

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE SİNEMASINDA FEMİNİST BAKIŞLAR: KADINLAR ARASI
İLİŞKİLERİN TEMSİLİ VE CİNSİYET POLİTİKALARI**

DOKTORA TEZİ

Delal AKBIYIK

Anabilim Dalı: Sosyoloji

Programı: Genel Sosyoloji ve Metodoloji

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğen

Kasım 2021

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE SİNEMASINDA FEMİNİST BAKIŞLAR: KADINLAR ARASI
İLİŞKİLERİN TEMSİLİ VE CİNSİYET POLİTİKALARI**

DOKTORA TEZİ

Delal AKBIYIK

Anabilim Dalı: Sosyoloji

Programı: Genel Sosyoloji ve Metodoloji

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğen

Kasım 2021

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

ÖNSÖZ

Tez danışmanım Prof. Dr. Umut Tümay Arslan’a teze başladığım ilk günden itibaren teze yaptığı muazzam katkılardan ve hiç esirgemediği desteğinden ötürü çok teşekkür ederim. Jürimde yer alan Dr. Öğr. Üyesi Özlem Güçlü’ye ve Doç. Dr. Feryal Saygılıgil’e açtıkları yeni pencerelerle tezin son halini almasını mümkün kılan katkıları için müteşekkirim. Ayrıca savunma jürisinde yer alan Prof. Dr. Sibel Yardımcı’ya ve Dr. Öğr. Üyesi Esin Paça Cengiz’e değerli yorumları ve önerileri için çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ŞEKİL LİSTESİ.....	VI
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	X
1. GİRİŞ.....	1
2. FEMİNİST SİNEMA TARTIŞMALARI.....	12
2.1. Temsilin Politikası.....	12
2.2. Feminist Film Yazını ve Feminist Sinema.....	19
2.3. Feminist Bakış.....	37
2.4. Feminist Sinemayı Sesin İmkanlarına Açmak.....	48
2.5. Arzuyu Feminizmin Sınırlarına Çekmek.....	58
3. 80'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN FİLMLERİ.....	65
3.1. 1980'li Yıllarda Türkiye'de Feminist Hareket.....	65
3.2. 1980'li Yıllar Kadın Filmleri.....	73
3.3. 1980'li Yılların Kadın Filmlerine Genel Bir Bakış.....	79
3.3.1. Bir Hapishane Olarak Ev.....	79
3.3.2. Mutsuz Evlilikler.....	83
3.3.3. Pencereleler.....	85
3.3.4. Mahalle Baskısı.....	88
3.3.5. Çılgınlıklar/Parazit Sesler.....	89
3.3.6. Kadınlar Arası Sosyallik ve Arkadaşlık.....	92
3.3.7. Sabiha'nın Yol Arkadaşları: Vesikalı Kadınlar.....	97
3.3.8. Kadınların Arzusu.....	103
3.3.9. Miras İmgelere ve Kendi İmgelerine Yeniden Bakan Filmler.....	108
3.4. Türk Sineması Kadın Yönetmenlerine Genel Bir Bakış/İki Kaş Arasındaki Çizgi: Kadın Yönetmen Olmak.....	114

4. 2000'LER TÜRKİYE SİNEMASI'NDA FEMİNİST BAKIŞLAR.....	129
4.1. Kadınlar Ekseninde 2000'li Yılların Politik Bağlamı.....	129
4.2. Yeni Türk Sineması ve Feminist Bakışlar.....	138
4.3. Sabiha'nın Kızkardeşleri: Sopanın Bakış Açısına Direniş.....	142
4.3.1. İnatçı Kızlar.....	142
4.3.2. Annelerle Hesaplaşma.....	149
4.3.3. Akışa Atılan Kesikler: Dans.....	156
4.3.4. Kadınların Taşrası.....	159
4.3.5. Kuşatan Sesler/Kucaklayan Sesler.....	162
4.3.6. Ev Meselesi.....	165
4.3.7. Kadınların Gözünden "Yeni Türkiye".....	173
4.3.8. Genel Değerlendirme.....	175
 5. DÖRT YAKIN OKUMA: İKİ GENÇ KIZ, MAVİ DALGA, TOZ BEZİ ve AŞK, BÜYÜ, VS.	178
5.1. İki Genç Kız: Lezbiyen Arzu Lehine Yüzeyler Arası Üretken Bağlantılar.....	184
5.1.1. Alan-Dışı'nın İmkanları: Lezbiyen Varoluş.....	192
5.1.2. Kamusal Alanda Lezbiyen Bir Çıktıntı Yaratmak.....	197
5.2. Mavi Dalga: Yumuşak Geçişler, İhtimaller, Fark Edişler.....	203
5.2.1. Bir Büyüme Filmi.....	204
5.2.2. Bedenlerin Mahremiyeti.....	207
5.2.3. Yetişkinlik Perdesi.....	212
5.2.4. Filmin Ses Yüzeyi.....	214
5.2.5. Arkadaşlığın Sağaltıcı Dünyası.....	218
5.2.6. Seyir Deneyimi.....	220
5.3. Toz Bezi: Kadınlık Halleri, Karşılaşmalar ve Hayat Tutamakları.....	222
5.3.1. Kültürel Perdeye Müdahale/Etik Karşılaşma.....	224
5.3.2. Kırılma Hatları.....	226
5.3.3. Haptik Olana Açılmak.....	231
5.3.4. Eyleme Kudreti.....	234
5.3.5. Arkadaşlık.....	236
5.4. Aşk, Büyü, vs: Güzel Bir Göz Beni Attı Bu Derin Sevdaya.....	242

5.4.1. Sinemada Lezbiyen Temsiller.....	242
5.4.2.Heteronormatif Perdeyi Bozmak.....	245
5.4.3.Aşka Çağırın Sesler.....	247
5.4.4.Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek.....	249
5.4.5.Benimle Gel, Bana Kaç.....	251
5.4.6.Sınıfsal Mesele.....	253
6. SONUÇ.....	257
KAYNAKÇA.....	263
EK: Yakın Okumaya Tabi Tutulan Filmlerin Künyeleri.....	278
ÖZGEÇMİŞ.....	280



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: <i>Un Regard Oblique</i> (1948), Robert Doisneau.....	27
Şekil 2.2: <i>At the Opera</i> (1878), Mary Cassatt.....	41
Şekil 3.1: <i>Güneşin Tutulduğu Gün</i>	82
Şekil 3.2: <i>Güneşin Tutulduğu Gün</i>	83
Şekil 3.3: <i>Benim Sinemalarım</i>	83
Şekil 3.4: <i>Mine</i>	88
Şekil 3.5: <i>Kurbağalar</i>	88
Şekil 3.6: <i>Dul Bir Kadın</i>	94
Şekil 3.7: <i>Dul Bir Kadın</i>	95
Şekil 3.8: <i>İki Kadın</i>	97
Şekil 3.9: <i>Vesikalı Yarım-Sabiha</i>	98
Şekil 3.10: <i>Firar</i>	106
Şekil 3.11: <i>Dul Bir Kadın</i>	107
Şekil 3.12: <i>Dağınık Yatak</i>	108
Şekil 3.13: <i>Benim Sinemalarım</i>	126
Şekil 3.14: <i>Benim Sinemalarım</i>	126
Şekil 4.1: <i>Sibel- Sibel ve Fatma</i>	144
Şekil 4.2: <i>Sibel- Çiçek</i>	144
Şekil 4.3: <i>Mine</i>	145
Şekil 4.4: <i>Mustang- Ece, Nur ve Lale</i>	147
Şekil 4.5: <i>Mustang</i>	148
Şekil 4.6: <i>Sibel</i>	148
Şekil 4.7: <i>Sibel- Sibel</i>	149
Şekil 4.8: <i>Mustang</i>	149
Şekil 4.9: <i>Anayurdu- Halise</i>	151
Şekil 4.10: <i>Anayurdu- Halise ve Nesrin</i>	151
Şekil 4.11: <i>Anayurdu- Halise ve Nesrin</i>	151

Şekil 4.12: <i>Anayurdu</i> -Halise.....	152
Şekil 4.13: <i>Anayurdu</i> - Halise ve Nesrin.....	153
Şekil 4.14: <i>Anayurdu</i> - Nesrin ve Halise.....	153
Şekil 4.15: <i>Köksüz</i> - Feride ve Nurcan.....	153
Şekil 4.16: <i>Köksüz</i> - Nurcan.....	167
Şekil 4.17: <i>Toz Bezi</i> - Hatun.....	167
Şekil 4.18: <i>Anayurdu</i>	167
Şekil 4.19: <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> - Serap.....	168
Şekil 4.20: <i>Toz Bezi</i> - Nesrin.....	168
Şekil 4.21: <i>Toz Bezi</i> - Hatun.....	169
Şekil 4.22: <i>Toz Bezi</i> - Hatun.....	169
Şekil 4.23: <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> - Serap.....	169
Şekil 4.24: <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> - Serap.....	170
Şekil 4.25: <i>Gözetleme Kulesi</i> - Seher.....	170
Şekil 4.26: <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> - Serap.....	171
Şekil 4.27: <i>Gözetleme Kulesi</i> - Seher.....	171
Şekil 4.28: <i>Gözetleme Kulesi</i> - Seher.....	171
Şekil 4.29: <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> - Serap.....	171
Şekil 4.30: <i>Gözetleme Kulesi</i> - Seher.....	172
Şekil 4.31: <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> - Serap.....	172
Şekil 4.32: <i>Hayaletler</i>	174
Şekil 4.33: <i>Kaygı</i>	174
Şekil 5.1: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	187
Şekil 5.2: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	188
Şekil 5.3: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	189
Şekil 5.4: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	190
Şekil 5.5: <i>İki Genç Kız</i> - Handan.....	192
Şekil 5.6: <i>İki Genç Kız</i> - Leman.....	192
Şekil 5.7: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	193
Şekil 5.8: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	198
Şekil 5.9: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	199
Şekil 5.10: <i>İki Genç Kız</i> - Handan ile Behiye.....	201
Şekil 5.11: <i>Mavi Dalga</i> - Deniz, Gül, Esra ve Perin.....	204
Şekil 5.12: <i>Mavi Dalga</i> - Deniz.....	206

Şekil 5.13: <i>Mavi Dalga-</i> Deniz, Gül, Esra ve Perin.....	209
Şekil 5.14: <i>Mavi Dalga-</i> Fırat.....	214
Şekil 5.15: <i>Mavi Dalga-</i> Deniz ve Gül.....	214
Şekil 5.16: <i>Mavi Dalga-</i> Deniz.....	216
Şekil 5.17: <i>Mavi Dalga-</i> Deniz, Gül, Esra ve Perin.....	218
Şekil 5.18: <i>Toz Bezi-</i> Hatun ve Nesrin.....	230
Şekil 5.19: <i>Toz Bezi-</i> Asmin.....	231
Şekil 5.20: <i>Toz Bezi-</i> Hatun ve Nesrin.....	232
Şekil 5.21: <i>Toz Bezi-</i> Hatun ve Nesrin.....	237
Şekil 5.22: <i>Toz Bezi-</i> Hatun ve Nesrin.....	239
Şekil 5.23: <i>Toz Bezi-</i> Nesrin.....	240
Şekil 5.24: <i>Toz Bezi-</i> Hatun ve Nesrin.....	241
Şekil 5.25: <i>Aşk, Büyü vs-</i> Reyhan ve Eren.....	246
Şekil 5.26: <i>Aşk, Büyü vs-</i> Reyhan ve Gökhan.....	253
Şekil 5.27: <i>Aşk, Büyü vs-</i> Eren.....	253

TÜRKİYE SİNEMASINDA FEMİNİST BAKIŞLAR: KADINLAR ARASI İLİŞKİLERİN TEMSİLİ VE CİNSİYET POLİTİKALARI

ÖZET

Bu çalışmada feminist film kuramının tartışma alanları Türkiye sinemasına ait belirli örnekler üzerinden takip edildi. Feminist film kuramı, sinemayı referans alarak eril dünyanın inşa ettiği ve bilhassa kadınlar açısından eşitsizlikler ve hiyerarşiler üreten bakış açılarını pek çok kanaldan hareketle eleştiriye tabi tutar. Ancak yalnızca bunu yapmakla kalmaz; bununla beraber, kadınlar ve eril tahakküme maruz kalan diğer tüm normatif olmayan öznellikler için feminist inşalar üretir. Bu geniş hareket alanı feminist film kuramının en başta feminist teori olmak üzere diğer pek çok kuramsal hatla da buluşmasını sağlar. Bu tez, bahsedilen bu bağlantıların da izini sürmeyi hedefledi.

Çalışmada incelenen filmler feminist film kuramının belirli tartışma eksenlerinden hareketle birtakım gruplara bölünerek analiz ediliyor. Örneğin 1980'lerin "kadın filmlerine" ve oradan 2000'lere uzanacak şekilde Türk sinemasından belirli "kadın yönetmenlere" ve ürettikleri filmlere bakılıyor. Bunun yanı sıra 2000 sonrası feminist söylemle yakın temas içerisinde olan ve yine kadın yönetmenler tarafından çekilen bazı filmler belirli ortaklıklar ve bağlantılar üzerinden analiz ediliyor. Yer yer Yeşilçam'dan da geçerek 1980'lerden 2000 sonrasına uzanan benzer imgeler ve duygu evrenleri araştırılıyor. Son bölümde ise etik/estetik/politik açıdan Türkiye sinemasında yeni bakışlara imkân yarattığı öne sürülen dört film, kadınlar arası deneyimler ve bu deneyimlere ilişkin imgeler/sesler referans alınarak yakın okumaya tabi tutuluyor. Böylelikle bu çalışma 1980'lerden günümüze uzanan film örnekleriyle ve bunlar arasında kurulan belirli bağlantılarla, yer yer yönetmenin toplumsal cinsiyetini hesaba katarak yer yer ise bu meseleyi parantez içerisine alarak Türkiye sinemasını feminist bir perspektiften okumayı deniyor.

Anahtar Kelimeler: Feminist film kuramı, temsil, feminist sinema, "kadın filmi", "kadın yönetmen", kadınlar arası deneyimler, imge/ses rejimi, Türkiye sineması.

FEMINIST GAZES IN CINEMA OF TURKEY: THE REPRESENTATIONS OF RELATIONSHIPS BETWEEN WOMEN AND GENDER POLITICS

ABSTRACT

In this study, some key issues and debates in feminist film theory, were followed through specific examples from cinema of Turkey. Feminist film theory criticizes the male gaze, arguing that it builds and produces inequalities and hierarchies, especially for women, through many channels. But it doesn't just do that; in addition, it produces feminist constructions for women and all other non-normative positions, subjected to masculine domination. Covering such a wide range of topics enables feminist film theory to meet many other theoretical lines, especially feminist theory. This thesis aims to trace these connections.

The films examined in this study are analyzed by dividing them into a number of groups based on certain debates of feminist film theory. Examples of groups analyzed include the “woman’s film” of the 1980s, or “female directors” from the beginning of the Turkish cinema to 2000s, and the films they produced are discussed. In addition, some films produced by female directors from post-2000s, which are in close contact with feminist discourse are analyzed by taking into account the connections and commonalities between them. Similar images and emotional universes are explored in these films stretching from the 1980s to post-2000s whilst passing through Yeşilçam from time to time. In the last part, four films that are claimed to create new perspectives in cinema of Turkey from an ethical, aesthetic and political point of view are subjected to close reading with reference to the experiences between women and the images and sounds related to these experiences. Thus, this study tries to read the cinema of Turkey from a feminist perspective, with examples of films and certain connections established between them, dating from 1980s to the present; by taking into account the gender of the director for some films, and by exclusively focusing on the pictures for other films.

Key Words: Feminist film theory, representation, feminist cinema, “woman’s film”, “female director”, experiences between women, image/sound regime, cinema of Turkey.

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın ilk adımı Türkiye sinemasında kadınlar arası arkadaşlığın ne şekilde temsil edildiği sorusundan hareketle ortaya çıktı. Amacım yapım yılı 2000 sonrası olan, birden fazla kadını ve bu kadınlar arasındaki ilişkileri odağına alan filmleri analiz etmekti. Aklımda *İki Genç Kız*, *Toz Bezi* ve *Mavi Dalga* filmleri vardı. Bu filmlere sonradan *Aşk*, *Büyü* vs filmi de eklendi. Adı geçen filmleri kadınlar arası deneyimleri feminist bir perspektiften inşa etmeleri ve bu insanın doğrudan feminist biçimlere, kameranın feminizmle üretken bir hizaya gelmesine olanak tanınması çerçevesinde seçtim. Dört filmin de etik/estetik/politik açıdan Türkiye sinemasında yeni bakışlara imkân yarattığını düşündüm. Ancak yine de Türkiye sinemasına ilişkin bir söz üretirken bu filmleri, kendi içlerine kapalı yüzergezer bir şekilde ele alamayacağımın sonucuna vardım. Yani bu filmleri Türkiye sineması içerisinde tarihsel olarak belirli bir bağlama oturtmam, olası bağlantılar inşa etmem ve birtakım sürekliliklerin/süreksizliklerin izini sürmem gerektiğini düşündüm. Feminist bir söylemi referans alarak belirli bir grup filmin yeni bakışlar inşa ettiğini öne sürerken bu söylem çerçevesinde Türkiye sinemasının pek çok kesitine bakmamın, önceki bakışların birikimine işaret etmemin zorunluluğunu fark ettim. Böylelikle tez, kadınlar arası ilişkilerin ama aynı zamanda kadın öznelliğinin temsil biçimlerini, kadınları merkeze taşıyan hikayeleri ve buna işaret eden imgeleri/sesleri ya da “kadın yönetmen” meselesini yani feminist sinemaya ilişkin pek çok tartışmayı Türkiye sineması üzerinden takip eden ve nihayetinde yakın okumaya tabi tutulan filmleri tüm bu birikimi hesaba katarak analiz eden bir çerçeve kazandı. Yani tezi başlatan ilk soru çatallanarak başka başka soruların doğmasını mümkün kıldı. Tezi bu şekilde kurgulamamın en başta danışmanım Umut Tümay Arslan olmak üzere jüri üyeleri Özlem Güçlü ve Feryal Saygılıgil’in eleştirileri ve önerileriyle mümkün hale geldiğini not düşmem gerekir.

Yukarıda dile getirilenler ışığında tezin bu çerçevede ana odağı Türkiye sinemasının son 40 yılında üretilmiş belirli filmleri feminist film teorisinin tartışma eksenleriyle analiz etmek oldu. Bu tartışmalar aynı zamanda feminist teorinin kendi içerisindeki tartışmalarla da çakışır. Çalışma feminist film teorisinin ana uğraklarına, kült metinlerine, bu metinler üzerine inşa edilen birikimlere, çatallanmalara, eleştirel görüşlere ve üretici çelişiklere değiniyor. Feminist film teorisi içerisindeki bu kapsamlı hat, yeni feminist tahayyüllerin potansiyel kuvvetlerine, sinemada feminist icatların inşa edilebilirliğine işaret eden bir imkanlar kümesi oluşturur.

Normatif erilliklerin dışında kalan başka türlü olabilirliklere filmler üzerinden alan açan feminist film teorisi, sinemada yeni kültürel olanakların üretimine odaklanan diğer pek çok kuramsal hatla da çakışır. Bu hatlara ilişkin izlekleri örneğin Jacques Rancière ve Kaja Silverman’ın çalışmalarından takip edebiliriz. Rancière’in bilhassa “duyumsanabilir olana ait başka bir politika” veya “mümkün olanın manzarasını değiştirmek” (96) şeklinde tarif ettiği imkanlara odaklanan *Özgürleşen Seyirci* (2015) adlı çalışması bu kuramsal hattın potansiyellerini görünür kılar. Bu potansiyelleri Rancière şöyle betimler: “*Uyuşmazlıklar* meydana getirme; duyumsanabilir sunum tarzlarını değiştirme; çerçeveleri, ölçüleri veya ritimleri değiştirerek böylece ifade biçimlerini değiştirmek; görünüşle gerçeklik, biricikle genel, görünür olanla görünürün anlamı arasında yeni bağlar kurma...” (62). Burada artık gerçekliğin, hakiki olanın peşinde değilizdir; bunun yerine, mevcut kurmacaların inşa ettiği dünya tasarımlarına olası üretken müdahalelerin alanı içerisindeyiz. Silverman’ın da benzer bir hattan yol alarak görünür dünyanın sınırlarını çekebilecek imkanları barındırdığını düşündüğü görsel metinler üzerinden ürettiği kavramsal aygıtlar zengin bir içerik sunar. Bu çalışmada da Silverman’ın en başta “kültürel perde” olmak üzere inşa ettiği pek çok kavram önemli bir kuramsal çerçeve sağladılar. Silverman (2006) kültürel perdeyi, toplumsal farkların üretiminde rol oynayarak ideolojik etkiler üreten ve gerçeklik etkisi yaratan bir imgeler repertuarı olarak tarif eder (202). Silverman perdenin aynı zamanda psişik işleyişler tarafından da onaylanan bir repertuar olduğunun altını çizer. Silverman’ın tarif ettiği perde kavramı yalnızca normatif temsillerden oluşmaz; bunun yerine, “her türlü muhalif ve altkültüre ait temsili de” (261) barındırır. Bu, perdeye olası libidinal yatırımlarla müdahalede bulunabileceğine ve yeni kültürel olanakların yaratılabileceğine işaret eder. Silverman perdeye psişik müdahaleleri üstlenebilecek estetik metinler içerisinde ise Lacan’dan da hareketle görsel ve imgesel biçimlerin önemli bir rol oynadığını söyler ve yeni özne koordinatları için alternatif imgelerin yaratılması gerektiğini vurgular (127-8).

Kültürel perde kavramı sinemayı, normatif imgeleri veya bu imgelere karşı işleyen yeni imgesel hatları düşünmek; görünür dünyanın eşiklerini müzakere etmek ya da yeniden biçimlendirmek açısından epeyce işlevsel bir kavram. Örneğin Türkiye bağlamı içerisinde de Umut Tümay Arslan bu kavramla ilişkili bir şekilde “Türklük perdesi” kavramını geliştirir. Öznellik üreten toplumsal bir iktidar biçimi olarak Türklük perdesi, bedenleri baştan aşağı kat ederek duygular alanında hareket eden hem politik hem de psişik bir egemenlik inşasına dayanır (2015; 2017). Bu perdenin Yeşilçam’la/Türk sinemasıyla olan bağına ise Arslan, “Türklüğün sinema perdesi” olarak kavramsallaştırır. Kültürel bir perde, bir “büyük hikâye” (12) ya da bir “biz perdesi”

olarak Yeşilçam filmleri Arslan’a göre aynı zamanda “iktidarın duygular alanındaki hareketini” (11), en mahrem olarak görülenin içinde “toplumsal olanın ayak izlerini” (12) (Arslan, 2010) görebildiğimiz metinler olarak karşımıza çıkarlar. Bu çerçevede bir kültürel perde olarak sinema, hem toplumsal olanın hem de psikik olanın ve bunların birbirine kenetlendiği, iç içe geçtiği anların takibini sürmeye imkan tanır.

Kültürel perdeyi toplumsal cinsiyet ve cinsellik alanında üretilen normatif temsiller açısından bir “kadınlık perdesi” olarak da düşünebiliriz. Bu perde, sinemada kadınların patriarkal filtreden geçirilmiş bilhassa görsel ama aynı zamanda işitsel tarihini barındırır. Bir başka deyişle kadınlık perdesi, kadınlığa ilişkin normları tesis eden, cinsel farkı/cinselliği/bedeni düzenleyen hem optik hem de akustik bir eril aynaya/perdeye¹ işaret eder. Bu çalışmada da hem bahsedilen bu kadınlık perdesinin hem de bu perdeye yapılan üretken müdahalelerin, yeni görme ve görülme biçimlerinin, zemin kaydırıcı potansiyellerin izleri sürülür. Diğer bir ifadeyle Rancière ve Silverman’ın açtığı teorik hatlar, feminist film kuramı ve pratiğinin alan açtığı imkanlarla beraber tartışılır.

“Feminist Sinema Tartışmaları” adlı ilk bölümde öncelikle temsil kavramına, temsilin politikasına ve kurucu etkisine bakılıyor. Temsilin güç ilişkileriyle, tarihin belirli bir anında egemen olan söylemlerle olan ilişkisi irdeleniyor. Bu ilişkiler bilhassa toplumsal cinsiyet perspektifinden hareketle analiz ediliyor. Temsil sisteminin önemli bir ayağını oluşturan sinemada imgelerin yaygın üretim biçimlerinden biri olan idealleştirme/değersizleştirme şeklindeki ikiliklere vurgu yapılıyor. Cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemine ne şekilde dahil olacağımızı belirleyen, bu sisteme ilişkin anlam dünyasını sabitlemeye çalışan temsil aynı zamanda normatif olmayan öznellikler açısından da önemli bir mücadele alanını oluşturur. Egemen temsil pratiklerinin inşa edici kuvvetine rağmen tüm anlam dünyasına hükmedememesi, yeni temsil stratejilerinin düşünülmesine, başka türden öznellik formlarının yaratılabilmesine imkân tanıyor. Feminist film pratiğinin de tam olarak bu imkanlar üzerine önemli bir düşünme alanı açtığını söyleyebiliriz. Baskın temsil sistemlerine yönelik pek çok toplumsal fark biçimi ve bunlar arasındaki kesişimsellikleri içerisine dahil eden bir eleştiriden

¹ Umut Tümay Arslan (2021) eril perdenin koordinatlarına ilişkin zeminin ne şekilde kaydırılabileceğini, bu perdeye içkin güçlerin nasıl yapıbozuma uğratılabileceğini *Benim Sinemalarım* (Füruzan/Gülsün Karamustafa, 1990) adlı film üzerinden analiz eder. Arslan’a göre film, “hem eril mizansenin hapsettiği, güçsüz, çaresiz, bütünüyle ele geçirilebilir bir nesneye dönüştürdüğü hem de eril anlatının, ‘düşme hikayesinin’, kendini tek gerçeklik, tek yol olarak dayattığı bir dünyayla çatışma içindedir” (34).

hareketle feminist film pratiği, yeni görme/görülme biçimlerinin inşa edilmesine olanak yaratıyor.

Feminist film yazını görünür dünya üzerine birçok kanaldan beslenerek kritik sorular soran ve bu sorulara olası cevaplar üreten bir birikime sahiptir. Sorulan sorular ve bu sorulara ilişkin mümkün cevaplar dünyaya normatif bağlanmalarımızı yeniden gözden geçirecek bir imkanlar kümesi yaratır. Örneğin Laura Mulvey’in bu yazın içerisinde eril bakış kavramı etrafında inşa ettiği ve 1975 yılında yayınladığı “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesi böylesi bir imkana kapı aralar. Mulvey’in açtığı yolu takip eden ya da onun metnini eleştirerek ilerleyen pek çok film teorisyeni de bu imkanlara yenilerini ekleyerek yeni görüş alanları inşa ederler. Tüm bu birikim içerisinde başta temsil meselesi olmak üzere pek çok tartışmayla beraber idrak edilebilir olanın sınırları alabildiğince çekiştirilir. Bu işlemler birden fazla soruşturma kanalından hareketle gerçekleşir. Örneğin bir taraftan imge rejimine, öte taraftan ses rejimine ya da üzerinde çalışılan malzemeyi adlandırma meselesine, arzu kavramına, öznelliğe, izleyicilik konumlarına, kamera önüne olduğu gibi kamera arkasına da bakılır. Bu çalışmada bu tartışma eksenleri büyük bir oranda Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, bell hooks, Pascal Bonitzer, Michel Chion, Ruby B. Rich, Anneke Smelik ve Doane A. Mary’in metinlerinden takip edildi. Tüm bu tartışmalar sinemada feminist bir bakışın alan açtığı çerçeveleri görünür kılar. Ben de bu çalışmada ayrıntılı bir şekilde analiz edilen belirli tartışma noktalarını Türkiye sineması ekseninde ele alıyorum. Diğer bir ifadeyle feminist bir bakışın alan açtığı güzergahlar ekseninde Türkiye sinemasından belirli kesitlere eğiliyorum. Örneğin bir taraftan feminist hareketten de esinlenen 80’lerin kadın filmlerine bakıyorum, öte taraftan feminist bir saik gütsün veya gütmessin kadın yönetmenlerin çektikleri filmlerle ilgili genel bir resim çıkarıyorum. Diğer taraftan 2000 sonrası büyük bir oranda ilk filmlerini üreten kadın yönetmenlerin feminizmle yakın bir temas halinde olan filmlerini analiz ediyorum. Son bölümde ise kadınlar arası deneyimleri odağa alarak yakın okumaya tabi tuttuğum dört filmi yönetmenin toplumsal cinsiyetini paranteze alarak inceliyorum. Yani feminist film yazının belirli uğraklarını referans alarak kâh kameranın önündeki kadın imgelerine, bu imgeler arasındaki yer yer ortaklıklara, benzer duygu evrenlerine, kâh kameranın arkasında kimin durduğuna, bu duruşun toplumsal cinsiyet politikalarına eğiliyorum.

“80’li Yıllar Türk Sinemasında Kadın Filmleri” adlı bölüm kameranın önündeki kadınlara, “kadın filmleri” olarak adlandırılan bir grup film üzerinden bakıyor. Erkek yönetmenler tarafından çekilen bu filmlerde kadınların deneyimlerini, arzularını, maruz kaldıkları baskı

biçimlerini ve güçlenme hikayelerini izleriz. Yeşilçam'ın büyük bir oranda belirli ikilikler üzerine kurulmuş kadın imgelerinden farklılaşan imgelerle karşılaşırız. Bu filmlerde beden ve cinselliği düşünme biçimlerinin ve inşa edilen arzu evrenlerinin dönüşümüne tanık oluruz. Bahsedilen dönüşüme bu çalışmada daha çok toplumsal bağlamla kurulan bağlantılar üzerinden yanıt aramaya çalışıyorum. Bir taraftan 80'lerde yükselişe geçen feminist harekete öte taraftan da 80'ler Türkiye'sinin genel kültürel atmosferine bakıyorum. Filmleri ise sürekli bir şekilde birbirleriyle ilişkilendirerek, aralarındaki ortaklıkları referans alarak analiz ediyorum. Tüm bunları özel alanı, bakışı, sesi, arzuyu ve inşa edilen duygu evrenlerini odağıma alarak yapıyorum. Bir karakterin diğer bir karakterle veya bir imgenin diğer bir imgeyle olası akrabalıklarının izini sürüyorum.

“Türk Sineması Kadın Yönetmenlerine Genel Bir Bakış/İki Kaş Arasındaki Çizgi: Kadın Yönetmen Olmak” adlı kısımda ise bu sefer büyük bir oranda kameranın arkasındaki kadınlara odaklanıyorum. İlk kadın yönetmenlerden 2000'lere uzanan kadın yönetmenlere ilişkin genel bir resim çıkarıyorum. Bu kısım daha çok kadın yönetmenlerin sinema sektörü içerisinde yaşadıkları deneyimlere odaklanıyor. Diğer bir ifadeyle bir erkek kulübü gibi işleyen sektörün kadınlar açısından ürettiği yapısal eşitsizliklere kadınların kendi anlatılarından hareketle bakıyor. Öte yandan bu başlık altında “kadın yönetmen” olmak meselesi yine kadınların kendi aktardıkları, kendi deneyimlerini nasıl adlandırdıkları üzerinden irdeleniyor. Ancak bu kısım yalnızca kameranın arkasına değil ama aynı zamanda bu kamerayla üretilen imgelere de odaklanıyor. Yönetmenden karaktere oradan da bir karakterden diğer bir karaktere uzanan pek çok bağlantı hattı kurulmaya çalışılıyor; filmlerin toplumsal cinsiyet politikaları irdeleniyor.

“2000'ler Türkiye Sinemasında Feminist Bakışlar” adlı bölümde 2000 sonrası Türkiye sinemasında kadın yönetmenlerin ürettikleri belirli filmlere ve bu filmlerdeki ortaklıklara feminist bir perspektiften bakıyorum. Bunu yaparken ilk önce 2000'li yıllarda Türkiye'nin toplumsal bağlamını, politik ve kültürel iklimini kadınlar açısından analiz ediyorum. Bu dönemdeki siyasal dönüşümleri, feminist hareketi ve feminist gündemleri gözden geçiriyorum. 2000'lerin feminist bağlamını aynı zamanda kendinden önceki dönemlerin birikimleriyle, 80'ler ve 90'ların feminist bağlamlarıyla da, ilişkilendiriyorum. Analiz ettiğim filmlerde ise tüm bu toplumsal bağlamın filmlerin içerisine nasıl sızdığını göz önünde tutuyorum. 80'lerin kadın filmleriyle 90'ların “sessiz kadın imgeleri” ve oradan da 2000'lerin feminist imgeleri arasında sürekli bir şekilde zamansal olarak hem geriye hem ileriye hareket eden bir ilişkiler ağı, bir akrabalıklar kümesi kurmaya çalışıyorum. Ortaklıklar kadar farklılıkların da altını

çiziyorum. Yeni arzu akışlarına, mücadele biçimlerine, feminist deneyimlere vurgu yapıyorum. 2000’lerdeki kadın karakterlerin başka hangi filmlerde kimlerin kız kardeşleri olabileceklerinin izlerini sürüyorum. Benzer duygu evrenlerinin, imgelerin, seslerin ardına düşüyorum. Bu bölümde filmlerin içerisine sızan, filmleri yapılandıran feminist ideallere ilişkin sorular sorarak ve belirli sorulara olası cevaplar arayarak ilerliyorum.

Asuman Suner (2006) 1990’ların ikinci yarısından sonra oluşmaya başladığını düşündüğü Yeni Türk sinemasında kameranın arkasında erkek yönetmenlerin bulunduğu 9, (Ümit Ünal, 2002), *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999) gibi filmlerde kadın karakterlerin eril bir bakış açısıyla temsil edildiklerine işaret eder. Suner bu filmlerdeki kadın karakterleri, film içerisindeki yoklukları, sessizlikleri ve erkekler dünyasındaki hayaletimsi varlıkları çerçevesinde *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) filminden hareketle “Vasfiye’nin Kızkardeşleri” olarak konumlandırır (309-10). Suner’in yukarıda dile getirilen “erkek filmlerinde” inşa edilen kadın karakterleri Vasfiye’nin Kızkardeşleri olarak tarif etmesinden esinle ben de bu çalışmada *Vesikalı Yarım* (Lütfi, Ö. Akad, 1968) filminden hareketle “Sabiha’nın Kızkardeşleri”nin izini sürüyorum. Sabiha’yı hem 80’lerin kadın filmlerindeki kimi karakterlerle hem de 2000 sonrası kadın yönetmenlerin filmlerinde öne çıkan kadın imgeleriyle belirli açılardan ilişkilendiriyorum. Sabiha’nın tüm çerçeveyi dolduran; kameranın/yönetmenin/izleyicinin/şehrin üzerine üzerine yürüdüğü final sahnesindeki cüreti, ikilikleri aşan, “kadın olmaya dair *saf bir olasılık* hali”nin (Abisel, Arslan, vd., 2005: 58) izlerini 80’lerden 2000 sonrasına uzanan başka kadın karakterler üzerinden takip etmeye çalışıyorum. Diğer bir ifadeyle *Vesikalı Yarım* filminin özellikle final sahnesinin başka hangi filmlerle konuşabileceğini, Sabiha ile 80’lerden günümüze uzanan kadın karakterler arasında nasıl bağlantılar kurulabileceğini tartışıyorum. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* (2005) kitabında yazarlar Sabiha’nın “kapanan çemberin dışına” (120) atıldığını söylerler. Bu dışarıyı, film dünyasına ait terimlerle “alan-dışı” olarak düşünebiliriz. *Vesikalı Yarım* filmi tam da bu alan-dışına, belirsizliklere, sonsuz olasılık hallerine işaret ederek sonlanır. Buradan hareketle 2000 sonrası kadın yönetmenlerin filmlerinde “kadın olmaya dair sonsuz olasılıkların”, “başka-yerlerin” (de Lauretis, 1987) yani büyük bir oranda alan dışına itilenlerin alan içerisine nasıl çağrıldığına bakıyorum. Bir filmin finalinden kalan izlerin başka başka filmlerde yeniden nasıl inşa edildiğini araştırıyorum. Yeşilçam’dan da geçerek 2000 sonrasına uzanan filmleri, bu filmlerdeki belirli anları birbirlerine dikişleyen bu girişim, bir tür montaj işlemi olarak düşünülebilir.

2000 sonrasında büyük bir oranda ilk filmlerini yapmaya başlayan kadın yönetmenlerin belirli filmlerinin kendi aralarındaki ortak izlekler ise yedi ayrı alt başlık altında değerlendirilir. Bu başlıklar çerçevesinde taşraya nereden baktıkları, sesi feminist bir çerçevede ne şekilde kullandıkları, evi, özel alanı hangi biçimlerde tahayyül ettikleri, cinsel farkı/cinselliği veya kadınlar arası deneyimleri nasıl kurguladıkları gibi sorulara yanıtlar aranır. Ele alınan filmlerde yer yer bir imgeden diğer bir imgeye kesme yapacak kadar belirli ortaklıklar göze çarpar. Bunun yanı sıra bu filmlerde toplumsal bağlamı kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı biçimlerde hissederiz; ev, taşra veya ülkenin bütününe ilişkin kadınların ne şekilde söz ürettiklerine tanık oluruz. Bu başlık altında kadın yönetmenlerin 2000’ler Türkiye’sine ilişkin imgeler ve sesler üzerinden nasıl bir resim çizdikleri, mevcut politikalara nereden bağlandıkları ve kendi toplumsal cinsiyet politikalarını nasıl inşa ettikleriyle ilgili yanıtlar aranır. Bir başka deyişle sinemanın imkanlarından faydalanarak filmlerin yüzeylerine ne şekilde feminist bükümler verdikleri ve bükümlerden ne türden feminist söylemler kurguladıkları tartışılır.

Son bölümde ise dört filmi yakın okumaya tabi tutuyorum. Bu filmleri kadınlar arası deneyimleri merkeze yerleştirmeleri ve bu deneyimlere ilişkin ayrıcalıklı imgeler inşa etmeleri çerçevesinde yan yana getiriyorum. Burada kameranın arkasında duran yönetmenin toplumsal cinsiyetini paranteze alıyorum ve sadece kamera önünde inşa edilen dünyaya, imgelere, seslere, alan ve alan-dışı yüzeylere, odaklanıyorum. İki veya daha fazla kadın arasında inşa edilen bir hikâyenin kültürel perdeye farklı açılardan müdahalede bulunma potansiyellerine, film yüzeylerini feminizmin alanına çekeştirebilme olanaklarına bakıyorum. Diğer bir ifadeyle “hâkim temsilin zorbalığından” (Silverman, 2006) ne türden kaçış imkanları sunduklarıyla, kadınlar arası deneyimleri üretken bir bakışın alanına nasıl çekeştirdikleriyle, duyumsanabilir olanın sınırlarına müdahale ederek ne türden yeni bağlılıklar/yeni öznellikler inşa ettikleriyle ilgileniyorum.

Birden fazla kadının hikayesine odaklanan filmler, kadınlar arası deneyimler alanına açılır. Kadınlar arası deneyimler, feminist teorinin epeyce üzerinde durduğu önemli bir tartışma alanı. Bu tartışmalar, ortaklıklar kadar farklılıkları da içerisine dahil ederek kadınlık alanlarına, kızkardeşlik fikrine, “ortak baskıya” ama aynı zamanda toplumsal fark biçimlerine ve iktidar ilişkilerine de işaret eder. Deneyim kavramı bu çalışmada Teresa de Lauretis’in onu ele aldığı şekilde kullanılır. de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984) adlı kitabında deneyim kavramını, öznenin inşa edildiği bir süreç olarak ele alır. Ona göre bu

kavram, öznellik, cinsellik ve beden gibi temel meselelerle doğrudan ilişkilidir. de Lauretis bu kavramı, bireyin kendisini çıkış noktası olarak gören ve kişinin etrafındaki şeylerle kurduğu ilişkiden elde ettiği biricik algılara gönderme yapan bir kavrayışla kullanmaz. Bunun yerine deneyimi, toplumsal ve daha geniş anlamda tarihsel olan etkileşimlerin bir etkisi olarak görür (159). Deneyim kavramını, Joan W. Scott da (2013) sorunsallaştırır. Ona göre “deneyime sahip olanlar, bireyler değil; deneyim aracılığıyla kurulan öznelardır” (149). Scott burada deneyim kavramını varoluşları verili kabul edilen bireylerle değil, tarihsel olarak kurulmuş olan öznelardaki ilişkilendirmek ister. Bu ilişkisellik, deneyimin inşa edilmiş doğasını diğerk bir ifadeyle tarihselliğini ortaya koymayı amaçlar. Deneyimi tarihselleştirmek Scott’a göre, “farklılıkların doğallaştırılmasının” önüne geçer ve “farklılıkların nasıl kurulduğunu, nasıl işlediğini, hangi yollarla bu dünyada gören ve eyleyen öznelardaki inşa edildiğini” araştırmanın bir yoluna dönüşür (146). Scott’un yaklaşımını takip etmek, bu çalışmada da sık sık zikredilecek olan “kadınlık deneyimi” şeklindeki ifadeye ilişkin tarih dışı, sabit ve otantik çağrışımların bertaraf edilmesini mümkün kılar. Hem de Lauretis’in hem de Scott’un deneyim kavramını öznellik ile ilişkilendirmiş olmaları, Foucault’nun (2014) öznellik meselesiyle ilgili öne sürdüğü argümanlarla paralellik gösterir². Ancak yine de bu çalışmalarda yani deneyim/öznellik tartışmalarında psiş alanının yer almadığını görürüz. Burada Judith Butler devreye girer. Butler (2015) öznellik teorisine eksik olduğunu düşündüğü psiş alanını dahil eder³. Butler’ın öznellik teorisine yaptığı bu müdahale, öznesi olduğumuz deneyimlerin aynı

² Foucault’ya göre (2014) öznesi olarak görüldüğümüz deneyimler ve öznelliklerin dayattığı bireysellikler, ne evrensel ne de zorunludur ama bunun yerine tarihsel ve olumsaldır diğerk bir ifadeyle tarih içinde belli ihtiyaçlara cevap vermek üzere kurulmuştur (akt. Ferda Keskin, 15). Scott’un “deneyim aracılığıyla kurulan öznelardaki” veya Foucault’nun “öznesi olarak görüldüğümüz deneyimler” şeklindeki ifadeleri, deneyim ve öznellik kavramlarının iç içe geçmiş ilişkiselliğini ortaya koyar. Foucault, her ne kadar öznesi olarak görüldüğümüz deneyimlerin, tarihin belirli bir anında belirli ihtiyaçlara cevap vermek üzere kurulduğunu ifade etse de bu deneyimlerin değiştirilemez olduğunu öne sürmez. Çünkü ona göre deneyimler, hakikat oyunları aracılığıyla kurulur ve bu hakikat oyunlarında “her zaman yeni bulgularla karşılaşmak, şu ya da bu kuralı hatta bir hakikat oyununun tümünü, dolayısıyla bu yolla kurulan deneyimleri değiştirmek mümkün” (Keskin, 2014: 13). Diğerk bir ifadeyle hakikatlerin kim olduğumuza ve ne olabileceğimize yönelik dayattığı sınırlar, aşılabilir ve dönüştürülebilir niteliktedir.

³ Butler’a göre Foucault öznenin iktidarla ilişkisindeki ikircikli boyutu iyi tespit etmesine rağmen özne ile iktidar arasındaki psişik boyuta diğerk bir ifadeyle öznenin nasıl boyun eğdiğine ilişkin psişik mekanizmalara değinmez (10-1). Butler, *İktidarın Psişik Yaşamı* (2015) adlı çalışmasında iktidar ve psiş teorisini yan yana getirerek bu boşluğu doldurmaya çalışır. Butler bu kitabında, başta Foucault ve Althusser olmak üzere tabiyete nasıl bağlandığımızı ve bu bağlılıklara ilişkin olası cevapları Hegel, Nietzsche ve Freud’un çalışmalarında arar. Tabiyeti

zamanda belirli inkâr ve reddedişlerden de oluştuğunu gösterir. Diğer bir ifadeyle deneyimlerimiz kim/ne ile özdeşleştiğimiz, nelerin ideale kapıldığımız, hangi sevmeye biçimlerini reddettiğimizle ve “yaşanmamış olasılıklar” la (140) da inşa edilir.

Butler’ın çizdiği bu hat Silverman’ın politik imkanlar barındırdığını düşündüğü özdeşleşme/idealleştirme mekanizmalarına içkin tartıştığı kuramsal hatlarla da çakışır. Bu imkanların izini Butler, yaratıcı tekrarlarla, performatif siyasette veya kamusal söyleme aktarılmış hüznlenilmemiş kayıplarda ararken, Silverman başka türlü olanaklara kapı aralayan estetik metinlerde arar. Her iki düşünürün de toplumsal dönüşüme ilişkin potansiyelleri psişik alanla ilişkilendirdikleri görülür. Feminist film kuramının da daha en baştan beri psikanalitik alan üzerinden büyümesi, çeşitlenmesi ve çatallanması Butler ve Silverman’ın yeni toplumsal imkanlara ilişkin takip ettikleri teorik hatlarla buluşur.

Yukarıda dile getirilenler öznelğin, öznesi olarak görüldüğümüz deneyim alanlarının tamamlanmamış bir süreç olduğuna ve bu doğrultuda her zaman yeni potansiyellere olanak tanıdığına işaret eder. Buradan hareketle patriarkayla mücadelenin bir formu olarak ataerkil ilişkilerin dönüşümüne katkı sağlayan belirli türden kadınlar arası deneyimlerin, normatif kadınlık alanlarına ilişkin öznelğin sorgulanmasına ve böylelikle yeni öznellik biçimlerinin oluşmasına katkı sunabileceğini düşünebiliriz. de Lauretis (1984) bununla ilişkili olarak verili göstergelerin “zemininin” değiştirilmesiyle, örneğin ailevi ve kişiler arası ilişkilerin alternatif formları gibi mikro-politik pratiklerle hem algı hem de ideolojik kodlara müdahale edilebileceğini söyler (178). Bu deneyimlere odaklanan filmlerin de görüş alanıyla, görme/görülme biçimleriyle, ilgili yeni imkanların üretimine yönelik potansiyellere kapı aralayabileceğini öne sürebiliriz. de Lauretis (1991) temsil stratejilerinde önemli olanın standart görüş alanını, görülebilirliğin referans çerçevesini yani neyin görülebileceğini dönüştürerek yeni görme biçimleri ve yeni toplumsal özneler inşa etmek olduğuna işaret eder (224). Bu, alan

ortaya çıkaran ve var oluşumuz için zorunlu olan bağılıkların Butler yine de her defasında aynı şekilde yinelenmediğini öne sürer. Butler, failliği ve yeni toplumsal imkanları mümkün kılanın da tam olarak bu altüst edici yinelenmelerle sağlandığını söyler (21-6). Butler, toplumsal cinsiyetli özneler haline gelmemizde hüznlenilmemiş kayıplar olarak tarif ettiği melankolik özdeşleşmenin önemine işaret eder. Butler’a göre bu süreç daha en baştan belirli türden cinsel bağılıkların ve bununla ilişkili olarak belirli toplumsal cinsiyet konumlarının inkarıyla işlerlik kazanır. Diğer bir ifadeyle öznelleşme ya da toplumsal cinsiyet ekseninde erillik ve dişillik Butler’a göre inkâr edilmiş özdeşleşmeler yoluyla kurulur (133-145).

dışında tutulmanın alan içerisine çağrılmasına diğer bir ifadeyle, yeni öznellik formları icat edilmesine göndermede bulunur. de Lauretis (1990) bunu gerçekleştirebilecek bir sinema pratiğinin normatif anlatı yapısını dönüşüme uğratan, bakışın alanını değiştirebilen, imge ile ses bütünlüğünü bozabilen veya toplumsal cinsiyet kalıplarıyla oynayabilen bir inşaya ihtiyaç duyduğunu söyler (9). Anneke Smelik'e (2008) göre feminist sinemanın tam da yaptığı budur (117). Filmlerle beraber bu inşa sürecine kadınlar arası deneyimlerin ne şekilde katkı sağlayabileceği üzerine düşünmek, bu alan içerisindeki imkanlara odaklanmak hem film yapma biçimlerine hem de feminist teoriye ilişkin yeni çerçevelerin oluşmasına olanak tanıyabilir.

Çalışmada yakın okumaya tabi tutulan filmlerden ilki, *İki Genç Kız* filmi, hem alan-içinde hem de alan-dışında kurulan bakış estetiği odağa alınarak analiz ediliyor. Filmin görünen yüzeyleri üzerinden iki kadın arasında kurulan bakış alışverişinin queer olanaklar lehine çalıştığı öne sürülüyor. Bu anlarda arzu ve özdeşleşme arasında varsayılan sürekliliklerin yapıbozuma uğradığı, kadınlar arası deneyimlerin sınırlı çerçevelerin ötesine geçerek alabildiğince genişlediği görülüyor. Kadınlar arasında inşa edilen bu deneyim biçimi, Adrienne Rich'in (1980) "lezbiyen süreklilik" ve Jackie Stacey'nin (1994) "erotikleşmiş özdeşleşme" kavramları üzerinden ele alınıyor. Öte yandan filmin alan-dışının ne gibi imkanlar sunduğu üzerinde duruluyor. Alan-dışında lezbiyen arzusunun izleri sürülüyor. Diğer bir ifadeyle görünen yüzeyler kadar görünmeyen yüzeylerin de heteronormativiteye karşı nasıl işlediği araştırılıyor. Sinemanın görülür dünya kadar kör noktalar üzerine de kurulu olduğunun, diğer bir ifadeyle bakışı da sınırlandırdığının ama buna rağmen bu sınırlı dünyadan yine de kaçış imkanları sunduğunun altı çiziliyor.

Odağına bir büyüme hikayesini alan *Mavi Dalga* filmi, büyüme hikayelerine içkin türsel uyuşumlara ne şekilde feminist bükümler verilebileceği üzerinden tartışılıyor. Filmin belirli anlardan hareketle, sinematik düzlemde biçilen değerleri nasıl yeniden tasnif ettiği, imgeler arasında kurulan ve büyük bir oranda ataerkil normlara hizmet eden hiyerarşik ilişkileri hangi yollarla tersyüz ettiği araştırılıyor. "Yetişkinlik perdesinin" sesini kısacak ne türden müdahalelerde bulunduğu üzerinde duruluyor. Film büyüme hikayesini, heteroseksüel romantik bir ilişkiye veya ailevi bağlara yaslanmadan arkadaşlık perspektifinden, kadınlar arası deneyimlerden, hareketle resmetmeyi tercih ediyor. Büyümenin içerisinde barındırdığı pek çok dinamiği kadınlar arası deneyimlerden hareketle inşa ediyor. Bu tercihin ise ne türden imkanlar yarattığı, belirli feminist perspektiflere nasıl alan açtığı hem imge hem de ses düzeyinde araştırılıyor.

Toz Bezi filmi hem kadın öznelliğinin kesişimsel boyutlarına hem de kadınlar arası deneyimlerin çoklu ve katmanlı yapısına ilişkin kayda değer bir temsil olanağı inşa eder. Bu geniş malzeme filmin, feminist teori içerisindeki pek çok tartışmayla sürekli bir şekilde diyalog halinde olmasını sağlar. Kadınlar arasındaki ortaklıklara, kızkardeşlik fikrine, ama aynı zamanda toplumsal farklara ve iktidar ilişkilerine de ilişkin önemli bir tartışma imkânı yaratır. Filmin bu katmanlı yapısı, sinemanın durmaksızın ürettiği çerçevelerin kısımlıklarını hatırlatacak bir şekilde işlev görür. Bu ekseninde filmin normatif kadınlık imgelerine diğer bir ifadeyle “kadınlık perdesine” ne şekilde müdahalede bulunduğu tartışılır. Film, gündelikçilik deneyiminden hareketle aynı zamanda yüzeylerin organizasyonuna da eğilir. Bu anlarda bedenlerin yüzeyleriyle, bu yüzeyleri örgütleyen duygu dolaşımlarıyla ama aynı zamanda nesnelerin yüzeyleri ve tüm bunların birbirleriyle karşılaşma biçimleriyle ilgilenir. Bu çerçevede filmin göz merkezci alandan uzaklaşarak haptik olana ve yer yer sessel olana ne şekilde açıldığı ve bu alanları feminist idealler lehine nasıl kullandığı araştırılır.

Lezbiyen aşka ve arzuya odaklanan *Aşk, Büyü vs.* filmi ise kültürel perdeye zorunlu heteroseksüellik alanında müdahale etmeyi deneyen bir film. Romantik aşkın merkezine iki kadını yerleştiren film, heteronormatif perdenin aşka ilişkin varsayımlarını yerinden etmeye çalışır. Filmin bunu, kendi yüzeylerinden hareketle ne şekilde inşa ettiği; bakışı, sesi nasıl harekete geçirdiği ve bunları queer estetiğin bir parçasına nasıl dönüştürdüğü tartışılır. Bilhassa iki kadını odağına alan bir arzu formunun eril bakışı ne şekilde aşındırdığı üzerinde durulur. Film, iki kadın arasındaki deneyimden hareketle bedensel hazza, cinselliğe, tutkuya, arzuya ilişkin önemli bir söylemsel kanal yaratır. Filmin açtığı bu yolda hangi söylemsel hatlardan ne türden lezbiyen imgeler inşa ettiği araştırılırken aynı zamanda sinemada lezbiyenliğe ilişkin temsillere, bu temsillerin tarihsel inşa biçimlerine yönelik de genel bir değerlendirme yapılır. Filmin lezbiyenliğe ilişkin kurduğu evrenin normatif güzergahlarla olan temasının yanı sıra büyü söyleminin bu evren içerisinde yarattığı kesikler, *düz* yollardan sapmayı mümkün kılan üretkenlikler tartışılır.

2. FEMİNİST SİNEMA TARTIŞMALARI

2.1. Temsilin Politikası

Kültürel ürünlerin çözümlenmesinde başvurulacak önemli kavramlardan biri temsil kavramıdır. Temsili *dil yoluyla anlam üretimi* olarak tanımlayan Stuart Hall'e (2017) göre dil ve gerçek dünya arasında birebir karşılıklı bir ilişki yoktur ve bu bağlamda dil ne saydam bir taklide ne de yaratıcının özgüllüğüne indirgenemez. Bunun yerine anlam, "diller" olarak adlandırılan temsil sistemlerinin içerisinde üretilir (40). Bu bakış açısı inşacı yaklaşım olarak adlandırılır. İnşacı yaklaşımda şeylerin "doğasından" bahsetmek mümkün değildir; şeyler belirli kültürel kodlar içerisinde temsil edildikleri oranda sahip oldukları anlamlara kavuşurlar. İnşacı yaklaşım temelini Saussure'un göstergebiliminden almasına rağmen daha çok Saussure'nün çalışma alanının dışında tuttuğu meselelere odaklanır. Saussure dili biçimsel bir şekilde inceleyerek anlamın belirli temsil kodları içerisinde nasıl oluştuğunu ortaya koyar ancak konuşma edimlerine, konuşanın pozisyonuna ve anlamın etkilerine yoğunlaşmaz. Pierre Bourdieu (2014), Saussure'un bu yaklaşımını dili yalnızca bir çözümleme nesnesi olarak ele alan "gramerci bir duruş" olarak nitelendirir. Bourdieu'ya göre dili kendine yeterli bir sistem olarak görmek, onu hem siyasal işlevlerinden hem de yarattığı toplumsal etkilerden soyutlamak anlamına gelir. Bu bağlamda Bourdieu (2014) dilsel pratiklerin ne konuşanların konumundan ne de ait oldukları grupların tarihsel bağintılarından ayrı düşünölemeyeceğini diğör bir ifadeyle bu pratiklerin her zaman karmaşık bir iktidar ağıyla sarmalandığını düşünür. Buna göre örneğin bir Fransız ve bir Cezayirlinin konuşması, sadece birbiriyle konuşan iki kişiden öte onlar aracılığıyla içerisinde birçok tahakküm biçimi barındıran sömürgecilik tarihinin de konuşması anlamına gelir (136-9). Hall (2017) de benzer şekilde Saussure'un ortaya koyduğu göstergebilimsel yaklaşımın, temsili nasıl gerçekleştiğine bir başka deyişle anlamın üretilme biçimine eğildiğini ancak temsili etkisi ve sonuçlarını yani politikasını ise dışarıda tuttuğunu söyler (14). Temsili politikası söz konusu olduğunda ise bir temsil sistemi olarak *söylem* kavramına başvurmak gerekir.

Michel Foucault'yla beraber söylem kavramı, dilbilimsel uzantılarının dışına taşarak pratikleri düzenleyen ve onlara anlam veren bir "gerçeklik" üretimi olarak görölmeye başlanır. Belirli bir tarihsel özgüllüğe yaslanan bu üretim, her zaman güç ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. O halde temsili söylem kavramıyla beraber düşündüğümüzde onun, belirli bir tarihsel bağlama ve güç ilişkilerine tabi olan söylemlerle kesişerek ortaya çıktığını dile getirmek mümkün. Bu yaklaşım temsili hem tarihselleştirilmesini hem de güç ilişkilerine referansla okunmasını olanaklı kılar. Söylem ile temsil arasındaki ilişkiyi Henrietta Lidchi (2017) 19.

yüzyılda kurulan Oxford'daki Pitt Rivers Müzesi bağlamında inceler. Evrim ve eski insan uygarlıklarıyla ilgilenen müzenin kurucusu Lane Fox, müzede sergilenecek birbirinden farklı kültürlere ait nesneleri diziler halinde düzenleyerek insanlığın o güne kadar geçirdiği değişimin ve ilerlemenin kaydını ortaya koymak ister. Evrimsel bağıntıları ortaya koymayı hedefleyen bu nesne dizileri aynı zamanda karşılaştırmalı bir analize de imkân tanıyacak şekilde sıralanır. Lidchi'ye göre Lane Fox öncülüğünde Pitt Rivers'da ortaya konan temsil formu, ırklar arasında hiyerarşik bir ilişki kuran 19. yüzyıl evrimsel söylemiyle çakışır. Buna göre hem müzede hangi nesnelerin sergileneceği hem de bu nesnelerin birbirleriyle ilişkili bir şekilde nasıl dizileceği ve sınıflandırılacağı belirli bir bilgi türü tarafından belirlenir. Yani belirli temsil pratikleri, içerisinde yer aldığı tarihsel anın söylemleriyle eklemlenerek şekillenir (240-46).

Stephen Heath ise temsil ve söylem arasındaki ilişkiyi “gerçeklik bir temsil meselesidir, temsil ise bir söylem meselesidir” şeklinde ifade eder (akt. Lisa Tickner, 1998: 357). Bu doğrultuda temsil ne gerçekliğin doğrudan bir yansıması ne de onun bozulmuş bir halidir. Lisa Tickner'a (1998) göre bu durum bir tarafa temsili öteki tarafa da gerçekliği yerleştirip bir kıyas yapamayacağımız anlamına gelir. Örneğin kadınlık temsili doğru bir kadınlık durumuyla kıyaslayamayız çünkü bu kadınlığın kendisi de temsil sisteminin bir sonucudur (357). Teresa de Lauretis (1987) de benzer şekilde toplumsal cinsiyetin bir temsil ürünü olduğunu ifade eder ve buna yönelik olarak belirli evraklarda karşımıza çıkan cinsiyet kutucuklarını örnek verir. İki seçenikle sınırlandırılmış olan bu kutucuklardan üzerinde ya K harfi ya da E harfi olan işaretlenir. Bu ikisi arasında K'yi işaretlediğimiz anda cinsiyet-toplumsal cinsiyet sistemine dâhil oluruz ve hem kendimiz hem de başkaları için kadın olarak kurulmuş oluruz. Diğer bir ifadeyle biz K'yi işaretlediğimizi düşünürken aslında K bizi işaretlemiş olur (11-2). Kaja Silverman (2006) da de Lauretis'in bakış açısıyla ortaklaşacak bir biçimde temsillerin, bizi yansıtmaktan öte kendi yansımalarını üzerimize düşürdüklerini ifade eder (93).

Söylem kavramından hareketle belirli temsil pratiklerine ve bunların kurucu etkilerine odaklanan öncü çalışmalardan biri Edward Said'in *Şarkiyatçılık* (1978) adlı çalışmasıdır. Said (2013) bu çalışmada batılı temsil rejimlerinin Şark'ı ve Şarklıyı nasıl inşa ettiğini, yeniden yapılandığını ve böylelikle ona nasıl hükmettiğini ortaya koyar. Foucault'nun çalışmalarından esinlenerek şarkiyatçılığı bir söylem olarak ele alan Said, Şark hakkında üretilen bilgilerin kurumlara, geleneklere ve üzerinde uzlaşmış anlam şifrelerine dayandığını belirtir (31). Yani şarkiyatçılık tarihin belirli bir anında Şark'ın kendisinden bağımsız olarak Batılı söylem ve temsil pratikleri aracılığıyla üretilir. Said, Şark'a dair bilginin güç

ilişkilerinden kaynaklandığını ve bu ilişkiler dolayısıyla Şarklının yargılandığını, gözetim altında tutulduğunu, incelenip tasvir edildiğini veya resmedildiğini düşünür. Bu durum Şarklının belirli çerçeveler içerisine hapsedilmesine ve bu çerçeveler tarafından temsil edilmesine yol açar (50). Ancak bu çerçeve Şarklıyı sadece Batılı bakış için dondurmaz ama aynı zamanda Şarklının kendisi için de bir özdeşleşme alanı sağlar. Stuart Hall (1994) bu durumu temsil rejiminin sahip olduğu kurucu güçle ilişkilendirir. Ona göre temsil rejimleri kolonyal özneyi, yalnızca Batı'nın bilgi kategorileri içerisinde ve Batı için öteki olarak kurmaz; bunun yanında kişinin kendisini de bu deneyimin öznesi olarak kurar yani kendisini öteki olarak görmesini sağlar (225). Benzer şekilde bell hooks (1992) da siyahların deneyimlerinden yola çıkarak siyah insanların, temsil rejimi aracılığıyla beyaz üstünlüğü anlayışının değerlerini ve estetik beğenilerini içselleştirebildiklerini düşünür. Ona göre bu süreç, kendi değerlerini olumsuzlayarak dünyaya bakma ve dünyayı görme işlemidir (3). Hall'ün ve hooks'un bu yaklaşımı Foucault'nun öznel deneyimin nasıl biçimlendiğine yönelik geliştirdiği teoriye dayanır. Foucault (2014) öznel deneyimi ve bu deneyimlerin öznesi meselesini, öznenin kendisini referans alarak değil, belirli bilgi/iktidar alanları ve kişinin bu alanlar çerçevesinde ne/kim olduğuna dair kendisiyle kurduğu ilişki bağlamında ele alır. Özne bu formülasyona göre hem kendisinden daha büyük bir kuvvete hem de kendisine bağlanmak suretiyle ikili bir tabiyetin etkisi olarak ortaya çıkar (63).

Said'in çalışması "*fark*"ı temsil etmenin politikası üzerine düşünmemize imkân tanır. Burada "*fark*", cinsiyet, cinsellik ve ırk gibi değişkenlere referansla hümanist geleneğe yaslanan ikili karşıtlıklardan işaretlenmiş olana göndermede bulunur. İkiliklerden diğeri ise norm olarak görülür. Örneğin siyahlık karşısında beyazlığın konumu, işaretlenmemiş olana yani norma tekabül eder. Norm olan apaçıktır, fazladan bir açıklamaya ihtiyaç duymadan olması gereken gibidir o yüzden bir nevi görünmezdir. Normdan bir sapma olarak fark ise, idrak edilebilirlik açısından her zaman bir aşırılığa ve çoğu zaman olumsuz çağrışımlara sahiptir. Richard Dyer (1997), norm olanın görünmezliğini "renkli insanlar" tabiri üzerinden somutlaştırmaya çalışır. Ona göre Batı kültüründe "beyaz olmayan" insanlar için kullanılan bu tabir, bir grubu renksiz, ırksız ve sadece insan olarak konumlandırırken geriye kalanları ise ırksallaştırır. Dyer, "sadece" insan olmaktan ileri gelen pozisyonun daha güçlü bir pozisyonun olmadığını çünkü bu pozisyonun tüm insanlık adına konuşabilmeyi varsaydığını söyler (1-2). Dyer beyazlığın sahip olduğu bu prestiji ve gücü, "beyazlığı tuhaflaştırmak" (4) olarak adlandırdığı bir politik eksenle hareketle beyaz temsillere odaklanarak ortaya çıkarmaya çalışır. Bu eksen, içeriksizmiş gibi olanın içerisinde neyin yer aldığını merkeze koyarak görünmez olanı görünür

kılmayı hedefler. Diğer bir ifadeyle beyazlık olarak değil de norm olarak görünenin, beyazlıkla olan ilişkiselliğini ve bu ilişkiden doğan ayrıcalıkları araştırır (9-10). Örneğin filmlerde kullanılan ışıklandırma teknolojileri Dyer’a göre beyaz yüz referans alınarak geliştirilmiştir. Normal yüzün beyaz yüz olduğu varsayımına dayanan bu filmsel teknik, ışıklandırma aracılığıyla beyazlığın ayrıcalıklı olarak inşa edilmesini sağlamıştır (89-90).

Ryan ve Kellner (2010) toplumsal düzenin, hâkim söylemlere uygun temsillerle beraber hareket ettiğini ve bu temsillere göre kişilerin toplumsal rollerinin ve psikolojik yapılarının biçimlendiğini belirtirler. Diğer bir ifadeyle onlara göre bir topluma egemen olan yaygın kültürel temsiller, belirli davranış, düşünme ve duyumsama kalıpları öngörür (34-5). Örneğin annelik söylemi etrafında gelişen temsil kümeleri, annelik pozisyonunun ne olduğuna yönelik bir çerçeve ortaya çıkarır ve kişilerin bu çerçeveye göre hizalanmasının koşullarını yaratır. Yani egemen temsil kümeleri, belirli bir toplum içerisinde belirli pozisyonların sınırlarını tayin eder. Bu durum mümkünlükleri daraltarak, sadece verili olan temsillerin varoluşu şekillendirmesine, öteki imkânların ise kayıp gitmesine sebebiyet verir.⁴ İdrak edilebilir olanı ve olmayanı tayin edici etkiye sahip olan bu temsil yaklaşımı, Jacques Ranciere’in *Uyuşmazlık, Politika ve Felsefe* (2005) adlı çalışmasında dile getirdiği *polis* kavramıyla benzerlik taşır. Buna göre *polis*, duyulur olanı belirleyen, söyleme tarzlarını paylaştıran ve bu paylaşımda belirli sesleri söylem geriye kalanları da uğultu olarak tanımlayan örtük bir yasadır. Burada bir yerleştirme, bedenleri uzam içerisinde düzenleme mantığı söz konusudur. Ranciere’e göre bu düzenleme eşitsiz bir şekilde gerçekleşir. Çünkü uğultulu sesleri ve bununla ilişkili olarak görünmez bedenleri yani temsil edilmeyenleri üreterek işlerlik kazanır. Ranciere *polis*’in karşısına *politika*’yı koyar ve onu temsil uzamını başka bir ifadeyle görülür, duyulur ve söylenir olanın uzamını yeniden şekillendiren bir eylemler dizisi olarak tanımlar. Hem bedenlerin içerisine yerleştirildikleri yer’leri hem de yer’in kendisini istikrarsızlaştıran diğer bir ifadeyle kim ile ne arasındaki ilişkinin apaçıklığını sorgulatarak çok katmanlı kırılma hatları yaratan politik etkinlik, bu bağlamda başka öznelleşme tarzlarına yani başka mümkünlüklere kapı aralar (52-61).

⁴ Bahsedilen bu öteki imkânları, Butler’ın *İktidarın Psişik Yaşamı* (2015) adlı kitabında heteroseksüel özneyi kuran kayıp meselesi etrafında ve aynı politik hat üzerinde düşünmek mümkün. Butler bu çalışmasında toplumsal cinsiyet ve cinsellik bağlamında normativitenin dışında kalan kimi özdeşleşme ve arzu biçimlerinin kültürel olarak geçerli bir dizi yasaklamalar neticesinde kayıp olarak içselleştirildiğini ve melankolik bir kapsamıyla kendini var ettiğini öne sürer. Butler bu kaybın, dünyanın bir takım dışta bırakma mekanizmalarıyla olumsal bir şekilde örgütlenmiş olduğunun psişik koşullarını sunduğunu söyler. Butler buradan hareketle bu kaybın kültürel olarak ifade edilmesinde diğer bir deyişle kamusal alanda bir dile kavuşmasında belirli politik imkânların doğabileceğini düşünür.

Dyer (1997), insanları temsil etmenin bedenleri temsil etmek olduğunu söyler (14). Beden ise her zaman üzerine işlenen kültürel kayıtlarla görünürlük kazanır. Bu kültürel kayıtların ya da tarihsel farkların temsil düzeneğinde nasıl bir yerleştirmeye tabi tutulduğu, Kaja Silverman'ın “*kültürel perde*” (1992, 2006) olarak ifade ettiği kavramla beraber düşünülebilir. Silverman (1992) kültürel perdeyi, öznel sınıflar, ırk, cinsiyet, cinsellik, yaş ve milliyet gibi ayrımlar ekseninde farklılaştırarak inşa eden ve böylelikle ideolojik bir statüye sahip olan imgeler repertuarı olarak tanımlar (150). Bu inşa etme ve farklılaştırma süreci Silverman'a (2006) göre her zaman belirli bedenleri idealleştirerek ve geriye kalanları da değersizleştirerek hareket eder. İdealleştirmeye değer bulunan nesneler geniş ölçüde temsil edildikçe normatif bir statüye ulaşır ve “gerçeklik” etkisi yaratır (69). Silverman bu süreci “hâkim temsilin zorbalığı” olarak ifade eder (16). Ancak Silverman (1992) perdeyi, yine de politik mücadelenin bir arenası olarak görür ve perdenin normatif temsilleriyle “oyunabileceğini” ileri sürer. Ona göre önemli olan perdenin yerine yeni bir perde koymak değil, mevcut perdeyi “maskeleye”, “parodi”, “brikolaj”, “tersyüz etme” gibi işlemlerle istikrarsızlaştırmaktır (150).

bell hooks da siyahlık ve temsil meselesine odaklandığı *Black Looks* (1992) adlı çalışmasında temsilin kurucu etkisinden bahseder. Ancak hooks, hegemonik biçimler olarak ifade ettiği temsil repertuarının tüm anlam dünyasını sabitleyebilecek şekilde hareket etmediğini ve bu alanın tıpkı Silverman gibi her zaman bir mücadele yeri olduğunu düşünür. Ona göre bu mücadele, hem görülebilir olanın hem de kendimizle ilgili görüş alanının bir dekolonizasyonunu içerir (4). Örneğin hooks, yönetmen Ousmane Sembene'den alıntılıdığı “bizim gibiler için hiçbir model yoktur” (2) cümlesinin her ne kadar hegemonik olana ve onun gücüne göndermede bulunan haklı bir ifade olduğunu düşünse de bu ifadeyi sorgulatacak örneklerin de var olduğuna ve bu örnekleri artırabilecek imkânlarla sahip olduğumuza inanır. hooks bu bağlamda ırk, toplumsal cinsiyet ve temsil ekseninde farklı bir duyumsanabilirlik alanı açtığını düşündüğü *Illusions* (Julie Dash, 1982), *A Passion of Remembrance* (Isaac Julien, 1986) ve *Daughters of the Dust* (Julie Dash, 1991) adlı filmleri örnek verir. hooks'a göre bu filmler, siyah kadın bedeniyle ilgili geleneksel ırkçı ve cinsiyetçi klişeleri ters yüz ederek seyirciyi farklı bir şekilde bakmaya davet eder ve seyircilik kavramının kendisini dönüşüme uğrattır. Bu metinler, siyah seyirci kadına da yeni özdeşleşme ve öznellik alanları açar (130). hooks'un bu bağlamda verdiği diğer örnek ise Moneta Sleet tarafından çekilen Billy Holiday fotoğrafıdır. Ona göre bu fotoğrafa bakan kişi star olmakla ilgili bir şey görmez; bunun yerine seyirci, yüzünde ve kollarında yara izleri, sıyrıklar olan hüznü bir şekilde uzaklara dalmış düşünceli bir yansımayla karşılaşır. Bu fotoğrafı çok sevdiğini belirten hooks, her ne zaman bu

resme baktığında içinden bir şeylerin paramparça olduğunu, bu parçaları toplamak zorunda kaldığını ve böylelikle her defasında yeni baştan başladığını söyler. hooks, bu imge tarafından alınıp götürülmüştür ve dönüşüme uğramıştır (7). hooks'un verdiği örnek siyahlık temsili ve star olma bağlamını aşan ve bu bağlamın içerdiği mutabakatı sorunsallaştıran farklı bir görme biçimi öngörür. Bakan kişi gördüğü şeyden kendi bütünlüğünü onaylayacak bir şekilde sağaltıcı bir etki devşirmez ama bunun yerine, kendisini parçalanmaya ve bu parçalardan yeni bağlantılar kurarak tekrar birleştirmeye açık hale getirir. Burada artık iyi temsil/kötü temsil ikilemini aşan, hem kendimize hem de bir diğerine bakmanın geleneksel yollarını bozan yeni bir perspektif söz konusudur. Bu perspektife alan açabilecek en etkili mecranın ise hooks, sinema olduğunu düşünür. Ona göre sinema ekseninde kiminle özdeşleştiğimiz ve kimin imgelerini sevdiğimiz gibi sorular büyük önem taşır. Çünkü bu sorulara verilebilecek yanıtlar, hem kendimize ve dünyaya bakma tarzımızı hem de ne şekilde görüldüğümüzü değiştirebilmenin yollarını açar (6). Silverman da *Görünür Dünyanın Eşiği* (2006) adlı çalışmasında temsil politikası çerçevesinde içerisinde politik imkanlar barındırdığını düşündüğü özdeşleşme ve idealizasyon kavramlarına eğilir. Bir şeyi idealleştirmek için aynı zamanda onunla özdeşleşmemiz gerektiğini söyleyen Silverman (13), bizi kendi benliğimizden uzaklaştıracak ve normatif temsiller tarafından onaylanmayan bedenlere yaklaştıracak bir özdeşleşme biçiminden bahseder. Özne ve öteki arasında etik bir ilişkiye kapı aralayan bu özdeşleşme biçimini Silverman, Max Scheler'dan (1923) ödünç aldığı kavramla “heteropatik” olarak adlandırır. Klasik özdeşleşme biçiminde benlik ötekini içerisine alıp kendi parametleri ekseninde onu eriterek hareket etmesine karşın heteropatik özdeşleşmede özne, bir büyülenme durumu içerisinde kendini bir başkasına açarak ötekiyle radikal bir bağlanmayı ortaya çıkarır (46). Bu işleyişi Silverman, *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) adlı filmde yola çıkarak “başkalarının anılarını anımsama” eylemi üzerinden somutlaştırmaya çalışır. Kişinin kendini bir ötekinin anılarına açarak, o anıların kişiye kendi anılarıymış gibi musallat olmasına göndermede bulunan bu edimi Silverman, “heteropatik anımsama” olarak adlandırır (270). Burada ötekinin anıları benliğin lehine sömürgeleştirilmez; tam aksine benlik ötekinin etkilerine karşı savunmasız bırakılır. Yani benliği güçsüzleştiren, onu kendi cismani koordinatları içerisinde daha az yer kaplayacak şekilde küçülten bir işleyiş söz konusudur. Bu anımsama biçiminde kişi, kendinden uzak olanla özdeşleşir ancak bu uzaklık zamansal değil kültürel bir uzaklıktır. Silverman (2006) bunu şu şekilde ifade eder:

Temsil pratiği çoğunlukla, hâkim değerleri teyit eden mnemik "aşılar"la çalışsa da, bunların dışsal kaynağında, her birimiz için, bize "ait" olmayana psişik erişim sağlama; başka insanların

anılarını "anımsama" olasılığı saklıdır. Ve bu ödünç anılar vasıtasıyla sadece kendimizinkilerden değil, normatif temsilin geçerli kıldıklarından da çok uzaklarda olan acılara, hazlara ve mücadelelere psişik olarak katılabiliriz (15).

Silverman (2006) idealleştirme ve değersizleştirme ikilemine hapsolmuş bir temsil pratiğini aşmanın yollarını araştırır ve bu bağlamda görsel bir temsil politikası geliştirir. Ona göre etik bir görüş alanı için “libidinal değerin yönünün, imge repertuarının ayrıcalıklı bağıntılarından, güya önemsiz öğelerine doğru” gerçekleşecek bir değişime ihtiyaç vardır (279). Bu değişim sürecinde Silverman da hooks gibi görsel metinlere özellikle de filmlere ayrıcalıklı bir işlev yükler. Bu çerçevede bilhassa toplumsal cinsiyet meselesini merkeze alarak baskın temsil sistemlerini eleştiren ve başka türden görme/görülme biçimleri üzerine önemli bir tartışma alanı açan feminist film yazınına bakmak önem taşır.

2.2. Feminist Film Yazını ve Feminist Sinema

Filmler, kültürel temsil sisteminin bir parçası olarak toplumsal gerçekliği inşa eder ve bu gerçeklikle ilgili belirli tezler öne sürerler. Kültürel dolaşıma soktuğu yaygın imgeler aracılığıyla filmler, belirli öznellik biçimlerini ve belirli deneyimleri ön plana çıkararak bir dünya tasarımı ortaya koyarlar ve böylelikle söylemsel sınırlar çizerek (Ryan ve Kellner, 2010). Bu söylemsel sınırlar ise mümkün olanın alanını belirleyerek, diğer olası deneyimleri ya görünmez kılar ya da değersizleştirir. Görünüm alanını düzenleyen bu imgesel hat, yalnızca mevcut olma biçimlerini değil ama aynı zamanda tasavvur edilebilecek olana müdahale ederek potansiyel olabilirlik alanlarını da düzenler. Örneğin bu yaklaşıma paralel olarak bell hooks (1992) görmenin, düşünmenin ve olmanın hegemonik biçimlerinin, kendimizi bunların dışında görebilme, hayal etme, tasvir veya icat etme kapasitemize ket vurduğunu dile getirir (2). hooks burada temsilin, görülebilir veya daha geniş anlamda idrak edilebilir olanı inşa edebilmesinden ve bu doğrultuda kendimizle ve başkalarıyla ilgili görüş alanını düzenleyebilmesinden bahseder. Bu bağlamda temsilin bir parçası olarak filmlerde, hangi imgelerin idealleştirildiği, hangi deneyimlerin ayrıcalıklı kılındığı ve özne pozisyonlarının ne tür hiyerarşik bağıntılar çerçevesinde inşa edildiği önemli bir tartışma alanını oluşturur. Bu tartışmaya katkı sağlayan en önemli alanlarından birisi ise feminist film yazını ve pratiğidir. Kadınların sinemada temsil edilme biçimlerini sorunsallaştıran, yeni tür temsil stratejileri ve görme biçimleri üzerine odaklanan bu alan içerisindeki gelişmeler, bir yandan imgelerin inşa edici kuvvetini açığa çıkarırken öte yandan yeni öznellik biçimlerinin yaratılmasının politik imkânlarını araştırır. Teresa de Lauretis (1985) bu ekseninde kadın sineması projesinin, temsil edilebilir farklı bir toplumsal öznenin koşullarını formüle etmeye çalıştığını söyler. Böylesi bir girişim ise de Lauretis'e göre cinsiyet farklılığına odaklanmış bir bölünmeyi aşan ve toplumsal cinsiyete özgü daha zor, karmaşık ve çelişkili öznel ve söylemsel sınırlara odaklanarak gerçekleşir (163). Sinemaya feminist bir müdahale bu bağlamda belirli çerçeveler içerisine sıkıştırılmış kadın temsillerini, ataerkil ideolojinin asimetric iktidar ilişkilerinin bir izdüşümü olarak ele alır ve bu temsillerin dışında farklı temsil biçimleri arayışına girer.

Filmlerin içeriğine yönelik iyi/kötü temsil tartışmasını kapsayan feminist ilk müdahalenin ardından, filmlerin nasıl anlam ürettiği ve seyirciyi ne şekilde konumlandığı meseleleri ekseninde feminist analizin sınırları genişler. Buna göre örneğin Claire Johnston ([1973]; 1999) bir gösterge olarak kadın imgesine, Laura Mulvey (1975) seyirci ve ekran ilişkisine, Mary Ann Doane ([1982]; 1999) dişil seyircilik meselesine, Teresa de Lauretis (1991) lezbiyen öznellik

ve arzunun temsiline, Jackie Stacey (1994) “gerçek” kadın izleyiciye, bell hooks (1992) siyah imgelere ve siyah kadın izleyicilik deneyimlerine, Anneke Smelik ([1998]; 2008) yönetmen, karakter ve izleyici ekseninden dişil öznelliğe odaklanır. Bu çalışmalar göstergebilim, psikanalitik veya kültürel incelemeler perspektifinden hareketle kadınların sinematik temsillerini ve bu temsillerle olan ilişkileri farklı açılardan sorunsallaştırırlar. Bu ekseninde bir yandan mevcut durumu derinlemesine analiz edip eleştiriye tabi tutarlar, öte yandan mevcut olandan farklılaşacak yeni alternatifleri soruştururlar.

Feminist film yazını en başından beri üzerinde çalıştığı malzemeyi adlandırma ve bu malzemeyle ilgili belirli sınırlar çizme meseleleriyle karşı karşıya kalmıştır. Bu meseleler örneğin feminist filmin ne olduğundan, feminist yönetmenin kim olduğuna ya da içerik/biçim, ana akım/alternatif, kadınların sineması/kadın filmi gibi ikilikleri kapsar. Feminist film yazını içerisindeki bu tartışmalar aynı zamanda feminizmin kendi içindeki tartışmalarla da çakışır.

Feminist film teorisinin en erken metinlerinden birini kaleme alan Claire Johnston (2008) erkek egemen sinemaya alternatif oluşturabilecek bir karşı-sinema pratiğini adlandırmak için “kadınların sineması” kavramına başvurur. Johnston’ın bahsettiği bu sinemanın özneleri, film endüstrisinde erkek ayrıcalığına meydan okuyacak olan kadınlardır. Böylesi bir sinema için Johnston, kadınların hem egemen sinema içerisinde hem de bunun dışında çalışmaları, bir yandan politik ama öte yandan da hazzı ihmal etmeyen dişil ortak fantezileri harekete geçirecek filmler yapmaları gerektiğini düşünür. Judith Mayne de Helke Sander, Julie Dash, Chantal Akerman ve Yvonne Rainer gibi yönetmenlerin çalışmalarını *The Woman at the Keyhole* (1990) adlı kitabında “kadınların sineması” adı altında ele alır. Mayne kadınların sinemasını, patriarka ve sinema arasındaki temel bağlantıları yeniden tanımlayan veya bunlarla mücadele eden bir sinema pratiği olarak tanımlar. Bu sinema pratiği içerisindeki özneler ise kadın yönetmenlerdir. Mayne kadınların sineması kavramını kadın filmi kavramından ayırıştırır. Ona göre kadın filmi, Hollywood’un yoğun şekilde 1940’lı yıllarda ürettiği, dişil seyirciyi hedefleyen ve genellikle melodrama yaslanan filmlerdir (1-2). Mayne’e göre kadın filmi “skopik ve anlatısal rejime” hizmet ederken, kadınların sineması tam tersine bu rejimi sorunsallaştırır. Ancak Mayne sorunsallaştırmanın muhakkak ki voyoristik ve fetişistik arzuları reddetmeyi zorunlu kılmadığını; bunun yerine böylesi bir sorgulamanın, bahsedilen arzuları yeniden biçimlendirmekle ve film izleyiciliği ekseninde diğer mümkün hazları ortaya çıkarmakla ilişkili olduğunu düşünür. Mayne kadın filmi kavramındaki “kadın”ın tekilliği ile kadınların sineması

kavramında “kadınlar”ın çoğulluğu arasında da bir kıyaslama yaparak tekillik, dişillik yüklenen bir takım ortak özelliklere yönelik bir vurgu taşıdığını; çoğulluğun ise birden fazla perspektif ve bakış açısına göndermede bulunduğunu söyler. Mayne yine de tekillikten çoğulluğa yönelik bir değişimin, zorunlu olarak özgürleştirici bir çeşitliliğin güvencesine dönüşmeyeceğinin altını çizer. Bunun yanı sıra Mayne, kadınların sineması kavramının da bir tür ortaklık varsayımından hareket ettiğini ama buradaki ortaklığın klasik sinemanın meşrulaştırdığı dişillikten çok farklı olduğunu ve kadınların sineması vurgusundaki ortaklığın, her zaman bir tür belirsizliği de beraberinde getirdiğini söyler (5-6). Mayne’nin kadın kavramına yönelik tekilik vurgusu, Johnston’un (2008) bir gösterge olarak kadın imgesiyle ilişkilendirilebilir. Johnston’a göre bu imge, eril mitlerin hâkim olduğu ideolojinin dünyasıyla bağlantılıdır ve “kadın olarak kadın”ın bastırılmasının izlerini taşır. Johnston metninde “kadın olarak kadın” ifadesini açıklamasa da metnin söyleminden bu ifadeyle, eril mitler ve fanteziler eşliğinde tasavvur edilmeyen bir “kadınlar” öznesine göndermede bulunduğunu düşünmek mümkün.

Alison Butler da (2002) kendi çalışmasında kadınların sineması kavramına başvurur. Butler bu kavramın, üzerinde uzlaşmış bir netlikten uzak da olsa kadınlar tarafından yapılan, kadınlara yönelik ve kadınlarla ilgili filmlere göndermede bulunduğunu söyler. Butler’a göre kadınların sineması, film tarihi içerisinde bir tür veya bir hareket değildir, ulusal sınırlar içerisine sıkıştırılamaz ve aynı zamanda kendine has yekpare bir estetik anlayışı da sergilemez. Kadın yönetmene ait bir filmin kadınların sineması kategorisine zorunlu bir şekilde dahil edilemeyeceğini belirten Butler, bazen de bir filmin hem kadın sinemasına hem de başka tür bir sinemaya aynı anda katkı sağlayabileceğini düşünür. Butler bu konuda Julie Dash’ın 1991 yapımı *Daughters of the Dust* filmini örnek gösterir ve bu filmin hem kadınların sineması hem de Afrika-Amerika sineması çerçevesinde değerlendirilebileceğini söyler. Bunun yanı sıra Butler, kadınların sineması adı altında görülebilecek filmler üreten bazı yönetmenlerin ise belirli sebeplerden dolayı bilinçli bir şekilde bu kategoriye aralarına mesafe koyduklarını aktarır. Bu yaklaşımı gösteren yönetmenlerden birinin Butler, Chantal Akerman olduğunu ve Akerman’ın yaptığı çalışmalardan dolayı feministler nezdinde çok önemli bir isim olmasına rağmen yalnızca auteur yönetmen olarak anılmayı tercih ettiğini söyler. Ancak Butler yönetmenlerin böylesi beyanlarından bağımsız olarak onların ortaya koyduğu ürünlerin yine de toplumsal cinsiyet odaklı kadın festivallerine veya konferanslarına dahil edildiklerini ifade eder (1-2).

Anneke Smelik (2008) ise toplumsal cinsiyetlere göre belirlenmiş bir kimlik anlayışından sakınmak ve 1940'ların Hollywood sinemasındaki "kadın filmleri" nin bir devamı olarak görülme riskini bertaraf etmek adına belirli filmleri tarif ederken kadın sineması kavramı yerine feminist filmler demeyi tercih eder. Buna göre Smelik, yönetmeni kadın olan her filmin feminist film olamayacağını ama aynı zamanda erkekler tarafından yapılan belirli filmlerin de bu kategori içerisine dahil edilebileceğini düşünür. Smelik'e göre feminist filmler "cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen" filmlerdir (xii).

De Lauretis (1985) özellikle 1970'lerde kadınların sineması üzerine yapılan tartışmalarda birbirine karşıt olarak konumlanmış iki eğilimin baskın olduğundan bahseder: bir taraftan kadınlar adına pozitif ayrımcılığı öngören onarıcı bir politik yaklaşım, öte taraftan patriarkayı ve burjuva kültürünü radikal bir şekilde eleştiren yıkıcı bir politik yaklaşım. Diğer bir ifadeyle bu eğilimlerden ilki, politik aktivizm, bilinç yükseltme ve olumlu kadın imgelerine odaklıyken ikincisi, temsil sistemine gömülü ideolojik kodları analiz etmek ve bunlardan kurtulmak adına film biçimi üzerine yoğunlaşır. İlk yaklaşım, içerik meselesi üzerinde durur ve filmlerin, kadınların gündelik hayatta karşılaştıkları deneyimleri veya daha genel olarak gerçekçi kadın imgelerini görüntüye getirmesi gerektiğini öne sürer; ikinci yaklaşım ise gerçekçiliği katı bir şekilde eleştirir ve gerçekçilik karşıtı bir estetik anlayışından hareketle filmlerin anlam üretim mekanizmalarına odaklanır (154-5). İlk perspektife yakın duran tartışmalar, 1972-1975 yılları arasında yayınlanan ve aynı zamanda ilk feminist film dergisi olan *Women & Film* etrafında gerçekleşir. Shohini Chaudhuri'ye (2006) göre bu dergide yayınlanan yazılar filmleri, "gerçekliği" yansıtmaması gereken bir mecra olarak ele alıp kadınların filmlerde yer alma biçimlerini, olumlu veya olumsuz temsil mantığı çerçevesinde değerlendirirler. Buna göre filmler, olumlu kadın temsilleriyle kadın seyirciye rol model oluşturması gereken bir alandır. Chaudhuri, *Popcorn Venus* (Marjorie Rosen, 1973), *Women and Their Sexuality in the New Film* (Joan Mellen, 1974), *From Reverence to Rape* (Molly Haskell, 1974) gibi kitapların da bu yaklaşımı benimsediklerini söyler (8). Laura Mulvey (1989c) de feminist film eleştirisinin ilk adımları olarak gördüğü bu eğilimin, hali hazırda mevcut olan klasik sinema geleneğini takip ettiğini söyler. Bu geleneği Mulvey, biçimsel dilin hikâye akışını bozmadığı ya da bu akışı gölgede bırakmadığı diğer bir ifadeyle içeriğin her zaman ön planda olduğu bir gelenek olarak tasvir eder. Mulvey, sinemada ilk feminist eleştirilerin bu uyuşmaları sorunsallaştırma gereği duymadan yalnızca filmlerin cinsiyetçi içeriğine ve kadınların birer imge olarak sömürülmesine odaklandıklarını söyler. Mulvey, *Women & Film* dergisinin ilk sayılarının yanı sıra *The Velvet*

Light Trap dergisinin 1972 tarihli Güz sayısı ve *Take One* dergisinin yine 1972 tarihli Şubat sayısının da aynı çizgiyi takip eden tartışmaları içerdiğini belirtir. Bu tartışmaların ana odağının ise Mulvey, mevcut bir dişil rol modeli bir başka modelle, daha güçlü ve daha bağımsız olan bir modelle değiştirmek üzerine kurulu olduğunu söyler (115). Sinemanın kendine has temsil stratejilerini gözden kaçırarak ve yalnızca hikâye ile karaktere odaklanan bu bakış açısı, bazı feminist film teorisyenleri tarafından göstergebilim, psikanalitik, yapısalcılık ve eleştirel teorinin sağladığı perspektifler ve kavramsal aygıtlar kullanılarak eleştiriye tabi tutulur. Bu eleştirilerin temelinde sinemanın, “gerçekliği” yansıttığı değil tam aksine onu inşa ettiği düşüncesi yatar. İlk erken eleştirilerden biri Claire Johnston’dan gelir. Johnston ([1973] 2008), sinema ve gerçeklik arasında dolaylı bir ilişkinin olmadığını; bunun yerine sinemanın, içerisinde mitlerin üretildiği bir anlamlandırma pratiği olduğunu düşünür. Bu eksenle kadınların temsili meselesinin yalnızca film metni bağlamında tartışılmayacağını; sinemanın dilini ve özellikle gerçekmişgibilik kuralını da hesaba katmak gerektiğini belirtir. Johnston, cinsiyetçi ideolojiye dayanan mitler aracılığıyla kadınların sinemada eril bakışın ihtiyaçlarına göre konumlandırılmış birer göstergeye dönüştürüldüklerini ifade eder. Buna göre sinemadaki erkek betimlemeleri, tarih içerisinde konumlanmış bir şekilde büyük bir çeşitlilik gösterirken, kadınlara yönelik stereotipler ise baştan çıkarıcı/vamp ile saf/temiz olmak üzere tarih dışı, ebedi ve değişmez olarak görülen dar bir ikililik içerisine sıkıştırılır. Eril mitlere dikkat çekerek Johnston, hem bu mitlerin doğallığını sorgulayacak hem de onu ters yüz edecek feminist bir sinema anlayışının ortaya çıkması gerektiğini belirtir.

Johnston gibi filmlerin içeriğine değil diline odaklanan ve bu dilin eril arzularla olan ilişkiselliğini sorgulayan diğer isim ise Laura Mulvey’dir. Mulvey (1989a) bu ilişkiselliği doğrudan psikanalitik kuramdan faydalananarak analiz eder. Mulvey Hollywood sinemasından hareketle, voyoristik ve fetişistik eril fantezilerin film dilini nasıl yapılandırıldığını ve bu süreç içerisinde kadın imgesinin nasıl konumlandırıldığını tartışır. Mulvey bakışın, bir tür iktidar ilişkisi içerdiğini ve bu ilişkinin de cinsel farklılığa göre düzenlendiğini öne sürerek bakmadaki hazzın etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölündüğünü ifade eder. Burada kadın, eril bir pozisyonda olan hem izleyiciler hem de film içerisindeki karakterler için erotik temaşanın merkezindedir ve cinsel olarak teşhir edilen bir nesne pozisyonundadır. Mulvey’in bu yaklaşımı John Berger’in *Görme Biçimleri*’nde (1972) bakma/bakılma ilişkisine yönelik ifade ettikleriyle paralellik gösterir: “Erkekler eyler, kadınlarsa görünür. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek” (47). Mulvey’e (1989a) göre bir erotik nesne olarak eril hazzın tatminini sağlayan kadın imgesi, aynı zamanda yine eril olan ödipal endişeleri yatıştırmaya

yönelik de bir işlev üstlenir. Yani Mulvey dışıl olanın sinema içerisindeki konumlanma biçiminin yalnızca eril ihtiyaçların gözetilmesiyle inşa edildiğini dile getirir. Mulvey tüm bu işleyişe alternatif oluşturacak bir feminist sinemanın ise, kadını nesne konumuna sabitleyen görsel hazzın ve dikizci bakışın kırılmasıyla doğabileceğini öne sürer. Buna göre Mulvey hem kameranın bakışının hissettirilmesi yani maddeselliğinin görünür kılınması hem de izleyicinin bakışının diyalektik bir süreç içerisine çekilmesi gerektiğini söyler. Mulvey’e göre böylesi bir girişim, eril olanın haz ve ayrıcalığını yıkar ve böylelikle etkin/edilgin mekanizmalarını bozguna uğratmış olur. Mulvey’in görsel ve anlatısal hazzı sekteye uğratan bu sinema pratiğinin ise, ana-akıma yaslanan bir geleneğin içinde yer alarak değil, bunun dışında kalacak bir şekilde deneysel yaklaşımlarla gerçekleştirilebileceğini düşünür. Mulvey’in feminist avangart sinema yaklaşımı, alışılmış sinematik kodları ve anlatısal uyları yapı bozuma uğratarak yeni tür görme biçimleri yaratmayı hedefler.

Mulvey’in geleneksel sinema anlayışını tamamen reddeden ve feminist bir pratiğin ancak avangart sinema içerisinde çıkabileceğini savunan bakış açısını Johnston’da görmeyiz. Johnston’ın feminist sinema anlayışı belirli türden hazları ihmal eden bir anlayış değildir. Ona göre filmleri, stratejik bir yaklaşımdan hareketle hem politik bir silah hem de bir eğlence aracı olarak görmemiz ve bu iki eksenin birbirine karşıt bir şekilde konumlandırmaktan ziyade birbirini besleyebilecek süreçler biçiminde değerlendirmemiz gerekir. Johnston hazzı ihmal etmediği gibi ana akım sinema geleneği içerisinde de feminist bir yaklaşımı yankılayan eleştirel potansiyellerin var olabileceğini düşünür. Diğer bir ifadeyle Johnston, feminist düşüncüyü besleyecek üretimlerin ille de avangart filmler aracılığıyla gerçekleşmeyebileceğini; bunun yerine örneğin Hollywood geleneği içerisinde kalarak da eril mitleri belirli açılardan sorunsallaştıracak bir tür “karşı sinema” pratiğinin ortaya çıkabileceğini söyler. Buradan hareketle Johnston (2008) Dorothy Arzner ve Ida Lupino gibi Hollywood içerisinde üretim yapan kadın yönetmenlerin filmlerinde içsel bir eleştiriyi mümkün kılan ve cinsiyetçi ideolojiye kimi yönleriyle karşı duran bir sorgulamanın varlığına işaret eder. Johnston’a göre örneğin *Dance, Girl, Dance* (1940) filminde Arzner, seyirlik kadın nosyonuna doğrudan meydan okuyan etkiler yaratır. Johnston, Lupino’nun ise *Not Wanted* (1949) filminde cinsiyetçi ideolojiyle daha muğlak bir diyaloga girdiğini ancak yine de örneğin ters yüz edilmiş bir “mutlu son”la bu ideolojiyi eleştirebilme potansiyeli gösterebildiğini söyler. Yani Johnston, Mulvey’den farklı olarak bir yandan egemen sinema geleneğini eleştirirken onu yine de tamamen reddetmez; bu geleneğin stratejik bir şekilde kullanımıyla feminist perspektifler çerçevesinde eleştirel potansiyellerin açığa çıkabileceğini düşünür.

Mulvey ilk olarak 1975 yılında yayınlanan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1989a) adlı metninde doğrudan psikanalitik kuramdan faydalanarak ataerkil toplumun bilinçdışının film formunu nasıl yapılandırıldığını inceler. Ona göre psikanalitik kuram, mevcut düzen içerisindeki cinsel farklılığa göre düzenlenmiş eril bakma biçimini ve bununla ilişkili olan hazları anlamamızda stratejik bir araç olarak kullanılabilir. Burada bakan yani bakışın denetleyicisi olan kişi, film içerisindeki karakter, kamera veya izleyici olarak erkektir; kadın ise bu bakışın nesnesi olan bir imgedir. Kameranın (yönetmenin) bakışı belirli çekimlerle, yakın plan veya açılarla cinsel farkla yapılandırılmış bir anlam dünyası yaratır ve bu yaratım süreci gizlenerek seyirci, anlatılan dünyanın, gerçekliğin, içerisine çekilir. Filmin içerisindeki bakış ise karakterler arasında gerçekleşir. Arzulu ve aktif bakışın sahibi erkek karakterdir. Kadın karakter ise arzulu bakışın nesneleştirdiği edilgen bir pozisyonda kalır. Kadın ve erkek arasındaki bakış odaklı bu hiyerarşik konumlanma, büyük bir oranda açı-karşı açı ve bakış açısı çekimleriyle sağlanır. İzleyicinin- ki bu erkektir ya da daha doğru bir ifadeyle eril bir pozisyonudur- perdeyle olan ilişkisinde Mulvey, görsel hazzı ortaya çıkaran iki tür bakış formundan bahseder. İlki, bir başkasını erotik nesne olarak konumlandıran ve bu başkasıyla belirli bir mesafeyi zorunlu kılan skopofilik bakış; ikincisi ise ego oluşumuyla ilişkili bir şekilde özdeşleşmeye olanak sağlayan bakış biçimidir. Mulvey aynı zamanda bakışın aktif gücünün anlatıyı denetleme gücüyle de bulunduğu söyler. Yani tıpkı bakışta olduğu gibi anlatıyı da ileriye taşıyan, olayların olmasını sağlayan güç, eril karaktere mahsustur. Diğer bir ifadeyle Mulvey'e göre bakışın yapılandırılma biçimi yalnızca hazla ilintili değildir, bununla beraber anlatı formunun kontrolü ve iktidar ilişkilerinin organizasyonu da ilişkilidir. Mulvey'e göre kadın, bakılacak konumla eril nazar için hazzın bir kaynağı ama öte yandan da kastrasyon bağlamında bu hazzı sekteye uğratabilecek olası bir tehdittir. Mulvey, bu tehdidin anlatı içerisinde ya sadizme ya da fetişistik skopofiliye başvurularak bertaraf edildiğini söyler. Böylelikle Mulvey, egemen sinema pratiğinde pasiflikle özdeşleştirilen dişi konumun, yalnızca eril hazların ve endişelerin gözetilmesiyle yapılandırıldığını söyler. David N. Rodowick'e (1991) göre Mulvey'in analizinin gücü, basitçe kadınların ekranda nasıl temsil edildiğine yönelik eleştiriden gelmez; bunun yerine Hollywood filmlerinde anlatı ve imge yapısının kalbindeki çelişkiyi güçlü bir şekilde ortaya koyabilmesinden gelir (5). Ancak Rodowick yine de tüm bu senaryonun içerisinde dişi özneye herhangi bir yer atanmadığını ve Mulvey'in, yalnızca eril bilinçaltıyla ilgilendiğini söyler (16). Yine benzer şekilde Mulvey'in metni, cinsel farkı verili olarak kabul etmesi, yekpare bir kadınlar kategorisine yaslanarak tarihsel ayrımları dışarıda bırakması ve aktif/pasif, feminen/maskülen şeklindeki ikiliklere başvurusu bağlamında eleştirilerin hedefi

olur. Örneğin hooks (1992) Mulvey'in psikanalize başvurarak yaptığı analizin, yalnızca cinsel fark gibi sınırlı bir bağlam içerisinde kaldığını ve bu bağlamın da beyaz dünyayı referans aldığını söyler. hooks Mulvey'in metninde hem imge hem de izleyicilik eksenindeki dişil pozisyonun beyaz kadınlara göndermede bulunduğunu, ırk faktörünün veya ırksallaştırılmış cinsel farkın bir analiz kategorisi olarak görülmediğini belirtir. Bu yaklaşımın Mulvey'le sınırlı olmadığını dile getiren hooks'a göre ana-akım feminist film teorisi, kadınlar derken aslında her zaman beyaz kadınlardan bahseder. Sözü edilen teori içerisinde hooks, totalleştirici bir kadın kategorisi altında imgelerin beyazlığının görülmediğini, tarihsel farkların tarihdışı psikanalitik anlatılara feda edildiğini ve ırk ile ırkçılığın toplumsal cinsiyetin görsel inşasını ne şekilde organize ettiğine vurgu yapılmadığını dile getirir (122-4).

Mulvey, 1981 yılında yayınlanan *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1989b) adlı çalışmasıyla tekrardan ilk metnine geri döner ve bu sefer dişil izleyicilik pozisyonuyla ilgili belirli açılımlarda bulunur. Mulvey bu çalışmasında *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946) filminde Pearl karakteri üzerinden dişil seyirciliğe bir alan açar ve bu seyircilik deneyiminin, pasif dişil ve regresif eril konumlar arasında gidip gelen diğer bir ifadeyle istikrarlı olmayan özdeşleşmeler içerdiğini söyler. Dişil pozisyona yönelik iki farklı cinsel kimlik arasındaki bu salınımı Mulvey, Freud'tan hareketle kız çocuklarının pre-ödüpal dönemdeki psiko-seksüel gelişimlerine referansla açıklar. Mulvey filmde Pearl karakterinin norm olarak görülen dişillığe karşı geliştirdiği direncin ve değişebilen cinsel kimlik motivasyonlarının, benzer şekilde dişil seyirci konumunu da betimlediğini; bu konumun, pasif dişil ve aktif eril bakış açıları arasında gidip geldiğini söyler. Ancak Mulvey yine de başarılı bir eril özdeşleşmenin mümkün olmadığını; dişil olanın bu özdeşleşme içerisinde huzursuz bir pozisyonunda asılı kaldığını söyler. Jackie Stacey (1994) Mulvey'in bu müdahalesini iki açıdan önemli bulur. İlki, metin tarafından üretilen izleyicilik pozisyonunun sabitliği fikrini yerinden etmesi; ikincisi ise patriarkal anlamlandırma sistemi içerisindeki boşluklara ve çelişkilere odaklanarak direniş ve çeşitlilik açısından önemli soruları gündeme taşımıştır. Ancak Stacey yine de Mulvey'in metninin ikili cinsel farka yaslanmayı sürdürdüğünü ve erillik metaforunu ayrıcalıklı kıldığını söyler (60).

Mulvey'in feminist film teorisi içerisinde seyircilik pozisyonlarına yaptığı vurgu, daha sonraki çalışmaların da güzergahını belirleyecek derecede etkili olur. Örneğin Mary Ann Doane ([1982] 1999) da Mulvey'in izinden benzer bir sorgulamanın peşine düşer ve seyircilik pozisyonuna odaklanır. Doane de tıpkı Mulvey gibi sinemanın, eril nazarın arzularına göre yapılandırıldığını

düşünür ve çerçeveleme, ışık, kamera hareketleri ile açıları gibi belirli pratiklerin de bu arzular gözetilerek kadın imgesi üzerinden işlevsel kılındığını söyler (133). Doane ana-akım sinemada eril nazarın nasıl ayrıcalıklı kılındığını, Robert Doisneau'nun *Un Regard Oblique* (1948) adlı fotoğrafından hareketle açıklar. Fotoğrafta resim tablolarının asılı olduğu bir vitrin önünde duran bir çift vardır. Kadın fotoğrafın merkezindedir ancak baktığı tablonun içeriği, diğer bir ifadeyle bakışının nesnesi görünmez kılınmıştır. Erkek ise fotoğrafın köşesinde olmasına rağmen onun neye baktığı veya neyi dikizlediği apaçık ortadadır. Baktığı şey, çıplak bir kadın resmidir. Doane'ye göre bu fotoğraf, tıpkı kimi Hollywood filmlerinde olduğu gibi anlatının merkezinde bir kadın olsa dahi skopofolik gücün, çerçevenin marjinde diğer bir ifadeyle erkekte olduğunu gösterir. Doane bu fotoğrafta dışıl nazarın ya da özne olarak dışıl pozisyonun bir silme işlemine maruz bırakıldığını ve dışıl olanın sadece eril nazarın nesnesi olarak görünür kılındığını söyler. Doane'ye göre bu fotoğraf, dışıl nazara ve arzuya nasıl el konulduğunu ve bakışın cinsel farklılığa göre nasıl yapılandığını yani bakışın cinsel politikasını göstermesi açısından önemli bir örnek oluşturur (141).



Şekil 2.1: *Un Regard Oblique* (1948), Robert Doisneau.

Doane eril nazar kavramı dışında aynı zamanda dişil seyircinin, imge olarak kadın karakterlerle nasıl ilişkilendiğini merak eder ve Mulvey’in başvurduğu aktif/pasif ayrımından farklı olarak yakınlık/uzaklık kavramlarına başvurmayı tercih eder. Doane’ye göre dikizcilik, bakışın failiyle bakılan nesne arasında belirli bir mesafeyi zorunlu kılar. Ancak dişil seyirci açısından imge kendisi olduğundan mesafeyi imkânsız kılan aşırı bir mevcudiyet ve bununla ilişkili olarak aşırı bir özdeşleşme söz konusudur. Doane, dişil olarak kodlanan pembe dizilerde veya kadın filmlerinde böylesi bir özdeşleşmenin var olduğunu söyler. Doane, imge ile dişil seyirci arasındaki mesafenin ise ancak ekrandaki imgenin kadınlığa dair bir maske olduğuna yönelik okumayla elde edilebileceğini düşünür (135-8). Doane “maskelenme” kavramını Joan Rivière’den ödünç alır. Rivière “Bir Maskelenme Olarak Kadınsılık” (1929) adlı makalesinde kadınsılık ve maskelenme ilişkisini şöyle tarif eder:

Bir yandan sahip olunan erkeksiliği gizlemek, öte yandan da fark edildiğinde gelebilecek misillemeyi engellemek amacıyla kadınsılık, bir maske olarak kabul edilebilir ve giyilebilir...şimdi okuyucu bana gerçek kadınsılıkla maskelenme arasındaki sınırı nerede çizdiğimi ya da kadınsılığı nasıl tanımladığımı sorabilir. Benim önerim ise ne radikal ne de yüzeysel bir şekilde aralarında hiçbir fark olmadığıdır. İkisi de aynı şeydir.

Doane, Rivière’den hareketle sinemada *femme fatale* karakterinin üzerine giydirilmiş aşırı kadınsallığın, maskelenmeyi görünür kıldığını düşünür. Ancak Doane erkeksiliğini gizlemek adına aşırı bir kadınsallıkla yüklenen bu karakterin, muhakkak ki filmin sonunda cezalandırıldığını söyler. Çünkü Doane’ye göre bu tarz bir maskelenme biçimi, içerisinde her zaman eril sisteme yönelik bir tehdit barındırır (139). Doane, (1988a) dişillliği bir maskelenme olarak kavramsallaştırmanın, maske çıkarıldığında “gerçek” kadınlığa veya dokunulmamış bir öze ulaşılacağına yönelik bir varsayım ile ilişkili olmadığını altını çizer. Öyle ki Doane’ye göre kadınlıkla ilgili bir bilgi alanı, kadınlığın özüne yönelik inanışlardan değil daha çok maskenin kendisinden çıkarsanabilir (47). Bu durumda maskelenme, istikrarlı bir dişil pozisyonun imkansızlığını görünür kılar (49). Doane’nın dişil seyircilik pozisyonuna eğilmeyi hedeflediği *Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator* ([1982] 1999) adlı makalesinde maskelenme kavramıyla, daha çok imge olarak kadın tartışmasına odaklanmış olur. 1988 yılında yayınladığı *Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator* adlı ikinci makalesiyle bu konuya geri döner ve maskelenme kavramının, dişil seyircilik

pozisyonundan yani bakışın öznesi olan kadından ziyade, imge olan diğer bir ifadeyle bakışın nesnesi olan kadın konumuna daha uygun düştüğünü ifade eder (48). Ancak Doane yine de maskelenmenin içerdiği istikrarsız dişil kimliğe yönelik vurgunun, dişil seyircilik pozisyonu da paralellik gösterdiğini ifade eder (49).

Doane ([1982] 1999) skopofilik veya fetişistik nazarın nesnesi konumunda olan kadının, ilişkiyi tersine çevirerek kendi hazzı için nazarı temellük edip edemeyeceğini, diğer bir ifadeyle eril olanı nesneleştirmenin ya da bakılası bir pozisyona yerleştirmenin dişil nazar için alan açıp açmadığını merak eder. Doane'ye göre böylesi bir tersine çevirme işlemi, özne/nesne ikililiğini bozabilecek bir potansiyel göstermediği gibi eril özneliği, bakışın failliğiyle eşleştiren baskın sistemi de zayıflatmaz (134). Benzer bir bakış açısını E. Ann Kaplan da paylaşır. Kaplan (1983) nesneleştirmenin, hem eril hem de dişil erotizminin bir parçası olduğunu ancak eril nazarın, eyleme ve sahip olma kudretini taşıdığını bunun yerine dişil olanın ise bu kudretten yoksun olduğunu söyler. Bunun yanı sıra Kaplan, kadını nesneleştirmenin yalnızca erotik bir amaca yönelik olmadığını; psikanalitik bir perspektiften hareketle bu nesneleştirmenin, kadının kastre edilmiş olmasıyla uyandırdığı tehdidi de bertaraf etmekle ilişkili olduğunu ifade eder (31). Kaplan'a göre kadın, maskülen bir pozisyona yerleşse bile arzusunun bir gücü yoktur ve bu pozisyonun verili olanı değiştirmesi de mümkün değildir (29).

Linda Williams (1984) da tıpkı Mulvey ve Doane gibi klasik sinemada bakış ekseninde kadına ayrılan alanın, özne değil nesne pozisyonu olduğunu söyler. Williams, korku filmlerinden hareketle bu pozisyonu irdeler. Ona göre bir dehşet sahnesi karşısında kadın izleyiciler yüzlerini kapatmaya eğilimliken, erkek seyirciler ise bu sahneye bakmanın keyfini çıkarırlar ve bu eylemleriyle gurur duyarlar. Williams, bakmaktaki bu başarısızlığın yalnızca izleyicilik pozisyonu ile sınırlı olmadığını; film içerisindeki kadın karakterlerin de bakma kudretinden mahrum bırakıldıklarını düşünür. Williams'a göre örneğin sessiz filmlerdeki birçok "iyi kız" karakteri, sadece mecazi olarak değil ama gerçek anlamda da göremezler yani kördürler. Williams, karakterlerin gerçekten kör olup olmamalarına bakılmaksızın bu görememe halinin, cinsellik anlamında saflığa göndermede bulunduğunu ileri sürer. Williams klasik anlatı sinemasında bakışın, arzulamakla özdeşleştirildiğini ve bu bağlamda "iyi kız" karakterinin de filmlerde arzudan yoksun bir şekilde resmedildiğini söyler (83). Williams'a göre bu tarz bir sinemada bir tek vamp karakteri güçlü dişil bir bakış örneği sunar. Ancak Williams bu karaktere has bakışın da eril bir bakışın parodisine dönüştürüldüğünü ve bu çerçevede dişil olanın, otantik ve meşru bir öznellik sergilemediğini söyler. Williams, bakmaya cüret eden bu karakterin aynı

zamanda anlatı sonunda muhakkak ki cezalandırıldığını belirtir (85). Benzer bir gözlemi Rudolph Valentino filmleri üzerinden Miriam Hansen de dile getirir. Hansen'e (1986) göre Valentino filmlerinde Valentino'nun film içerisindeki kadın karakterlerle bakış üzerinden ilişkilendirme biçimi, kadın karakterlerin kimlikleriyle ilgili önemli ipuçları sergiler. Hansen bu ilişkilendirme biçiminin, kadın karakterin vamp mi yoksa Valentino'nun âşık olabileceği ve meşru romantik bir ilişki yaşayabileceği bir partner mi olduğuna yönelik bir gösterge işlevi gördüğünü söyler. Buna göre bakış, ilk olarak erkekten kadına yani Valentino'dan kadın karaktere doğru yönelmişse, bu karakterin Valentino'nun rüyalarını süsleyecek kadın olduğunu; tam tersine eğer bakışı tetikleyen ilk kişi kadın karakter ise diğer bir ifadeyle bakılmadan önce bakmaya cüret etmişse, bu karakterin de vamp olduğunu söylemek mümkün. Hansen kadın karakterlerin anlatı içerisinde ancak bakışın bu şekilde düzenlenmesiyle meşru bir pozisyon elde ettiklerini söyler. Bakılacak bir konumdan, bakan bir konuma geçmeye yeltenen yani erotik bakışın tetikleyicisi olmaya çalışan kadın karakterleri ise yalnızca kötü bir son bekler (11-2). Doane (1984) ise 1940'ların Hollywood kadın filmlerinde kadın karakterler ekseninde bakışın nasıl harekete geçirildiğini analiz eder. "Paranoid kadın filmleri" (*Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941), *Secret Beyond the Door* (1948)...) olarak adlandırdığı bir alt türe göndermede bulunan Doane, bu filmlerde evlilik kurumuyla ilişkili bir şekilde evin, olası bir cinayetin mekanına dönüştüğünü ve kadın karakterin bu ev içerisinde, kocası tarafından öldürülebileceğine yönelik bir şüphayla yaşadığını söyler. Doane'ye göre kadın karakterler bu tür içerisinde, kapalı kapılar ardındaki gizemi çözmeye çalışan aktif bir bakışın faili olarak tasvir edilir. Ancak burada bakış, arzunun değil dehşetin alanında kol gezer yani kadın karakterin içerisinde sıkışıp kaldığı, eziyet çektiği bir süreçle ilişkilendirir (67-70). Doane de tıpkı Hansen gibi klasik sinemanın kadın karakterlere yalnızca negatif yüklü bir bakış failliği tahsis ettiğine işaret eder.

Elisabeth Cowie (1997) ise fantezi kavramı üzerinden dişil izleyiciliğe bir alan yaratmaya, fantezinin olanaklarını feminizme doğru açmaya çalışır. Ona göre arzunun sahnelendiği bir mizansen olarak fantezi, toplumsal cinsiyet geçişli özdeşleşmelere olanak sağlar. Cowie, kadınlar açısından izleyicilik deneyimini negatif bir dişil özdeşleşmeyle sınırlandırmadan film metinlerinin izleyicilere çeşitli özdeşleşmeler ve birbirinden farklı özne pozisyonları sunduğuna, toplumsal cinsiyet sınırlarını aşan çeşitli özdeşleşmelerin ve hazzın olanaklı olduğuna dikkat çeker. Cowie baskın eğilime karşıt bir şekilde fanteziyi, kadınların nesneleştirildiği eril bakışla özdeşleştirmeyi, bu bakışın fanteziye tamamen egemen olduğunu veya onu her koşulda organize edebildiğini düşünmez; bunun yerine, fantezinin arzu

pozisyonlarının bir karışımından oluştuğunu ve bu pozisyonların, dışıl izleyiciliği de kapsayacak yerleşmelere olanak tanıdığını öne sürer.

Cowie (1997) bilinçli veya gündüz düşleri, bilinçaltı ve ilksel olmak üzere üç farklı fantezi modu olduğunu ve bu modların birbirlerini dışlamadıklarını veya içerdikleri fantezi nesnesinin birbirinden farklı olmadığını; bunun yerine, bastırılanla kurdukları ilişki düzeyinin ve başvurdıkları sansür biçiminin farklılaştığını söyler. Bundan kaynaklı Cowie fantezi söz konusu olduğunda farkın bilinç ve bilinçaltı arasında değil, birincil (cinsellik/baştan çıkarma fantezisi ile cinsel fark/kastrasyon fantezisi) ve bilinç veya bilinçaltıyla ilişkili olabilecek ikincil fanteziler arasında kurulabileceğini söyler. Cowie fantezi ve gerçeklik ilişkisinin “kurgu” ve “gerçek yaşam” şeklinde geleneksel bir karşıtlığa indirgenemeyeceğine dikkat çekerek fiziksel, maddesel dünya kadar fantezinin de öznenin üzerinde etkili olduğunu düşünür. Cowie, fantezinin bilinçli modunda bir “ben” pozisyonunun kendini korumaya aldığını ancak diğer iki modda bu pozisyonun sabit olmadığını, öznenin birden fazla pozisyonda aynı anda yer alabileceğini öne sürer. Cowie’ye göre film metinleri de sabit olmayan çeşitli özne pozisyonları sunar.

Fantezinin kamusal formlarından biri olarak filmler, Cowie’ye (1997) göre tutarlı ve bütünlüklü bir pozisyon alma imkanını bozarak sabit ve kutuplaşmış kimlikler üretmenin başarısızlığını gösterebilir. Böylelikle Cowie’ye göre anlatı tarafından üretilen yerleştirmeler, sabit toplumsal cinsiyet pozisyonlarını yeniden dolaşıma sokmayabilir. Cowie fantezilerin pozisyonlardan oluşmuş bir yapı olduğunu ve izleyici olarak belirli bir karakterin arzusuyla değil, bu karakterin diğer karakterlerle olan ilişkilerindeki (seven/sevilen, baba/anne/çocuk...) arzu pozisyonlarıyla özdeşleştiğimizi söyler. Buna göre Cowie filmlere evrensel bir arzu nesnesi yarattıkları için değil, kendi yerimizi veya yerlerimizi bulabileceğimiz bir arzu ortamı inşa ettikleri için kapıldığımızı öne sürer. Böylece Cowie fantezinin, nesnelerin kendileriyle değil onların düzenlenme biçimleriyle ilişkili olduğunu ve fanteziden alınan hazzın, nesnelere sahip olmaya değil kurulan bu düzenin kendisine dayandığını söyler. Örneğin filmlerde bu haz, olacak olan sonla değil bu sonun çeşitli engellemelerle, sapmalarla sürekli bir şekilde ertelenmesinden alınır. Yani haz, bir şeyin olduğu andan değil bu ana doğru yolculuktan, yokluğun düzenlenme biçiminden ileri gelir.

Stacey (1994) fantezi kavramının, pasif ve negatif çağrışımlara sıkıştırılmamış bir dışıl seyircilik pozisyonu için alan açtığını ancak feminist film eleştirisi kapsamında fantezi kavramı

üzerinden kurulan bu güzergahın yine de çeşitli problemler içerdiğini düşünür. Ona göre toplumsal cinsiyet özdeşleşmelerinin, seyircinin toplumsal cinsiyetiyle olan bağı koparıldığında diğer bir ifadeyle seyircilik, toplumsal cinsiyetten bağımsız yüzergezer bir pozisyon olarak ele alındığında, kadın ve erkeklerin filmlere yaptıkları birbirinden farklı psişik yatırımları incelemek imkansızlaşır. Stacey Doane'nın (1989b: 145) ifadesiyle “kimliğin sabitlenmesine izin vermeyen psişik istikrarsızlık ve çeşitli metinsel pozisyonlar arasındaki sürekli kayma” ya vurgu yapan yani akışkan bir cinsel farkı referans alan bir analizin, “feminist eleştiriye ihtiyaç olmadığı” gibi bir sonuca işaret edebileceğini aktarır. Bu yaklaşımın Stacey, izleyicilik hazzıyla ilişkili olan cinsel farka yönelik anlamların, geçici de olsa, nasıl sabitlendiğini açıklayamadığını söyler (70-1).

1980'lerin feminist film yazını içerisinde önemli bir yer tutan dişil seyircilik tartışmaları, film izleyen “gerçek” kadınlara göndermede bulunmaz; bunun yerine film söyleminin bir etkisi olarak üretilen varsayımsal bir pozisyona işaret eder. Örneğin Doane (1989b) dişil seyirciyi bir insan olarak değil, bir kavram olarak kullandığının altını çizer. Benzer şekilde Elizabeth Cowie de (1989) dişil seyircinin metinsel bir üretim olduğuna işaret eder (akt. Jackie Stacey, 1994: 55). Stacey (1994) feminist film eleştirisine egemen olan bu metinsel yaklaşımın, evrenselleştirici iddialara yol açtığını ve bu çerçevede belirli bir bağlam içerisinde kadın izleyicilerin filmlerle olan etkileşimlerine ilişkin tarihsel bir açıklamaya alan açmadığını düşünür. Bundan kaynaklı Stacey izleyicilik tartışmalarının, kısmi bir perspektif sunan psikanalitik bakışın yanı sıra, bağlamın karakteristik özelliklerini öne çıkaran ve evrensel varsayımların önüne geçen ampirik çalışmalarla da desteklenmesi gerektiğini savunur. Diğer bir ifadeyle Stacey'e göre (1994) yalnızca bilinçaltı süreçlere odaklanmak, öznelliği mümkün kılan diğer tüm tarihsel inşaları dışarıda tutmak anlamına gelir. Stacey bunun önüne geçmek adına maddesel ve psişik olanı bir arada düşünmek gerektiğini savunur. Zira ona göre özdeşleşme ve arzu süreçleri öznelliğin hem bilinç hem de bilinçaltı formasyonlarını içerir. *Star Gazing* (1994) adlı kitabında Stacey, bu yöntemi uygular. Feminist psikanalitik film eleştirisinin ortaya attığı soruların cevaplarını Stacey, film metinlerinde değil belirli bir grup kadın izleyiciyle gerçekleştirdiği etnografik çalışmasında arar. Stacey çalışmasında cinsel farklılığı esas alarak eril nazara odaklanan hâkim feminist film eleştirisinden farklı olarak odağına kadın starlar ve kadın izleyiciler arasındaki ilişkiyi alır ve kadın izleyicilerin ekrandaki kadın karakterlere, ideal kadınlık imgelerine, nasıl baktıklarını araştırır.

Bir taraftan feminist film yazını içerisindeki bu temel tartışmalar sürerken öte taraftan çoğunlukla bu tartışmalardan da beslenen feminist film örnekleri de ortaya çıkar. İlk feminist film örneklerine bakıldığında bunların büyük bir oranda belgesellerden oluştuğu görülür. Üretimi kadın hareketi içerisindeki aktivistler veya sanatçılar tarafından yapılan bu ilk belgeseller, toplumsal değişimi mümkün kılacak bir araç olarak ele alınır. Feminist filmlerin dağıtımını üstlenen ilk şirketlerden biri olan *New Day Film*, tanıtım kataloglarında feminist belgesel yönetmenleri bir araya getiren motivasyonu şöyle betimler: “Bağımsız feminist yönetmenler olarak bizler ekrandaki kadınların, erkek yönetmenlerin deneyim, imgelem ve fantezilerinin birer ürünü olduklarını düşünüyoruz. Bizler ise filmlerimizi kadınların ihtiyaçlarından ve deneyimlerinden yola çıkarak yapıyoruz”. Örneğin *Growing Up Female* (1971) filminin yönetmenlerinden biri olan Julia Reichert, filmiyle ilgili şunu dile getirir: “Biz bu filmi kadınların baskılanmasına yönelik yeni farkındalıkları ortaya koymak ve yalnızca kadın hareketiyle sınırlı kalmayacak bir şekilde ev kadınlarına, yoksul kadınlara ve siyah kadınlara da ulaşmayı hedefleyerek yaptık” (akt.Shilyh Warren, 2008: 4).

Growing Up Female gibi bilinç yükseltmeyi ve değişimi amaç edinen 1970’lerin ilk yıllarındaki diğer bazı belgeseller ise *Anything You Want to Be* (Liane Brandon, 1972), *Three Lives* (Kate Millett, Susan Kleckner, Louva Irvine, 1971), *Janie’s Janie* (Geri Ashur, Marilyn Mulford, Bev Grant, Stephanie Palewski, 1971) ve *The Woman’s Film* (Louise Alaimo, Judy Smith, Ellen Sorren, 1971) olarak sıralanabilir. Warren (2008), bu filmlerin kadın karakterleri içermesi ve kadınlarla ilgili olmasının yanı sıra kadın hareketinin radikal taleplerini ve politik heyecanını da ortaya koyan ve kadın yönetmenler tarafından kadınlar için yapılan filmler olduğunu söyler. *New Day Films*, *Iris Films*, *Women’s Film Coop* gibi kolektif girişimler tarafından dağıtımı üstlenilen bu filmlerin Warren, kadın izleyiciler tarafından sınıflarda, konferans salonlarında veya kadın filmleri festivallerinde toplu bir şekilde izlendiğini ve 1976 yılına gelindiğinde bu tarz filmlerin sayısının iki yüzü aştığını aktarır. Warren bu filmlerde, kadınların evde, iş yerinde veya bir doktor ofisinde yaşadıkları gündelik deneyimlerinin ve mücadelelerinin aktarıldığını, diğer bir ifadeyle 70’lerin “özel olan politiktir” argümanından hareketle kürtaj, tecavüz, domestik şiddet/istismar ya da evlilik ve boşanma gibi meselelerin tartışıldığını söyler. Warren bu belgesel filmlerin estetik anlayışının ise büyük bir oranda *cinéma vérité* geleneğine dayandığını ve bu anlayış çerçevesinde filmlerin, kadınların yaşamlarıyla ilgili gerçekleri ortaya çıkarabilecek şeffaf bir temsil aracı olarak görüldüğünü ifade eder (5-7). Bu filmlere yönelik eleştirilerin odağını da tam olarak bu varsayımlar oluşturur. Örneğin Mulvey (1989c), feminist meseleleri merkezine alması ve kadınların film üretiminin her aşamasında yer

almasıyla bu filmlerin, feminist politika ekseninde önemli olduklarını ve göz ardı edilemeyeceklerini ama bunun yanı sıra kamerayı, gerçekleri yakalayabilen sihirli bir araca indirgemeleri yani bu inancı sorgulamaktansa bunu yeniden üretmeleri bağlamında da büyük sınırlılıklar içerdiğini söyler (117). Johnston (2008) da benzer bir yaklaşımdan hareketle şunları dile getirir:

Gerçekliğin bir parçası olarak sinemanın kendi araç ve teknikleri, yaygın ideolojinin bir ifadesidir; pek çok ‘devrimci’ yönetmenin inandığı gibi tarafsız değildir. ‘Gerçeğin’ kamera tarafından kaydedileceğine ya da bir film üretim biçiminin, (kolektif olarak kadınlar tarafından yapılan bir filmde örneğin) üretimin kendisini yansıtabileceğine inanmak idealist bir şaşırtmacadır” (288).

Johnston (2008), Kate Millett’in yönetmenlerinden biri olduğu ve üç kadının kamera karşısında deneyimlerini aktardıkları *Three Lives* filmiyle ilgili Millett’in “daha fazla analiz etmek istemedim, ifade etmek istedim” şeklindeki yorumuna mesafeli yaklaşır ve kadınların baskılanmasının, kameranın “masumiyetine” yönelik bir inançtan hareketle yakalanamayacağını ifade eder (289).

Julia Lesage (1978) ise 1970’lerin feminist belgesellerini, eleştirel bir tutumla değil; tam tersine, destekleyici bir bakış açısıyla ele alır. Lesage’e göre realist bir estetiğe dayanan feminist belgeseller, kadın hareketi içerisindeki pratikleri ve söylemleri ulaşılabilir kılmış ve buradan politik bir arzunun doğmasını sağlamıştır. Lesage feminist yönetmenlerin, geleneksel realist anlayışı basit bir şekilde doğrudan kendi çalışmalarına aktarmadıklarını; bu anlayışı, örneğin kendilerinin de kadın hareketi içerisinde yer almaları, filmleriyle somut bir değişimi hedeflemeleri ve görüntüye aldıkları öznelere hiyerarşik bir ilişki içerisine girmemeleri çerçevesinde yeniden tanımladıklarını söyler. Lesage’e göre feminist yönetmenler realizmin kod ve uylaşımlarını, yeni politik bir öznenin taleplerini karşılamak adına kullandılar. Bunun yanı sıra Lesage bu filmlerde “gerçek” kadınların “doğal” bir üslupla yer almış olmalarının, izleyiciyi zorunlu bir şekilde imgenin “gerçekliğine” yönelik bir inanca sürüklemeyebileceğini söyler. Bunun yerine Lesage bu filmlerle kadınların harekete geçmesini tetikleyecek kolektif bir kimlik algısının yaratılmaya çalışıldığını belirtir (akt. Warren, 2008: 11).

Ruby Rich ise (1990) 1972- 73 yıllarının, feminist film hareketi için birliğin, enerjinin, heyecanın ve biz buradayız duygusunun en yoğun yaşanılan yıllar olduğunu söyler. Rich’e göre 1975’ten sonra bu görüntü değişir ve birliğin yerini çeşitli bölünmeler alır. Rich bunun sebebini,

feminist film teorisinin psikanalitik ve göstergebilimin etkisi altına girmesine veya *film noir* gibi tür çalışmalarının gündeme gelmesine, belirli konferans veya dergilerin bir tür gruplaşma alanına dönmesine ve kadın çalışmaları/sinema çalışmaları gibi bölümlerle kurumsallaşmanın ortaya çıkmasına bağlar. Tüm bu gelişmelerle beraber Rich feminist filmin, bir tür eylem alanından ziyade çalışma alanına dönüştüğünü söyler. Bu durum Rich'e göre feminist film pratiğinin, erken döneme damgasını vuran politik adanmışlıktan ve savaşçı ruhtan uzaklaşmasına sebebiyet verir (271). Rich de tıpkı Lesage gibi önemli bir kültürel dönüşüm yaratmış olan 70'lerin ilk dönem filmlerini, realizm eleştirisi altında topyekûn yok saymamak gerektiğini düşünür ve bu filmlerin kendine has özelliklerinin altını çizer. Rich, feminist hareket içerisinde ortaya çıkan çalışmaların görünür kılınması ve isimsiz kalmaması adına bu çalışmaların, yeni bir şekilde adlandırılmaları gerektiğini vurgularken, böylesi bir adlandırmanın çerçevesi net bir şekilde çizilmiş reçeteler sunmak anlamına gelmediğini; bunun yerine, patriarkal olmayan yeni betimleyici olasılıklara alan açmayı hedeflediğini belirtir. Bu perspektiften hareketle Rich, 70'lerin ilk dönem feminist belgesellerini çoğunlukla yapıldığı gibi *cinéma vérité* başlığı altında değil, *validative*⁵ adlandırmasıyla değerlendirmek ister. Çünkü Rich bu filmlerin, kadınların yaşamını, deneyimlerini ve kültürünü görünür kılma ve meşrulaştırma işlevini üstlendiğini ve bu bağlamda böylesi bir adlandırmanın daha iyi bir seçenek olduğunu düşünür. Rich *cinéma vérité* geleneğine dayanan yönetmenlerin, görüntüye aldıkları öznelerle ilişkilenme biçimlerinin hiyerarşik bir düzlemde hareket ettiğini ve işledikleri meselelerle kişisel bir ortaklık kurmadıklarını, buna karşın feminist yönetmenlerin filmlerini tam da bu eksenler üzerinden inşa ettiklerini söyler (280).

İlk feminist belgesellere yönelik yok sayıcı ve olumsuz tutuma mesafeli yaklaşan isimlerden biri de Alexandra Juhasz'dır. Juhasz (1999) feminist film teorisinin bir tür “doğru” feminist film kanonu yarattığını ve bu doğrultuda ilk feminist belgesellerin yeterince sofistike olmadığını, aynı yöntemi takip edecek filmlerin de iyi filmler olmayacağını varsayan bir algının baskın hale geldiğini söyler (191). Juhasz'a benzer şekilde Warren da (2008) feminist teori içerisinde kanonik yayınların- *Riddels of the Sphinx* (1977) ve *Thriller* (1979) ya da Yvonne Rainer, Chantal Akerman ve Nelly Kaplan'ın çalışmaları gibi -daha çok deneysel ve avangart filmlere odaklandıklarını ve bu filmleri, “karşı”, “alternatif” veya “feminist” sinemanın bir örnekleme olarak sunduklarını belirtir. Warren bu eğilimin, 1970'lerdeki film yapımının farklı biçimlerini ve bu filmlerin alıcılarını görünmez kıldığını söyler (5).

⁵ Validative: Doğrulayıcı, meşrulaştırıcı, belgeleyici.

Realistik kodlarla kamera karşısında kendi deneyimlerini aktaran kadınları görüntüye getiren 1970'lerin feminist belgeselleriyle Juhasz, baskılanmış gruplara tarih içerisinde bir yer açıldığını, yeni öznellikler ve kimliğin yeni yorumlarının kamusal söyleme dahil edildiğini düşünür. Örneğin *It Happens to Us* (1972) filminde kadınlar, daha önceden anlatılmaya veya kayıt altına almaya değer görülmemiş olan illegal kürtaj deneyimlerini aktarırlar ve buradan kolektif bir kimlik inşa ederler (203). *Janie's Janie* (1971) filmi ise bilinç yükseltme grubunun yapısıyla doğrudan ilişkili bir şekilde Janie'in kişisel deneyimlerinin politik bir söylem içerisine çekilerek Janie'nin bilinçlenmesini ve evden dışarı çıkıp kızkardeşleriyle beraber mücadele etmek için kamusal alanda yer almasını kayıt altına alır (202). Juhasz bu filmlerin gücünün ve etkisinin biçimlerinden daha çok kullanımlarından geldiğini ve filmlerin öncelikle politik bir eylem formu şeklinde işlev gördüğünü söyler (211). Öyle ki Juhasz, bu filmlerin stratejik bir şekilde politik bir projenin parçası olarak görülmelerinin, biçimsel sınırlılıklara sahip olduklarına yönelik tartışmalardan çok daha önemli olduğunu ifade eder (197). Bunun yanı sıra Juhasz realizm meselesi üzerinden Hollywood filmlerine içkin realizmin yarattığı etkiyle, *cinéma vérité* belgesellerinin dayandığı realizmin ortaya çıkardığı etkinin birbirine eş olamayacağını, belirli realist formların farklı şekillerde işlevsel kılınabileceğini belirtir. Buna göre örneğin realizm, patriyarkayı yansıtan, onaylayan ve sürdüren bir forma bürünebileceği gibi, alternatif, bozguncu ve marjinal gerçekliklere de tanıklık edebilir ya da gerçeklik kavramının kendisini de sorunsallaştırabilir. Juhasz dünyayı realistik bir film estetiğiyle tasvir etmenin, zorunlu bir şekilde "gerçekliğin" sabit, değişmez veya tarafsız olduğunu öne sürmek anlamına gelmediğini, bunun yerine gerçekliğin ne olduğuna, nasıl hissedildiğine ve belki de nasıl değiştirilebileceğine yönelik bir yorumlama biçimi olduğunu söyler (195).

1960'lar ve 70'lerin feminist birikiminden doğan feminist film hareketi, festivaller, konferanslar, yayınlar ve çekilen filmler aracılığıyla kadınlar arasında politik bir forum işlevi görür. Bu dönemde aynı zamanda feminist teori açısından kilit önemde olan *Cinsel Politika* (Kate Milet, 1970), *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası* (1970) ve *Sisterhood is Powerful* (Robin Morgan, 1970) gibi kitaplar yayınlanır. Rich (1990) bu kitapların da, feminist film hareketine doğrudan bir zemin hazırladığını ve teorik bir güç kazandırdığını söyler (270). Bu gelişmelerin yanı sıra belirli yayınlarla (örn. *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*, Marjorie Rosen, 1973 ve *From Reverence to Rape*, Molly Haskell, 1974) Hollywood yapımları içerisindeki kadın imgeleri analiz edilir ve Dorothy Arzner, Lois Weber, Ida Lupino gibi kadın yönetmenlerin filmleri feminist bir bakış açısından yeniden gözden

geçirilir. 1970’lerin ilk yıllarını kapsayan tüm bu çalışmalar, film tarihi içerisinde kadınların da var olduğuna ya da kadınların görünmezleştirilen ve değersizleştirilen deneyimlerini ortaya çıkarmaya yönelik girişimler olarak okunabilir. Oysaki feminist film teorisi içerisinde üzerine en çok konuşulan, Johnston ve Mulvey tarafından kaleme alınan en erken iki metin, sinemada kadınların yokluğunu verili kabul eden bir bakış açısına dayanır ve bu yokluğun ancak inşa edilecek bir “karşı sinema” pratiğiyle kırılabileceğini öne sürer. Rich (1990), Johnston ve Mulvey’in sinemada kadının konumuyla ilgili kötümser bir senaryo çizdiklerini düşünür (279) ve bunu bir başka çalışmasında şöyle dile getirir:

Mulvey’e göre eril olan seyircilik pozisyonu içerisinde kadın görünmezdir; Johnston’a göre ise kadın, ekranda görünmezdir. O sadece fallusun bir vekilidir ya da başka bir şey için bir göstergedir. Sinemaya giden bir kadın olarak tamamen görünmezliğinle kodlanmış bir bağlamla yüz yüze kalırsın ve yine de, açıkça, sinema dışındaki hayattan getirilen belirli kodlarla orada oturursun (Rich, 1978: 87).

Rich, hem Johnston’un hem de Mulvey’in metinlerinin sinema ekseninde toplumsal bir varlık olarak kadın deneyimine alan açmadıklarını söyler. Rich’in kadınlık deneyimi çerçevesinde vurguladığı bu yokluk, özellikle 1980’lerden sonra yine belirli kadınlık deneyimlerini gündeme getirecek bir şekilde farklı açılardan geliştirilmiş birçok eleştiride öne çıkmaya başlar. Bu eleştiriler, bilhassa Mulvey’in metnine referansla, “benim deneyimim nerede?” sorusunu ortaya atarlar. Sinema alanı içerisinde gelen bu soru, feminist teorinin kendi içerisindeki soruların ve tartışmaların izlerini taşır. Bu tartışmalar içerisinde “deneyim”, “kadınlar arası farklılıklar”, “kadınlık kategorisi” ve “cinsiyet/toplumsal cinsiyet/cinsellik” kavramlarının ise kilit meseleler olduğu söylenebilir.

2.3. Feminist Bakış

Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı metni bakış konusunda dişil özneye kayda değer bir alan açmaz. Klasik sinemanın eril bakışı referans alarak yapılandırıldığını öne süren Mulvey, bu sinema geleneği içerisinde dişil öznenin pasif bir konuma sabitlendiğini savunur. Mulvey’in bakış konusunda açtığı yolu takip eden Doane, Ann Kaplan ve Linda Williams gibi teorisyenler de egemen sinema pratiği içerisinde bakışın eril olarak kodlandığına, aktif bakışın yerleştirildiği pozisyonun ise maskülen bir pozisyon olduğuna vurgu yaparlar. Bakışın erilliğine yapılan vurgu, sinema alanı dışındaki feminist yazında da karşımıza çıkar. Örneğin

Luce İrigaray (1985) bakışı, erillikle ilişkilendirerek dişil erotizmin, görsel olanın hakimiyetine yabancı olduğunu savunur:

Kadınların arzularının erkeklerinkiyle aynı dili konuşması beklenemez. Kadınların arzusu, şüphesiz ki Batı'ya egemen olan mantık tarafından bastırılmış durumdadır...Kadınlar bakmaktan ziyade dokunmaktan daha çok keyif alırlar ve onun, egemen skopik ekonomideki yeri pasiflikle temin edilir; o, temaşanın güzel nesnesi olmak için vardır (25-6).

Irigaray (1978) cinsel farktan hareketle bakışa yönelik düşüncesini bir başka yerde ise şöyle ifade eder:

Bakışa yatırım kadında erkeklerde olduğu kadar öncelikli değildir. Göz, diğer duyu organların tümünden daha fazla nesneleştirir ve egemenlik kurar. Belli bir mesafeden bakar ve bu mesafeyi korur. Kültürümüzde bakmanın, koku, tat, dokunma ve işitme duyuları üzerindeki üstünlüğü bedensel ilişkilerin zayıflamasına neden olmuştur. Bakış egemenliğini kurduğu anda beden maddiliğini yitirir (akt. Griselda Pollock, 2014: 187).

Irigaray'ın cinsel farklılık ekseninde erillikle özdeşleştirdiği ve cinsiyetler arasındaki hiyerarşiye dayanan bakışı flaneur figürü üzerinden de takip etmek mümkün. Pollock (2014) flaneur'un, modernliğin hem açgözlü hem de erotik bakışını somutlaştırdığını düşünür. Dış dünyada, kamusal alanda izlenmeden veya fark edilmeden bakma özgürlüğüne sahip olan flaneur figürü bağımsız, gözlem yapan bir bakışın taşıyıcısıdır. Kadınlar ise, flaneur'un bakışının nesnesidirler (212-9). Pollock'a göre flaneur'un bakışı, "modern cinsel ekonomide-eylem veya fantezi düzeyinde- bakma, değerlendirme ve sahip olma özgürlüğüne sahip bir erkek cinselliğini eklemlendirir ve üretir" (231).

Popüler temsillerin büyük çoğunluğunda bakışı kontrol eden kişi erkektir, yani bakışın taşıyıcısı, bakan kişi erkektir; kadın ise bakılındır. Erkeklerin ve kadınların bakışla ilişkilene biçimlerini farklılaştıran bu asimetrik güç yapılanmasını John Berger şöyle ifade eder: "Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek...Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır..." (47). Burada erkeğin bakışı, kadınları kontrol eden bir mekanizma gibi işler. İktidar ilişkilerine gömülü olan ve kadınların arzu nesnesi olduğu bir bakış rejimidir bu. Patriarkal bir ilişki biçimini yansıtan bakış odaklı bu ayrım, tarihseldir, dolayısıyla dönüştürülmesi de mümkündür. Örneğin Janice Raymond ([1986] 2001) kadınların nazarının tarihsel olarak erkekleri görmeleri için eğitildiğini söyler. Raymond'a göre bu durum

kadınların birbirlerini görüş alanlarından çıkarmalarına, birbirlerini gerçek anlamda görmemelerine yol açar. Ancak Raymond yine de kadınların birbirlerini görmeyi seçebileceklerini, görüş alanlarını bu doğrultuda eğitebileceklerini yani bakış dinamiklerini dönüştürebileceklerini düşünür (129).

Kadınların erkeklere odaklanan nazarlarının erkek egosu üzerindeki etkisini ise Virginia Woolf ([1929] 2015) ayna (*looking glass*) metaforu üzerinden şöyle açıklar:

Kadınlar yüzyıllardır, erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyülü bir ayna görevini yerine getirmişlerdi...aynalar, tüm şiddete dayalı ve kahramanca eylemler için gereklidir. Napolyon ve Mussolini, her ikisi de bu nedenle kadınların zayıflığı üzerinde önemle dururlar, çünkü kadınlar daha aşağı düzeyde olmasalardı büyüteç işlevini yerine getiremezdi. Bu durum, kadınların, erkekler açısından gerekliliğini kısmen açıklamaya yarar. Kadının eleştirisi karşısında duydukları tedirginliği ve bir kadının herhangi bir eleştiriyi, bir kitabın kötü, bir resmin yetersiz olduğunu, ya da başka bir şeyi, aynı eleştiriyi getiren bir erkekten çok daha fazla acı vermeksizin söylemesinin olanaksızlığını da açıklar. Çünkü kadın gerçeği söylemeye başlarsa erkeğin aynadaki görüntüsü küçülmeye başlar; yaşam karşısındaki uyumluluğu yok olur (41).

Burada kadın bakışı, karşısındaki egemen gücü daha da güçlendiren bir şekilde işlev görür; kadının mevcut pozisyonuyla ilgili dönüşüm sağlayabilecek bir kudret alanı yaratmakta yetersiz kalır. Bu çerçevede kadın bakışı, erkeklerin içerisinde eylediği bir dünyayı seyreden ama bu dünyaya müdahale edemeyen pasif bir konumda asılı kalır.

Peki hiyerarşik bir şekilde cinsel farklılığa göre düzenlenmiş bu bakış rejimini dönüştürmek mümkün mü? Suzanne Moore bu dönüşümün cinsel farka dayanan toplumsal rolleri tersine çevirmekten geçtiğini düşünür. Buna göre Moore (1989) öncelikle kadınların aktif bir şekilde ve erotik bir bağlam içerisinde erkeklere veya diğer kadınlara bakabildiğini öne sürmekle işe başlamak gerektiğini, zira böylesi bir girişimin bakışı, yalnızca erillikle sınırlandıran “gerçek hikâyeyi” bozguna uğratacağını savunur. Moore’a göre homo-erotik bir amaç gütsün veya gütmesin nesneleştirilen erkek bedeni, dişil nazar için bir alan yaratır. Moore bir arzu nesnesi olarak erkek bedeninin böylelikle (heteroseksüel) kadın izleyiciye maskülen, mazoşist veya marjinal pozisyonlarla sınırlandırılmamış belirli konumlar yaratabileceğini düşünür (48-9). Moore aynı zamanda nesneleştirilen erkek bedeninin fallusun imlediği kudretin altını oyduğunu düşünür. Çünkü ona göre bu imgeler gücün değil, hazzın ve arzunun nesneleri haline gelirler.

Moore böylelikle fallik olanın yokluğunu inkâr etmede işlevselleşen kadın imgelerinin aksine, erkek imgelerinin bunun varlığını inkâr etmeye yarayacağını savunur (56).

Sigrid Weigel (1986) ise tersine çevirme işleminin kadınlara yeni imkanlar yaratabileceğine şüpheyile yaklaşır. Ona göre kadınlar, eril bakışı taklit ederek değil, voyeristik olmayan yeni bakışlar geliştirerek yol almalıdırlar. Weigel, kadınların bakmakta ısrarcı olmaları, bakıştan vazgeçmemeleri ve böylelikle kendi görüş alanlarını keskinleştirmeleri gerektiğini düşünür (78). Benzer bir görüşü Ann Kaplan da (1983) paylaşır. Ona göre tersine çevirme işlemi, meselenin temelini oluşturan etkin/edilgin ikililiğini, egemenlik ve teslimiyet ilişkilerini bozguna uğratmaz. Kaplan nazarın eril olmak zorunda olmadığına ama içerisinde yer aldığımız dil ve bilinçdışının yapısından kaynaklı her zaman maskülen bir pozisyonda konumlandığına işaret eder. Buna göre Kaplan, nazarı temellük eden her türlü girişimin, maskülen bir pozisyona sabitleneceği sonucuna varır. (30)

Pollock (2014) bakmanın cinsel politikasının etkinlik/edilginlik, bakma/bakılma, röntgenci/teşhirci ve özne/nesne gibi ikili konumlara bölünmüş bir rejim çerçevesinde işlev gördüğünü söyler. Ancak Kaplan'ın aksine Pollock'a göre kadınların ürettiği metinler, bu cinsel bakma politikasını dönüştürme ve kadınlar için farklı konumlar üretebilme potansiyeline sahiptir. Zira bu potansiyel olmaksızın Pollock, kadınların arzu ve zevklerinin temsilinden yoksun kalacaklarını düşünür (241-3). Pollock örneğin Mary Cassatt'ın *Operada* (1879) adlı tablosunun kadını, etkin bir izleyici olarak resmettiğini ve kadını kendi bakışının öznesi olarak konumlandığını söyler (229).



Şekil 2.2: *At the Opera* (1878), Mary Cassatt

Pollock (2014) bir temsil biçiminin hâkim rejimle iş birliği içerisinde olup olmadığına yönelik şu soruları sorabileceğimizi düşünür: “Temel öncüllerine dayanarak kadınlığı doğallaştırıyorlar mı? Kadınlık bir edilginlik ve mazoşistlik olarak onaylanıyor mu, yoksa kadınlığın değerlendirildiği, deneyimlendiği ve temsil edildiği farklı bir konumdan kaynaklanan eleştirel bir bakış mı var?” (243). Bu sorular bakışın egemen cinsel politikasının ne şekilde dönüştürülebileceğine ilişkin ipuçları sunar.

Eril bakış rejiminden ayrışan, bu bakışı kırılmaya uğratan bir bakışı, kimi feministler “dişil bakış” olarak adlandırır. Bu isimlerden biri Alicia Malone’dur. Malone (2018) dişil bakışı beyaz, cis ve eril olanla özdeşleşmeyen görme ve görülme deneyimleri için kullanır (12-3). Malone sinemanın doğuşundan beri bu sektör içerisinde yer alan beli başlı kadın yönetmenlerin filmleri üzerinden dişil bakış olarak nitelendirdiği anların takibini sürer. Malone’un listesi epeyce geniştir. Bu listeye dahil ettiği isimlerden bazıları şunlardır: Alice Guy, Dorothy Arzner, Maya Deren, Ida Lupino, Agnes Varda, Vera Chytilova, Chantal Akerman, Margarethe von Trotta, Julie Dash, Sally Potter, Jane Campion, Sofia Coppola, Patricia Cardoso, Shirin Neshat,

Haifaa Al Mansour, Celine Sciamma, Deniz Gamze Ergüven, Greta Gerwig. Malone'un bu yönetmenlerin belirli filmlerinde diřil bakıřa iřaret ettiđini dūřündüđu notlarından bazıları řoyledir:

Dorothy Arzner'in *Dance, Girl, Dance* (1940) filminde Malone, Judy karakterinin doğrudan film içerisindeki izleyicilere bakarak yaptığı konuşmanın dişil bir perspektif içerdiğini dūřünür. Malone'e göre bu konuşma, filmlerde kadın karakterlerin maruz kaldığı muameleye ışık tutar ve izleyicilerden de bakışlarını bu duruma odaklamaları istenir (47). *Jeanne Dielman* (1975) filminde Malone'e göre Akerman, ev işlerine, gündelik emeğe farklı bir değer biçerek bunu, sanatın bir parçasına dnūřtrr. Voyeristik olmayan, kesmelerin çok az olduğu uzun çekimler ve sabit kamerayla bu emeği ayrıntılı bir şekilde görüntüye getirir (108). Diřil arzuyu ve isyanı resmeden *The Piano* (Jane Campion, 1993) filminde Malone dişil nazarın, erotizmin temsil edilme biçiminden hareketle okunabileceğini dūřünr. Erotizm Malone'e göre bu filmde neyin gösterildiği üzerinden değil, gsterilmeyenler üzerinden inřa edilir (230). *Real Women Have Curves* (Patricia Cardoso, 2002) filminde Malone, yönetmenin Amerika film tarihi içerisinde değerleştirilen bedenleri filmsel mekâna taşıyarak bu bedenlere yönelik baskın bakış açısına müdahale ettiğini dūřnr. Buna göre Cardoso, Meksikalı Amerikalı bir kadın üzerinden pozitif bir beden imgesi inřa etmeye çalışır. Malone yönetmenin kamerasını karakterleri birer cinsel obje olarak seyredilesi kılmaktan çıkaracak ve seyircinin onların yanında, onlarla beraber yol almasını sağlayacak bir biçimde kullandığını söyler. (293-301). *Lady Bird* (Greta Gerwig, 2017) filmi ise Malone'e göre genç bir kızın büyüme hikayesini bir erkeğin etrafında inřa etmemesi bağlamında dişil bakışa alan açar (514).

Diřil bakış kavramına ilişkin fikir yürüten isimlerden biri de Jill Soloway'dır. Soloway, 2016 yılında Toronto Uluslararası Film Festivali'nde dişil bakış üzerine bir konuşma yapar. Konuşmasında Soloway dişil bakışın kadınların dünyada eyleme biçimlerine yönelik yerleşikleşmiş bakışı değiştirme gücü gösterdiğini savunur. Ona göre dişil bakış, bedenin eril bakış tarafından felce uğratılmış ve sessizliğe mahkûm edilmiş olası diğer potansiyellerini araştırır. Eril bakışın kadınları ikiye ayıran, bu ayrım çerçevesinde onları belirli kategorilere sabitleyen yaklaşımını ters yüz eder; ikilikleri değil bütünlükleri ve keşişimsellikleri araştırır. Buna göre Soloway dişil bakışı, dünyayı görmenin ve hissetmenin bir başka yolu olarak tahayyül eder. Bu bakışın queer bakış, trans bakış veya keşişimsel bakış olarak da tarif edilebileceğini dūřnr.

Hem Malone hem de Soloway dışıl bakışı ne cinsiyetle, biyolojiyle ne de özcü bir perspektifle ilişkilendirirler. Onlar bu bakışı, hiyerarşi kurmayan, zıtlıklar, ikilikler oluşturmayan, indirgemeciliği değil derinliği ve katmanlılığı odağa alan, susturulmuş, değersizleştirilmiş olana alan açan bir çerçeve içerisinde tanımlamaya çalışırlar. Diğer bir ifadeyle egemen eril bakışa, bu bakışın yarattığı görme ve görülme biçimlerine mesafe alan bir dışıl bakış tarifi yaparlar.

Yukarıda bakış ekseninde dile getirilen düşünceler bakışı, insan merkezli bir çerçevede ele alır. Yani bakış, görme veya görülme ekseninde öznenin kendisinde konumlanır. Bundan farklı olarak McGowan (2012) ise Lacan'dan hareketle bakışı, öznenin uzaklaştırarak bir karşılaşma deneyimiyle ilişkilendirir. McGowan'a göre Lacan bakışı, "öznenin (ya da izleyicinin) nesnede (ya da filmin kendisinde) karşı karşıya geldiği şey olarak" ele alır ve bu durumda bakış "öznel olmaktan çok, nesnel bir bakışa dönüşür". Bu, arzumuzu görsel açıdan tetikleyen "nesne olarak bakış"tır (26).

Bakış öznenin nesneyi gördüğü bakma eylemi değil, öznenin kadir-i mutlak görünen bakışındaki boşluktur. Görüşümüzdeki bu boşluk, arzumuzun kendisini gördüklerimizde sergilediği noktayı işaretler. Görsel alanımıza indirgenemez olan şey, arzumuzun bu alanı çarpıtma biçimidir ve bu çarpıklık kendisini nesne olarak bakış aracılığı ile hissettirir. Böylelikle bakış, izleyicinin Metz'in tanımladığı gibi 'tümüyle algılayan' ve 'algılanan olarak namevcut' şekilde kalabilmesini sekteye uğratarak, izleyiciyi sinemasal imgede içerir" (McGowan, 2012: 27).

McGowan nesne olarak bakış'ın görsel alandaki *objet petit a* olduğunu söyler. *Object petit a*, "arzulanan bir nesne olarak değil, bu arzunun nesne-nedeni, öznenin arzusu için bir tetikleyici vazifesi görür". McGowan erken dönem Lacancı sinema yazınının Lacan'ın imgesel ve simgesel kavramalarına başvurduğunu ancak bakışı anlamakta kilit önemde olan Gerçek'i ise ihmal ettiğini düşünür. McGowan "ideolojinin dışavurumundan çok onun işleyişindeki bir bozukluğa" işaret eden bakışın, imgeselden ziyade Gerçek'in bir tezahürü olduğunu öne sürer (27-9). Hans Holbein'in *Elçiler* tablosu anamorfik olarak tanımlanan böylesi bir bakışa imkân tanır. Bu tabloda bakış:

İzleyiciye ait perspektifin görüş alanını çarpıttığı; dolayısıyla da izleyiciyi dışarıda tutuyormuş gibi görünen bir sahneye izleyicinin dahil olduğu durumlarda ortaya çıkar. Resmin sadece görülmek için orada olmayıp görmenin nötr bir faaliyet olmadığını ortaya çıkaran bakış, izleyicinin resimde

gördükleri üzerine gerçekleştirdiği öznel faaliyetin etkisini netleştirir. Bu kafatası izleyiciye şöyle seslenmektedir: ‘Bu resme korunaklı bir mesafeden baktığını düşünüyorsun, oysa bu resim-bir izleyici olarak varlığını hesap ederek-seni görmekte’. Bundan dolayı bakışın-nesnel bakışın-resimde bir bozukluk (ya da bir leke) olarak var olması, izleyicinin onu asla güvenli bir yerden göremeyeceği anlamına gelir; izleyici bu leke formunda resimde içerilmekte, metnin kendisinde kapsanmaktadır (31).

McGowan’a göre özne bakışla izleyiciliğindeki bir kesinti olarak karşılaşır. Bakışın yarattığı bu kesintiler ya da çatlak noktaları, bütünlük yanılması yaratan toplumsal düzenin istikrarını tehdit ederek, simgesel evrenin nötr bir alan olmadığını, keyfilğini, boşluklarını ve temelsizliğini fark edebilmemizi sağlar. İdeolojik yapının kadir-i mutlaklığını sarsıntıya uğratan bu süreç, özneye de özgürlük alanı açar. McGowan’a göre bakışın politik gücü de tam olarak burada yatar. Sinemanın sunduğu bu imkânı McGowan gündelik hayata da ihraç edebileceğimizi, buradaki kırılma noktaları ve boşluklar üzerine düşünebileceğimizi savunur. Yani McGowan sinemaya ideolojik bir yapıyla mücadele edecek bilinçli bir düşünömsellikle değil, bakışla karşılaşmayı olanaklı kılacak mesafeli bir kapımayla, büyülenmeyle yaklaşmamız gerektiğini düşünür. Bu bakış açısı erken Lacancı sinema kuramında öne sürölen yaklaşımların karşısında durur (44-9).

Öte yandan Joan Copjec (2015) ise bakış, başkalarının mevcudiyetine işaret etmesi çerçevesinde “toplumsalın ta kendisinin doğuşu” (221) olarak görür. Copjec bakışın belirli bir nesneye ya da başkalarından oluşan somut bir topluluğa gönderme yapmadığını ancak yine de daima nesneler arasında duysal bir biçimde, duysal göstergeler yoluyla karşımıza çıktığını söyler: “Panjurların arasından bakan bir çift göz, dalların hışırtısı veya ayak sesleri”. Sinemada örneğin bir korku filminde bakış, penceredeki perdelerin hafifçe aralanmasında görölebilen, bir kapı gıcırtısında işitilebilen ve bir parfüm kokusunda koklanabilen bir “şey” olarak harekete geçer. Bu, “orada biri var”a değil de “incinebilir olmam, zarar görebilecek bir bedene sahip olmam”a işaret eder (218-9).

Feminist yazın içerisinde bakış kavramına yönelik baskın yaklaşımlar toplumsal cinsiyeti referans alır. bell hooks (1992) bu yaklaşımları, diğer toplumsal fark biçimlerini gözetmedikleri için eleştirir. hooks, bakışın güç ilişkileriyle yapılandırıldığına ve ırksal faktörlerin de bu yapının kalbinde yer aldığına işaret eder (116-123). hooks’un feminist yazına bu müdahalesi dişil/eril şeklinde ikiye bölünmüş bir bakış rejimini, daha katmanlı ilişki ağlarına, birbirlerini

yapılandıran diğer toplumsal fark biçimlerine açar. Örneğin bu müdahale, siyah özneye yönelen üstünlükçü beyaz bakışı, ya da bakmaya cüret edemeyen bastırılmış siyah bakışı, tüm bu ilişkiler içerisinde siyah kadının konumunu, ırksallaştırılmış cinsel farkı hesaba katmayı mümkün kılar. Yani hooks, egemen bakışın yalnızca eril olmadığını ama aynı zamanda beyaz olduğunu da hatırlatır. Yine de hooks bakış ilişkilerinin dönüştürülebileceğini savunarak “karşıt bakış” kavramını geliştirir. hooks’a göre bakış, kolonyal özne için bir direniş alanı oluşturur. hooks bu direnişin bilhassa hem beyaz üstünlükçü hem de siyah eril bakışa maruz kalan siyah kadın özneye alan açtığını; değersizleştirilmeye, bastırılmaya karşı çıkan başka türlü görme ilişkilerine kapı araladığını düşünür.

Eril bakışın kurduğu hiyerarşik dünyanın kırılmaya uğradığı, yalnızca toplumsal cinsiyet ve cinselliği değil; bunun yerine her türlü toplumsal fark biçimlerini gözetken kapsamlı bir bakış kavramsallaştırmasını ortaya koyan isimlerden biri Silverman’dır. Silverman (2006) bakış kavramının dünyayı algılayış biçimimizi dönüştürebilecek önemli bir potansiyele sahip olduğunu düşünür ve kavramı bu potansiyel ekseninde ele alır. Bakış kavramını bu doğrultuda “dünyayı görülmek-için- olanın önceden belirleyip kabul ettirmiş olduğu şartlar altında değil de başka koşullar altında ayrımsama olanağı...” (277) olarak görür. Bu olanağı Silverman “üretken bakış” kavramıyla karşılar.

Silverman’a göre üretken bakış, görüş alanına toplumsal ve tarihsel farkları sokan perdeyle oynama yeteneğine sahiptir. Silverman perdeyi “kültür tarafından üretilen ve öznelere sadece oluşturulmasına değil aynı zamanda sınıf, ırk, cinsiyet, yaş ve milliyet bakımından farklılaştırılmasına da vasıta olan imge ya da imgeler repertuarı” olarak tarif eder. Perde hem bir “toplumun görsel rejiminin sözüm ona tikelliğinden büyük ölçüde sorumludur hem de o toplumda yaşayanların nazarın etkilerini nasıl yaşantıladığından sorumludur” (202). Burada nazar kavramını ise Silverman kameranın bir metaforu olarak kamera/nazar biçiminde kullanır. Kamera/nazar, bizi “resmin içine” koyan, “fotoğraflanmamızı” sağlayan cismani olmayan bir aygıttır. Ancak yine de nazar, ne şekilde fotoğraflanacağımızı ve bu fotoğrafa ne tür değerler atfedeceğimizi belirleyen perdenin etkisi altındadır ve bu çerçevede simgeselin görüş alanının içerisinde yer alır. Diğer bir ifadeyle nazar bizi doğrudan değil, perde vasıtasıyla fotoğraflar (245-6).

Silverman belirli bedensel biçimlenişlerin perde seviyesinde değeri yükselterek idealleştirildiğine, geri kalanların ise bu ideallikten çok uzakta bir şekilde konumlandırıldığına

diğer bir ifadeyle değersizleştirildiğine işaret eder. Silverman ideallığın belirli özelliklerle - beyaz, erkek, heteroseksüel gibi- sınırlı tutulduğunu ve tekrarlarla doğallaştırıldığını söyler. Yine de tekrarların yeterli olmadığına işaret eden Silverman, tekrarlarla beraber olumlu bir psikik katılıma da gereksinim duyulduğunu ve ancak bu katılım ekseninde perdenin hâkim değerlerinin oluşturulduğunu aktarır (69). İşte tam da bu noktada Silverman kültürel normlardan uzakta olan bedenleri ne şekilde idealleştirebileceğimizi diğer bir ifadeyle hâkim değerlerle nasıl oynayabileceğimizi sorgular. Silverman bakış kavramını da bu sorgulama çerçevesinde devreye sokar.

Silverman’a göre metinler, bilhassa görsel metinler bakışı yeniden eğitime gücüne sahiptirler. Silverman değişimin bir faili olarak gördüğü idealleştirmenin metinlerle yönlendirilebileceğini yani perde alanında değerlerin yeniden tasnif edilebileceğini ve böylelikle yeni psikik ilişkiler alan açılabilirliğini düşünür. Diğer bir ifadeyle normatif temsil sistemi içerisinde değersizleştirilenin üzerine ışık düşüren bir “yeniden görüş” imkanının var olduğuna inanır. Perdeye yapılabilecek bu olası müdahale Silverman’a göre görülmek -için -olandan başka bir şeyi görmemizi sağlar (13-6). Bu çerçevede Silverman perdeyi, normlarla veya değerlerle, nazarı da aygıtla ilişkilendirerek, bakışı bu değerleri dönüştürebilecek bir potansiyel olarak görür. Bu potansiyeli ise ona göre görsel metinler harekete geçirir. Metinlerin yapacağı işlemi Silverman şöyle tarif eder: “libinal değerın yönünü, imge repertuarının ayrıcalıklı bağlantılarından, güya önemsiz öğelerine doğru” dönüştürmek ve bu öğelerin perde alanında daha merkezi bir yer tutmasını sağlamaktır (279). Mevcut olandan farklı bir geleceği tasarlamaya yarayacak bu girişim, yeni bağlantılar oluşturmaya ve böylelikle bir başka kültürel olanaklara kapı aralayacaktır.

Silverman bakışın, nazardan başka türlü görebilme, kendisine dayatılan görme talimatlarını atlatma yeteneği sergileyebildiğine ve onu düzenlemeye çalışan söylemlere ya da hizaya sokmaya çabalayan temsil mantığına karşı her zaman direniş gösterebilme potansiyeline sahip olduğuna işaret eder. Bu, Silverman’a göre “direnen bakış”tır (230-8). Direnen bakış, tanıdık bağlantıları ve bu bağlantılarla inşa edilen değerler sistemini hem bilinç hem de bilinçdışı düzeyde tekrar tekrar müzakere etmekten ve hiçbir bakışın ilk ve son bakış olmadığına itimat etmekten geçer (322). Bu bir nevi bakışın sürekli tetikte olan bir eğitim sürecine sokulması işlemidir.

Başka türlü görme olanakları, bakışımızı nazarla eşitleyen geometrik noktadan⁶ uzaklaşmamızı gerektirir. Normatif olana tutunarak gerçeklik etkisi yaratan bu noktanın Silverman, hâkim yapıntıyla ortaklık kurduğuna işaret eder. Silverman hâkim yapıntıyı “belirli bir toplumun gerçeklik gözüyle baktığı şey” (260) olarak tanımlar. Hâkim yapıntı⁷, görülmek-için-olanı olumlayarak “gerçeklik”e teşvik eder, ancak aynı zamanda kendi çözülmesini de mümkün kılar. Örneğin normatif arzu ve özdeşleşmeleri takip eden heteroseksüel değil de homoseksüel bir biçimin Silverman, hâkim yapıntının merkezinde yer alan libidinal yatırımları olumlamak değil, tam aksine değillemek üzerinden işlem görebileceğini düşünür. Yani itaat etmeme ve tekrar etmeme olanakları üzerinden inşa edilebilecek başka türlü libidinal yatırımların hâkim yapıntıya meydan okuyabilecek potansiyeller açığa çıkarabileceğine işaret eder (261-2).

Silverman hâkim yapıntıyla ortaklık kuran kamera/nazarın, “dondurulmuş bedene yazdığı korkunç anlamı” üretken bakışın bir göstereni olan sevginin silebileceğini savunur (289). Silverman’a göre bu bakış, “ihmal edilmeye ve küçük görülmeye uzun süredir alışmış olan bedenlere etkin sevgi hediyesini verebilir” (328). “Ötekinin arzularına, mücadelelerine ve ıstıraplarına katılmak ve bunu kendimizin değil onun kıymetini artıracak şekilde yapmak” (270) biçimindeki bir sevgi hediyesidir bu. Değersizleştirilmiş bedenlere ideallığın verilmesiyle kurulan sevgi, böylelikle Silverman’a göre yalnızca psişik dünyanın değil ama aynı zamanda siyasi dünyanın da dönüşümü için vazgeçilmez bir unsurdur (12-6). Diğer bir ifadeyle etkin sevgi hediyesi, normatif temsil yoluyla önlenen özdeşleşmelerin ve perde tarafından sömürgeleştirilen idealleştirme işleminin bir sonucu olarak sadece belirli bedenlerin sevgiye layık olduğuna yönelik anlayışa büyük bir müdahaleyi içerir (65).

⁶ Silverman geometrik noktayı, Hans Holbein’in “Elçiler” adlı tablosu üzerinden uzlaşımsal, perspektife dayalı imgenin belirlediği nokta olarak tanımlar. Seyirci bu noktayı işgal ettiğinde normatif olanın hegemonyası içerisinde kalır ve başka “gerçeklik” olasılıklarını iskalamış olur. Zira ilk baktığı anda gördüğü şey tarafından tutulmuş olur. Aynı tablo perspektif mantığına karşıt bir şekilde işleyen bir diğer noktaya, bir diğer seyir konumuna da olanak tanır. Bu ise başka türlü görmeye ve böylelikle tüm hikâyeyi başka türlü okumaya olanak sağlayan anomorfoz’dur. İki farklı anlaşılabilirlik sistemine göre örgütlenen bu seyir konumlarının ilki, gerçeklik olarak görülen şeyi olumlarken, diğeri bu gerçekliğin kurallarını sorgulayan, onu değillleyen bir mantıkla hareket eder. Seyredildiği yere bağlı olarak bir imgenin farklı şekillerde görülebileceğini gösteren Elçiler tablosu böylelikle normatif görüşü yapısökümüne uğratar. Diğer bir ifadeyle farklı bir anlaşılabilirlik sistemiyle hareket eden bir seyir konumu sağlayan tablo, kültürel imge repertuarına meydan okur (256-62).

⁷ Silverman hâkim yapıntının değişime ve yerel farklara açık olmasına rağmen yine de belirli parçalarının kendini ısrarla tekrar ettiğini savunur. Buna göre Silverman hâkim yapıntının “en temel ve gelişmemiş ikili karşıtlığının erkeklik ile kadınlığı birbirinden ayırt eden karşıtlık olduğunu; en temel eşitlemesinin penis ve fallus arasında olduğunu ve en merkezi göstereninin aile olduğunu” ileri sürer. Bunların yanı sıra ırksal kategoriler, sınıf ve diğer toplumsal fark biçimleri de hâkim yapıntının oluşturulmasında büyük bir role sahiptirler (260).

Yukarıda ifade edilen “direnen bakış”, “üretken bakış”, “karşıt bakış” veya “dişil bakış” kavramlarını, pek çok toplumsal fark biçimi arasında asimetrik ilişkiler kuran kültürel bir perde olarak eril bakışı kırılmaya uğratan, bu perde üzerinde çatlaklar oluşturan feminist bakışlar olarak düşünebiliriz. Bu çerçevede feminist bakışları, yeni bağlantılara, yeni görme biçimlerine ve öznelliklere imkân tanıyan; görüş alanının kör noktalarına, kıyılarına ışık düşüren müdahaleler olarak okuyabiliriz. Teresa de Lauretis (1987) hegemonik söylemlerin sınırlarında dolaşan, kıyıda kalmış olası temsil biçimlerini “başka yer” kavramıyla karşılar. Lauretis alan dışında tutulan “başka yer”lerin alan içerisine çağrılarak yeni öznellik formlarının icat edilebileceğine işaret eder (25). Lauretis’ten hareketle bakış alanındaki feminist müdahaleleri, görme ve görülme biçimlerinde yaratılan kaymaları, bu “başka yer”leri icat etmeye yönelik girişimler olarak görebiliriz.

2.4. Feminist Sinemayı Sesin İmkanlarına Açmak

Feminist teorisyenler sinemada odak noktalarını büyük bir oranda uzun bir süre yalnızca “görme/görülme” meselelerine yönlendirirler. Sosyolojik, psikanalitik bir perspektiften veya kültürel çalışmaların sunduğu eleştirel teorilerden hareketle temsil, imge, anlatı veya izleyicilik pozisyonları üzerine yapılan analizler ön planda olur. Özellikle Mulvey’in “eril nazar” kavramıyla beraber feminist sinema yazını, daha çok bakış kavramı ekseninde dönen tartışmalarla büyür. Ancak tıpkı bakış gibi sesin de cinsel politikadan muaf olmaması, cinsiyetlendirilmiş anlam dünyasına katılması, feminist teorisyenleri sesi de önemli bir analiz kategorisi olarak görmeye yönlendirir. Egemen sinemada sesin kullanımına yönelik eleştirel analizlerin yanında feminist teorisyenler, sesin dişil öznellik için ne gibi imkanlar doğurabileceğine odaklanırlar. Bu çerçevede sesin yeni öznelliklerin inşasında potansiyel bir kaynak oluşturabileceğine, yeni özgürlük alanları yaratabileceğine işaret ederler.

Sinemada sesi analiz etmeyi denemiş ilk feminist teorisyenlerden biri Mary Ann Doane’dır. Ancak Doane (1988b) doğrudan sesin kullanımına yönelik feminist bir eleştiriden ziyade egemen sinemanın sesi, burjuva ideolojisinin işleyişine paralel bir biçimde nasıl harekete geçirdiğini tartışır. Doane bunu, imge ve ses arasındaki inşa edilmiş ilişkiden yola çıkarak yapar. Doane ses ve imgenin ses teknisyenleri tarafından ifade edildiği şekilde “evlendirilmesi” durumunun, homojen bir birliktelik, doğal bir bütünlük yanılsaması yarattığını, parçalılığı, heterojenliği görünmez kıldığını savunur. Doane filmlerde ses ve imgenin bu şekilde aralarında hiçbir uzlaşmazlık yokmuşçasına bir kurgunun ya da insanın değil de “doğal” bir sürecin

sonucuymuş gibi yan yana getirilmesini, burjuva ideolojisinin bir işleyişi olduğunu savunur (50).

Doane (1988b) ses ve imgenin doğallaştırılmış birlikteliğine vurgu yapmasının yanı sıra bu ikisi arasındaki hiyerarşik ilişkiye de işaret eder ve Batı medeniyetinde duyular arasında gözün ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu aktarır. Buna göre görme, bilginin temelini oluşturur ve dış dünyayı kavramakta en önemli referans noktası olur. Doane’ye göre göze verilen bu ayrıcalıklı konum sinemada da geçerliliğini sürdürür. Akıl/mantık/hakikat gibi bilmenin belirli bir türü görülüne diğer bir ifadeyle imgeye tahsis edilirken; duygu, değer ve sezgi gibi hiyerarşik olarak daha aşağıda konumlanan bilme türü ise duyulanla yani sesle ilişkilendirilir (48-9). Doane de bu ikilikleri takip ederek sesin, gizemin alanında yer aldığına vurgu yapar. Ona göre görülür dünyanın tamamen kapsayamadığı ses, bu dünya içerisinde bir sızıntı, “gözden kaçan” (56) bir fazlalık yaratır (49). Caryl Flinn (1992) Doane’nin bilmeye, rasyonel olanla özdeşleştirilen görme ile irrasyonel, duygusal “öteki” olarak kodlanan sesin arasında kurulan karşıtlığa işaret etmesine rağmen bu karşıtlığı yine de sürdürdüğüne işaret eder. Yani Flinn’e göre ses, Doane’nin metninde de öteki olarak konumlanır (6). Flinn’in de belirttiği gibi Doane metninde imge ve ses arasındaki hiyerarşik ilişkilenemeyi sürdürmesine rağmen yine de sese, ayrıcalıklı kılınan bir tür bilme durumunu sekteye uğratma potansiyeli göstermesi bakımından önemli bir yer tahsis eder. Doane’nin görülür dünya içerisinde sesin, bir “sızıntı” ya da “fazlalık” olarak tanımladığı olası müdahale biçimlerinin feminist estetik için belirli olanaklar yaratabileceğini, işlevsel olabileceğini düşünebiliriz. Diğer bir ifadeyle belirli türden seslerin, imgenin sabitlemeye çalıştığı anlam dünyasını istikrarsızlaştırmaya, bu dünyada kapatılması güç sızıntılar yaratmaya veya bu dünyayı bulanıklaştıracak fazlalıklar oluşturmaya imkân sunabilir.

Sinemada sesi feminist bir perspektiften tartışan, başka bir ifadeyle feminist eleştiriyi ses alanına doğru genişleten ilk isimlerden biri ise Silverman’dır (1988). Klasik sinemaya yönelik feminist eleştiriyi imgeden sese kaydıran Silverman, hem bu sinemada sesin cinsel fark ekseninde nasıl kurulduğunu hem de sesin feminist bir sinema projesi için içerisinde barındırdığı potansiyelleri araştırır.

Silverman (1988) klasik sinemaya yönelik feminist eleştirinin öncelikli olarak eril nazar çerçevesinde nesneleştirilmiş kadın imgelerine odaklandığını ve ses meselesini ihmal ettiğini düşünür. Oysaki Silverman tıpkı imge gibi sesin de cinsel fark ekseninde inşa edildiğini, bir imge rejiminden bahsettiğimiz gibi, bir ses rejiminden de bahsedebileceğimizi söyler (viii).

Silverman cinsel farkın ne şekilde işlediğini kadın bedeni ve sesi arasındaki ilişki üzerinden senkronizasyon meselesine bakarak çözümlemeye çalışır. Ona göre kadın sesi, klasik sinemada bedenle sıkı bir ilişki içerisinde tutulur, diğer bir ifadeyle bu ses çok büyük bir oranda bedenle senkronize edilir. Yani Silverman senkronizasyon işleminin erkek karakterlerden ziyade bilhassa kadın karakterlere uygulandığını öne sürer. Silverman, örneğin *voice-over* veya *voice-off* gibi durumlarda bedenden ayrılan sesin, daha çok erkek sesi olduğuna işaret eder (46-9). Peki bu bize neyi açıklar? Bedenden koparılan ses, neyi mümkün kılar?

Silverman bedenselleşmeyen sesin güç ve otoriteye işaret eden ayrıcalıklı bir konuma yerleştiğini söyler. Gören öznenin nazarının dışında kalan, ulaşılamaz stratejik bir noktadan konuşma ayrıcalığına sahip olan bu ses hem karakterler hem de seyirciler üzerinde otorite uygular. Bedensel herhangi bir müdahale ise bu sesin kırılmaşmasına, güç kaybetmesine yol açar (49- 51). İktidara işaret eden bu sese, bilhassa *voice-over*'a başvurulduğu durumlarda rastlarız. Bu durumlarda ses, başka bir yerden gelip “görüntüye ve onun yansıttığına sahip olma” (Bonitzer, 1995: 28) iktidarını temsil eder:

Öteki'nin yerine konuşur ses ve bu da ikili bir anlam taşır: Çünkü sesin görevi *Öteki*'ni kökensel heterojenliği içinde ortaya çıkarmak değil, tersine, ona egemen olmak, onu kaydetmek (yani muhafaza ederek ortadan kaldırmak), onu bilgiyle sabitleştirmektir. Sesin iktidarı çalınmış bir iktidardır, *Öteki*'nden çalınmıştır, gasp edilmiştir (Bonitzer, 1995: 29).

Ötekinin sesini kısan bu sese en çok belgesellerde rastlarız. Heterojenliği, çokluğu, çelişkileri değil, sabit katı çerçeveleri ve mitleri “bilgi” olarak sunan bu sesler, tıpkı fark olarak işaretlenen, dışı olanı, belirli kategorilere sıkıştıran eril seslere benzer. Bu çerçevede Silverman'ın da belirttiği gibi *voice-over*'ın sahip olduğu iktidar, toplumsal cinsiyetlendirilmiş, eril bir iktidara işaret eder. Ötekini silme işlemine uğratan ve sildikçe onu hizaya sokan, donduran bir iktidardır bu.

Sinemada sesin bedenden ayrılan pek çok kullanımına rastlarız. Bu seslere odaklanan isimlerden biri Michel Chion'dur. Chion (1999) bir çerçeve içerisine hapsedilmeden yüzeyler üzerinde dolaşabilme kudreti gösteren sesin, sinemada pek çok duyguyu harekete geçirebileceğini savunur. Chion serbestçe dolaşan seslerin, belirli türden güçleri kendisinde toplayarak kimi zaman kötücül, kimi zaman koruyucu ya da gerilim yaratıcı etkiler doğurduğunu söyler. Filmin anlatı dünyasıyla bağına tam koparmadan ama bu dünyanın

içerisine de kendini hapsedmeden hem içeride hem de dışarıda olabilme yeteneği gösteren kaynağı belirsiz bu sesleri Chion, “akuzmatik sesler” olarak tanımlar. Bu seslerin gücü, her yerde olma, herkesi görme ve her şeyi bilme kabiliyetinden doğar (23-4). Chion kaynağı görülemeyen bu seslerin deakuzmatizasyonu yani kaynağının belirli hale gelmesi durumunda ise güç kaybına uğradıklarını, kırılanlaştıklarını, bir nevi ölümlü hale geldiklerini söyler (27-8).

Tıpkı Silverman gibi Chion da bedenden koparılan bu sesin, akuzmatik sesin, büyük çoğunlukla eril olduğuna ve klasik sinemada kadın akusmetrilerle karşılaşmanın nadir olduğuna işaret eder. Bunun yerine Chion kadın seslerinin daha çok her şeyi bilen veya gören pozisyona yerleşemeyen “kör sesler” ya da “yarı-kör sesler”i içerdiğini söyler (55). Her iki yazar da bu duruma istisna oluşturan bir filmde, *A Letter to Three Wives*’dan, (Joseph L. Mankiewicz) bahsederler. Ancak Silverman filmde kadın sesinin bedenden ayrılmasına rağmen bu sesin yine de anlatı içerisinde çeşitli tekniklerle bir şekilde “bedenleştirildiğini” söyler (49). Filmdeki diğer karakterler sesin kaynağı olan kadının fiziksel görünüşü hakkında sürekli konuşurlar ve onun fotoğraflarına bakarlar. Yani beden görünmemesine rağmen yine de durmaksızın bu bedene işaret edilir. Bundan kaynaklı Chaudhuri (2006) bu filmin normu tasdik eden bir istisna olduğunu düşünür (51-2).

O halde voice-over, voice-off veya akuzmatik sesler birbirinden farklı şekillerde işlese ve farklı etkiler doğursa da bedenden ayrılmalarıyla söylemsel otoriteye paralel bir şekilde gücün belirli biçimlerini kendilerinde topladıklarını öne sürebiliriz. Bu çerçevede sesin sinemada farklı kullanımlara, bedenle kurulabilecek pek çok ilişkiye ya da bedenden ayrılan hareket alanlarına açılımının feminist sinema için belirli olanaklar sağlayabileceğini düşünebiliriz. Bu, bedeni arka plana iten ya da bedeni dışlayan bir öznellik tasavvuruna tutunmaktan ziyade; ses üzerinden yeni tür potansiyellere kapı aralamaya, bedeni de bu potansiyeller çerçevesinde yeniden düşünmeye imkân yaratabilir. Diğer bir ifadeyle sesin sunacağı olanaklar, Silverman’ın deyişiyle “bedeni yeniden yazmaya”, bedenselliğin yaşandığı söylemsel koşulları dönüştürmeye (146) alan açabilir. Bu anlamda sesin, sinemada feminizme ilişkin geniş bir olanaklar kümesi yaratabileceğini düşünebiliriz. Silverman bu çerçevede örneğin Bette Gordon, Patricia Gruben, Sally Potter ve Yvonne Rainer gibi feminist yönetmenlerin filmlerinde sesle sürekli bir şekilde oynadıklarını, senkronizasyonu, simetriyi ve ahengi bozduklarını söyler (165). Ya da “sesleri ağızlarına artık eş zamanlı kılamadığını, kendi deyişiyle ‘vidalayamadığını’” (Bonitzer, 1995: 37) söyleyen Marguerite Duras’ın filmleri.

Chion (1994) ses ve imgenin birbirlerine bağlandıklarını ama birbirlerine bağımlı olmadıklarını söyler (36). Bu, ses ve imge arasındaki ilişkinin sınırsız potansiyellerine işaret eder. Yan yana geldikleri anda dönüşüme açılan bu ikili, birbirlerine tek başlarına sahip olamayacakları anlamlar yüklerler. Bazen her ikisi de kendi yoluna gider, bazense beraber yol alırlar. Ses, neyi görmemiz gerektiğiyle ilgili bizi yönlendirir ancak bazen de görülür olanın anlam dünyasına pek aldırış etmez, bambaşka anlamlar peşinden koşar. İmgelerin egemen dünyasında sesin kendisini fark etmemiz sesin, genellikle oyunbozan olduğu zamanlarda mümkün olur. Bir yerlerden aniden çıkıverdiği ya da beklenmedik anlarda çekip gittiği, ölüm sessizliğine büründüğü, gürültüsüyle imgeyi görünmez kıldığı veya imgenin hiyerarşik kurallarına boyun eğmediği, onu pekiştirmediği, onu muğlaklaştırdığı zamanlarda örneğin. David Bordwell ve Kristin Thompson (2012) sesi incelemek, sese dikkat kesilmek için filmleri dinlemeyi öğrenmemiz gerektiğini söylerler (269). İmgenin yarattığı baskıdan kurtulup gözlerimizi kapattığımızda ve yalnızca filmin seslerine odaklandığımızda örneğin, bambaşka bir hikâye ya da bambaşka karakterler canlandırabiliriz kafamızda.

Ses genellikle imgelerin bir tamamlayıcısı, imgelere yüklenen bir ek olarak görülmesine karşın sesin, başlı başına bir hikâye anlatıcısı, bir anlam üreticisi olduğunu ve çoğu zaman da imgeyi bambaşka dünyalara açtığını, onu etkin bir şekilde yönlendirdiğini söyleyebiliriz. Sesin sahip olduğu bu gücün, Bordwell ve Thompson (2012) Chris Marker'ın *Letter from Siberia* (1957) filmindeki bir sekans üzerinden apaçık bir şekilde okunabileceğini düşünürler. Filmde aynı sekans üç kere ard arda kullanılır ancak her defasında bu sekansa birbirinden farklı yorumlar eşlik eder. Görüntüye eşlik eden ses, ilkinde olumlu, ikincisinde eleştirel, üçüncüsünde ise hem olumlu hem de olumsuz ifadeler içerir. Sesi kapattığımızda aralarında hiçbir fark olmayan bu görüntüler, sesle buluştuğunda birbirinden çok farklı anlamlar doğurur. Aynı filme Bonitzer de işaret eder. Bonitzer'e (1995) göre sesin rolü bu filmde "yorumun zorbalığı" (32) olarak işlerlik kazanır. Bu zorbalık, tekil bir okumaya sabitlenemeyecek, içerisinde anlam çoklukları barındıran bir görüntünün ona eklenen sesin yönlendirmeleriyle beraber, tek bir anlam katmanına sıkıştırılmasından ileri gelir.

Chion (1994) imgenin aksine sesin sınırlı bir çerçeveye sahip olmadığını söyler. Buna göre bakış, sınırlı bir alan içerisinde verileni tararken, sessel olanın sınırları belirsiz ve değişken kalır (33). Sesin çerçevesiz olması onun üzerinde hakimiyet kurulmasını ve bakış tarafından denetim

altına alınmasını güçleştirir. Bu denetimsizlik ses karşısında korunmasızlığımıza ve onu kendimizden uzak tutmamızın zor olduğuna işaret eder:

Görülür olanla işitilir olan arasında keskin bir zıtlık vardır: Görülür dünya görelî bir sağlamlık, kalıcılık, belirginlik ve mesafeli bir konum sunar; işitilir olansa akışkanlık, geçiş, tamamlanmamış ve şekilsiz bir karakter ve mesafesizlik sunar. Görülenin görelî kalıcılığını, dayanıklılığının, devamlılığının aksine ses ele avuca sığmaz, sürekli değişir, oluş, geçiş halindedir...Bizi mesafe ve özerklikten mahrum bırakır. Yerini belirlemek, ona karşı güvenli bir mesafe almak istediğimizde, görülür olanı referans almamız gerekir. Görülür olan sesin mesafesini, tabiatını ve kaynağını tesis edebilir ve böylece onu etkisiz hale getirebilir. Akuzmatik ses, görülür olanın çerçevesiyle etkisiz hale getirilemediği için bu denli güçlüdür; bizatihi görülür olanı ikiler ve esrarengiz hale getirir” (Dolar, 2013: 82).

Sese karşı en çok savunmasız olduğumuz anlar, Dolar’ın da belirttiği gibi sesin kaynağına ulaşamadığımız, sesin akuzmatik olduğu anlardır. Savunmasızlığı aynı zamanda görülür olanın, imgenin, savunmasızlığı olarak da okuyabiliriz. Bu ses, görülür olanın gücünü azaltarak, onu yer yer istikrarsızlaştırarak, güvenilirliğini sarsarak ya da bazı şeylerin “göründüğü gibi olmadığını” öne sürerek, imgenin ısrarla üretmeye çalıştığı belirli türden politikalara karşıt politika üretir. Sesin bu potansiyeli feminist sinema için de önemli bir kaynak oluşturur. Akuzmatik, hayalet seslerin, yüzeyler üzerinde yaptığı yolculuğun feminist bir yolculuk olmasına alan açabilecek bir kaynaktır bu.

Chion (1999) sinemada sesin kullanımında cinsel farklılık meselesini çalışmasının odağına almasa da yine de örneğin “çığlık noktası” kavramıyla doğrudan bu meseleye işaret eder. Sinemanın çığlık üretmekte epey geniş bir çerçeve yarattığını ve bunu da kadın sesi üzerinden yaptığını belirten Chion, çığlığın doğrudan cinsel farklılıkla ilişkili olduğunu aktarır. Zira ona göre kadınlar çığlık atarken erkekler, haykırır. Haykırış, bir ölüm kalım meselesine işaret eden çığlıktan farklı olarak sınır çizmeye, egemenlik alanı oluşturmaya yani güce tekabül eder. Chion önemli olanın çığlık noktasının yerleşme biçimi olduğunu söyler. Çünkü ona göre çığlığın yerleştiği yer, temsil edilemeyen noktayı, hiçliği boşluğu oluşturur, zamanın dokusunda bir yırtılma yaratır (77-8). Erkek haykırışı bu çerçevede söylemle yakın bir ilişki içerisindeyken kadın çığlığı, dilin sınırlarında dolaşır. Yani erkek bedeniyle buluşan ses, söylemsel otoritesini korurken, kadın bedeniyle buluşan ses söylemden dışlanır, bir kara deliğe dönüşür.

Chion'un işaret ettiği ılıa Silverman, ağlama ve mırıltı gibi dilsel olanın sınırlarında dolaşan sesleri de ekler ve bu seslerin otoriteden yoksunluk bağlamında bir bebeğin çıkardığı seslerle aynı hizaya getirildiğini söyler. Silverman'a göre erkek karakterlerden ziyade kadın karakterlerle özdeşleştirilen bu sesler, dışıl sesi dışıl bedene tabi kılmakta ve bu ikiliyi sürekli bir şekilde anlatının içerisine hapsetmektedir. Otoriteye değil tam aksine bir tür "eksikliğe" işaret eden bu seslerin aynı zamanda Silverman, "talking cure" olarak adlandırdığı filmlerde de karşımıza çıktığını söyler. Bu filmlerde genellikle bir erkek doktor ve kadın hasta ilişkisi üzerinden ses, kadınlardan gönülsüz bir şekilde çoğunlukla bir trans halinde zorla elde edilir. Kadın bedeninin içerisinden kelimeleri, bilgiyi, sırları söküp alan bu ilişkide kadınlar bir nevi kendi seslerinin öznesi olmaktan çıkarılır. Silverman 1940'ların *The Spiral Staircase* (Robert Siodmak, 1945), *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1947), *The Snake Pit* (Anatole Litvak, 1948) ve *Lady in the Dark* (Mitchell Leisen, 1944) gibi kadın filmlerinde bunun örneklerine rastlandığını söyler (59-78).

Cinsel farkın ses düzeyinde nasıl kurulduğuna bakan Silverman, eril öznenin eksikliğini örtmede, onun bir bütünlük yansıması içerisine girmesinde işlevselleştirilenin yalnızca kadın bedeni değil ama aynı zamanda kadın sesi olduğuna işaret eder. Silverman'a göre ses de tıpkı beden gibi eril öznellik içerisinde konuşulamayanı, dille beraber kaybedileni saklı tutmak amacıyla fetişleştirilir (38-41). Silverman bu yüzden kadın sesinin eril özne için akustik bir ayna görevi gördüğünü düşünür. Eril öznedeki kriz yaratan, reddedilmiş olanı, kendisine ait duymak istemediği parçaları fısıldayan bir aynadır bu. Akustik aynayı maternal sesle özdeşleştiren Silverman bu sesin, iki kutup arasında gidip geldiğini, bir taraftan sevilene öbür taraftan kurtulmak istenene, abject olana işaret ettiğini belirtir (80-6). Eril özne için bu süreç bir yandan imgesel olan bütünlüğe yeniden kavuşmak, öte yandan da phallic olanı tehdit eden ve yetersizlikle özdeşleşen bu alandan kurtulmak şeklinde işler. Silverman'a göre maternal ses aynı zamanda yansıyan imgeyi tanımlayan ve yorumlayan ses olarak ayna evresinde de büyük bir rol oynar. Diğer bir ifadeyle bu ses sembolik olanı önceleyen anlamsız bir ses kuşatmasından ziyade doğrudan tarihsel olarak bireyin oluşumuna katılan, öznenin erken tarihinde rol oynayan, onu dilsel dünyaya hazırlayan bir sestir (100). Silverman'ın amacı anneyle bütünlüğü simgeleyen ve anlamın dışında kodlanan bir dönemin anlamın oluşumundaki katkısına vurgu yapmaktır. Ki bu katkının da Silverman en çok ses düzeyinde, maternal sesle, gerçekleştiğini savunur. Zira çocuk, henüz görmeden veya kendini aynada "tanımadan" önce bir ses

dünyasında yaşar. Silverman bu dünyanın “anlamsız” bir dünya olmadığını ve hatta mevcut düzeni dönüştürebilecek kaynaklara sahip olduğunu düşünür.

Silverman maternal sesi barındıran, Julia Kristeva’nın chora olarak tanımladığı dönemin üzerinde feminist potansiyelleri içermesi bakımından epeyce durur. Ancak Silverman choric kuşatmayı, Kristeva’dan farklı bir şekilde sembolik alanın içerisine çekeştirerek, bu alanı dönüştürebilecek potansiyel bir güç olarak yorumlar. Dile girişin henüz gerçekleşmediği, ayna evresini önceleyen ve anne-çocuk bütünlüğüne işaret eden, annenin sesini, yüzünü ve göğsünü içeren chora’yı Kristeva, Silverman’ın aktarımıyla bebeğin erken yaşamındaki libidinal ve psişik durumlarıyla ilişkilendirir ve bu dönemin yetişkinlik dünyasında karnavelesk, sürrealist, piskotik ve şiirsel dilde yüzeye çıktığını savunur⁸ (akt. Silverman, 100-6). Silverman Kristeva’nın chora’yı pre-Odipal döneme sabitleyerek maternal olanı biyolojik deterministik bir çerçeveye sıkıştırdığını ve hem anneyi hem de kızı böylelikle dilden dışladığını düşünür.

Silverman sessel organizasyon çerçevesinde chora’yı aktifleştiren filmlerden birinin *Riddles of the Sphinx* (Laura Mulvey- Peter Wollen, 1977) olduğunu düşünür. Bu filmde Silverman Sphinx’in/annenin sesinin anatomik kaderden, bedenleşmeden sıyrılarak söylemsel bir pozisyona yerleştiğini, pre-Odipal sahneden çıkıp sembolik alanın içerisinde yer aldığını söyler. Silverman’a göre kadın sesini bedenden koparan film bu sese söylemsel işlevler yükleyerek Hollywood’un ses rejimine karşı koyar. Bu ses alışılmışın dışında bir voice-over kullanımıyla Odipal anlatı içerisinde sansüre uğrayan detaylara odaklanır, hikâyenin başka türlü de anlatılabileceğiyle ilgilenir. Silverman’a göre film, anneye hem arzuyu hem de onunla özdeşleşmeyi mümkün kılan negatif Odipus kompleksini aktifleştiren Odipus’un bakış açısından inşa edilen anlatı, anlam ve hazzı bozguna uğratar. Silverman bu filmin Sphinx

⁸ Lacancı fallusmerkezci mantığı sorgulayarak pre-oedipal döneme yoğunlaşan ve buradan yeni tür kültürel imkanlar üzerine odaklanan Kristeva, Lacan’ın dil/anlam öncesi imgesel dönemle dile giriş/Babanın Yasası sembolik dönem arasında yaptığı ayrıma müdahale ederek pre-oedipal dönemdeki anne ve bebek arasındaki özgül ilişkide, yani Lacan’ın anlamın dışında konumlandığı evrenin içerisinde bir tür anlamın olası izlerini sürer. Kristeva bu dönemi “semiyotik” olarak adlandırır ve bu alanın her ne kadar sembolik olan tarafından bastırılrsa da tamamen yok olmadığını, dilin içerisinde semiyotiğe ait olan tortuların, sessizliklerde, duraklamalarda, çelişkilerde veya anlamsızlıklarda saptanabileceğini öne sürer. Kristeva’ya göre böylelikle semiyotikle ilişkili organize olmamış belirli libidinal itkiler, dürtüler ve ritimler sabitmiş gibi düşünülen göstergeleri diğer bir ifadeyle sembolik olanı bozguna uğratma kudreti gösterir. Bebeğin anne bedeniyle olan bağlantısından doğan bu alan, böylelikle yakın bir şekilde dişillikle ilişkilendirilir. Ancak Kristeva bu “dil”, yalnızca kadınlara özgü olduğunu öne sürmez; tam aksine sembolik alanın eril/dişil ikililiğini bozguna uğratan bir tür “biseksüel” form olduğunu düşünür (Terry Eagleton, 1996: 163-4). Kristeva her ne kadar dişile özgü bir yazın alanının var olduğunu öne sürmese de ve semiyotik ile tam olarak dişili ve sembolik ile de erili kastedmediğini dile getirirse de (Kristeva, 2011: 177) onun yorumcuları yine de bu iddianın, Kristeva’nın yazılarında süreklilik ve tutarlılık arz etmediğini düşünürler.

metaforu ve sessel organizasyon üzerinden yalnızca tekil bir anne-kız hikayesi anlatmadığını, bu hikâye üzerinden tüm kadınları içerecek feminist bir perspektif sunduğunu düşünür (127-140).

Buradan hareketle feminist filmlerin, kadınların eril nazar çerçevesinde “beden” olarak inşa edilmelerini içeren imge rejimiyle, kadınları yalnızca görülür olanla eşitleyen süreçle mücadele ettiklerini; zorunlu senkronizasyonunu yapıbozuma uğrattıklarını, kadın seslerinin söylemsel pozisyonlar içerisinde yer almalarına ve söylemin öznesi haline gelmelerine imkân tanıdıklarını söyleyebiliriz. *Riddles of the Sphinx* filminde voice-over kullanımı da böylesi bir işlev yüklenir. Filmlerde feminist bir perspektiften voice-over kullanımı Ogrodnik’e (2018) göre kadınların deneyimlerini alışılmış olanın dışında, farklı şekillerde açığa çıkmasını sağlar, diğer bir ifadeyle kadınların sesini duyulur kılar. Ogrodnik aynı zamanda voice-over’ın görmeyi değil aktif dinlemeyi harekete geçirerek izleyicilik pozisyonu için de yeni deneyim alanları açtığını söyler (68).

Silverman’ın Hollywood sistemi içerisinde kadınların seslerinin bastırıldığına yönelik vurgusu, Lucretia Knapp’e (1995) göre Laura Mulvey’in “Visual Pleasure and Narrative Cinema” adlı makalesinde öne sürdüğü görüşle benzerlikler taşır. Knapp biri imgeye diğeri sese odaklansa da iki yazarın da klasik sinemada kadınların temsil edilmediğini savunduklarına işaret eder. Knapp ise ana-akım filmler içerisinde de başka türlü okumalarla kadınların sesinin duyulabileceğini ve hatta bu sesin queer bir sesi de barındırabileceğini öne sürer. Knapp *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) filminin ses kuşağını bu eksende queer bir okumayla analiz eder. Bu filmde Knapp, çeşitli seslerin ödipal hikâyeden kaçış yolları sunduğunu savunur (269). Knapp böylelikle lezbiyen hazzın yalnızca homoseksüel, homoerotik veya heteroseksüel metinlerde yer almadığına; bunun yanı sıra belirli homofobik metinlerde bile bu hazzın izinin sürülebileceğine dikkat çeker (278). Egemen sinema içerisindeki kırılma anlarına, karşıt okumaların imkanına kapı aralamayan bir bakış açısı Knapp’in de ifade ettiği gibi Mulvey ve Silverman’ı benzer eleştirilerin hedefi haline getirir.

Bir filmdeki ses kuşağının cinsel farka işaret ettiği anları yalnızca diyaloglar, ses-beden senkronizasyonu veya dış sesler üzerinden değil, ama aynı zamanda diegetik olsun veya olmasın müzik üzerinden de takip edebiliriz. Hatta James Buhler (2014) ses düzeyinde belki de en çok müziğin, toplumsal cinsiyetlendirilmiş olduğunu savunur. Çünkü ona göre müziğin dişil olarak kodlandığı bir kültürel gelenek söz konusudur. Buhler kadın ve erkek karakterler için

özellikle bir aşk teması etrafında farklı türden müziklerin harekete geçirildiğini öne sürer (367). Batı düşüncesinde pek çok metinde müziğin dişillikle ilişkilendirildiğine Kathleen M. Vernon (2017) da işaret eder. Bu ilişkisellik irrasyonellik, duygusallık, tahmin edilemezlik, kontrolsüzlük, belirsiz bir güç ve baştan çıkarıcılık gibi nitelikler üzerinden kurulur. Vernon müziğin duygusal ve irrasyonellik üzerinden kadınlarla ilişkilendirilmesinin kadınları, sembolik olanın dışında konumlandırmaya yol açtığını söyler (48-9). Batı metafiziğinde müziğin dişil olana eşitlenerek tehlikeli olarak kodlanmasını Dolar (2013) şöyle ifade eder: “sözcüklerin ötesindeki ses, manasız bir şehvet oyunudur, tehlikeli, çekici bir güce sahiptir...” (47). Amy Lawrence (1991) ise müziğin her ne kadar baştan çıkarıcı ve tehlikeli olarak görülse de söylemle buluşan ses karşısında pek de fazla bir otoritesinin olmadığına işaret eder. Buna göre filmlerde konuşan kadın sesine karşı, şarkı söyleyen kadın sesi her zaman daha çok tercih edilmiştir. Zira konuşan ses şarkı söyleyen sesten farklı olarak otoriter bir pozisyona yerleşir ve bu durumda konuşan kadın sesi, toplumsal cinsiyet normlarını ihlal eder. Lawrence incelediği 1940’lar Hollywood filmlerinde kadın sesinin metinlerin endişe kaynağı olduğunu ileri sürer. Lawrence’e göre bu filmlerde endişe, kadın seslerinin kısılmasıyla yatıştırılır (akt. Vernon, 2017: 52). Bu sesi kısmının yollarından birinin, yukarıdaki yorumlardan hareketle kadın sesini müzikle, şarkıyla buluşturmak olduğu söylenebilir. O halde sinemada sesin, toplumsal cinsiyet, iktidar ve cinsellik meseleleriyle doğrudan ilişkili olduğunu savunmak mümkün. Diğer bir ifadeyle bir filmin cinsel politikasını ses üzerinden de takip edebiliriz.

Yukarıda dile getirilenler sinemada feminist sesler için bir çerçeve oluşturur. Bu sesleri, birbirini duyan sesler, egemenlik kurmayan yoldaş sesler olarak tanımlayabiliriz. Peki bunu nasıl gerçekleştirir feminist sesler? Başkalarının sesini kısıtlayan, otorite kuran eril voice-over kullanımını tekrar etmeyerek örneğin. Bunun yerine voice-over’a onun gücünü kırarak ve onu, başkalarının seslerine de açık hale getirerek, bu seslerin ona musallat olmasını sağlayarak başvurur. Zaman zaman tek bir voice over’ı değil, birden fazla voice-over’ı kullanır. Voice-over’ın bu şekildeki kullanımlarına Duras’ın filmlerinde rastlarız. Peki başka neler yapabilir feminist sesler?

Bazen iktidarın sesini duyulamaz kılacak bir şekilde parazit sesler çıkarabilir. Kimi zaman bir kahkaha, kimi zaman bir mırıltı olabilir bu parazit sesler. Ya da kara deliğe dönüşmeyen, bunun yerine iktidarın elini kolunu bağlayan çılgınlık üretebilir. Bazense sessizliklere başvurur. Ancak sessizlikleri, “erkeğe ait olan söz iktidarını güçlendirmek için değil, onu felç etmek” (Bonitzer, 1995: 37) için harekete geçirir. Senkronizasyonu kaybetmiş, yanını yöresini şaşırması tuhaf

seslere ve buradan çıkabilecek “tuhaf” arzulara başvurabilir. de Lauretis’in (1987) “başka yer” olarak tarif ettiği kavrama paralel bir şekilde “başka seslere”, bastırılmış, kör alanlara itilmiş kadın seslerine, uçsuz bucaklığa, çoğulluğa açılabilir. Hayaletlere, hayalet seslere yer açarak, sınırları allak bullak edebilir, her şeyi yoldan çıkarabilir. Tüm bunlar, rastlantılara, yeni karşılaşmalara açık, normatif olanı bozan, “bakışın ve sesin ilişkisini, oranını başka bir biçimde” (Bonitzer, 1995: 38) örgütleyen feminist müdahaleler olarak düşünülebilir.

2.5. Arzuyla Feminizmin Sınırlarına Çekmek

Arzu kavramı Hannah Stark’ın (2019) ifadesiyle her zaman cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili bir şeyler anlatır. Stark özellikle psikanalizde arzu kavramının bu çerçevede ele alındığını, zira psikanalizin cinsel farkın ortaya çıkışını arzu kavramıyla açıkladığını söyler. Psikanaliz, arzuyla çekirdek ailenin sınırları içerisine hapsederek onu bir eksiklik olarak formüle eder (65-6). Böylelikle psikanalizde “normal” arzu kavrayışı eril ve dişil olarak kodlanan ikili bir cinsiyet farkı içerisinde karşıt olana yönelen heteroseksüel bir çerçeve içerisine sıkıştırılır. Burada kendi içine kapalı Ödipal bir mantık ekseninde arzu ve özdeşleşme arasında bir ayırım gözetilir.

Ödipal arzu ekseninde arzunun heteroseksüel olarak formüle edilmesi bilhassa feminist yazın içerisinde eleştiriye tabi tutulur ve patriarkal cinsel ekonomiyi yeniden üretmeyecek farklı türden arzu kavrayışlarına imkân tanıyan tartışmalara başvurulur. Örneğin Silverman (2006) pozitif Ödipus kompleksi yerine negatif Ödipus kompleksi kavramını önerir. Zira Silverman’a göre hâkim yapıntı öncelikli olarak pozitif Ödipus karmaşası tarafından üretilen arzu ve özdeşleşmelerle sürdürülür. “İdeal durumda erkek öznenin annesini arzulamasına ve babasıyla özdeşleşmesine, kadın öznenin de babasını arzulamasına ve annesiyle özdeşleşmesine” işaret eden Ödipus kompleksi Silverman’a göre libidinal yatırımlarını hâkim yapıntının merkezi öğeleri içerisinde güvenceye alır. Ancak Silverman, Ödipus karmaşasının heteroseksüel biçiminin yanında bir de homoseksüel biçiminin de var olduğuna, dolayısıyla hâkim yapıntıyı olumlayan yerine değilleyen libidinal işlemlerin ortaya çıkarılabileceğine işaret eder (260-2). Yani Silverman arzunun başka şekilde düşünülmesine negatif Ödipus kompleksi kavramıyla katkı sağlar ve bu kavrayışı mümkün kılacak kaynağı sembolik sistem içerisine çekilen pre-Ödipal dönemle ilişkilendirir.

Silverman (1988) pre-Ödipal dönemi hem sembolik olana direnişin alanı hem de erotik bir sığınak olarak görür. Silverman pre-Ödipal dönem içerisindeki anne-kız arasındaki ilişkinin, anneye yapılan erotik yatırımın, anlamlandırma sistemi içerisinde belirli türden arzularla sürdürüldüğüne vurgu yapar. O yüzden Silverman kızın annesine olan tutkusunu pre-Ödipal dönemle sınırlandırmadan onu, Ödipus kompleksi içerisine yerleştirir. Yani sembolik olanın, dilin, arzunun, kaybın içerisine. Bu yerleşim, Silverman’a göre anlamlandırma sistemi içerisinde baskın olanla mücadele edecek bir karşı-arzuya alan açar (123).

Silverman (1988) arzunun monolitik olmadığını ve maternal arzuya karşılık gelen fantazmatik sahnenin sembolik olan tarafından baskı altında tutulmasına rağmen bu sahneyi aktifleştirecek her türlü söylemsel ve ilişkisel stratejilerin mümkün olduğunu düşünür. Silverman’a göre bu fantazinin içerdiği homoseksüel bileşenler, babaya, fallusa, baskın anlamın işleyişine güçlü bir tehdit savurur. Bundan kaynaklı Silverman chora’nın feminizmi çerçeveleyen fantazilerden birini temsil ettiğini ve hatta homoseksüel-maternal fantazmayı aktifleştirmeden feminizmin mümkün olamayacağını, zira bu fantazmanın negatif Ödipus kompleksi için libidinal bir kaynak sağladığını savunur. Anne- kız bütünleşmesini hep geriye dönüşlü, geriye doğru bir yolculukla tarif eden Kristeva’nın aksine Silverman, anneye sembolik olanın içerisinde bir yer ayırarak, kızın hem dille ilişkisini hem de anne için bilinçaltı arzularını sürdürmesini mümkün kılacak bir çerçeve yaratır. Böylece Silverman hem geriye hem de ileriye doğru hareket eden, dönüşüme açık bir chora tanımı yaparak, choric fantaziye feminizm için etkili politik bir araç olarak işlevselleştirir (124-5). Silverman feminizmin libidinal kaynağı olarak gördüğü negatif Ödipus kompleksinde, arzu ve özdeşleşmenin zorunlu olarak birbirine karşı işlemediğini savunarak bu ikisi arasında bir bağ kurar ve bu bağın fallusa karşı libidinal bir mücadele içerisinde olduğunu savunur. Silverman’a göre negatif Ödipus kompleksinin içerisinde barındırdığı potansiyeller yalnızca dişil öznenin dönüşümünü değil ama aynı zamanda başka türlü bir sinema anlayışını da mümkün kılar. Sabit ve hiyerarşik şemalardan uzaklaşan, imge, ses ve anlatı düzeyinde daha kesişimsel deneylerin ortaya çıkmasını sağlayan bir sinema anlayışdır bu (183).

Silverman negatif Ödipus kompleksi kavramıyla egemen olana karşı işleyen bir arzu kavramsallaştırması ortaya koyar. Arzuyu heteroseksüel matrisin dışına çıkarmaya çalışan bu girişim, yine feminist yazın içerisinde arzu ve özdeşleşme arasındaki sınırları bulanıklaştıran, ikisini karşıtlık ilişkisi içerisinde tanımlamayan benzer girişimlerle sürdürülür. Örneğin Jackie Stacey “erotikleşmiş özdeşleşme” (1994: 314) kavramıyla bu alana katkı sağlar. Stacey (1994)

bu kavramla özdeşleşmeyi de tıpkı arzu gibi erotik olanın alanına çeker. Stacey'nin erotikleşmiş özdeşleşme kavramı, kadınlar arası deneyimlerin tümünü erotik bir çerçeve içerisinde düşünen Rich'in (1980) "lezbiyen süreklilik" kavramıyla ortaklık kurar. de Lauretis (1991) ise kadınlar arası arzuyu özdeşleşme kavramından tamamen ayrı tutarak, onu bu kavramla beraber daha belirsiz bir alana çekmeyerek doğrudan lezbiyen arzu olarak tanımlar.

Arzunun heteroseksüel formülasyonunu Peta Bowden ve Jane Mummery'a göre (2009) şu varsayımları içerisinde barındırır: "Kadınlar ve erkekler doğallığında birbirlerine çekici gelirler yani kişiler arası arzu "zıt cinsiyetler" arasında gerçekleşir. Erkekler kadınlara kıyasla daha fazla cinsel güdüye sahiptirler ya da kadınların cinselliği erkeklerden daha çok bastırılmıştır. Esas cinsellik penetrasyonla ilişkilidir. Kadınlar için "gerçek" cinsel uyarılma, klitoral değil vajinaldır" (75). Bu bakış açısı yalnızca kimin arzulaması gerektiğini değil, ama aynı zamanda cinsel haz ve pratikleri de düzenler, bazılarını "normal" geriye kalanı da bir tür sapma olarak kodlar (94). Diğer bir ifadeyle heteroseksüel arzuyu "doğal", geriye kalan arzu biçimlerini de "anormal" olarak işaretler.

Butler (2010) heteroseksüelleştirilmiş arzunun idrak edilebilir normlara uygun bir şekilde "dişil ile eril arasında münferit ve asimetric karışıklıkların üretilmesiyle" sürdürüldüğüne işaret eder. Burada arzu, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında süreklilik olduğu farz edilir. Yani belirli türden arzu pratiklerinin yine bir iç tutarlılığa sahip olduğu öne sürülen belirli cinsiyet/toplumsal cinsiyetten kaynaklandığı varsayılır (66). Ya da başka bir ifadeyle belirli türden bedenlerin yine tutarlılığa sahip belirli arzu pratikleri icra ettikleri farz edilir. Butler tutarlık inşasının neyi gözden uzak tuttuğunu şöyle açıklar:

Tutarlılığın inşası heteroseksüel, biseksüel, gey ve lezbiyen bağlamlarda bol bol bulunan toplumsal cinsiyet süreksizliklerini gizler; toplumsal cinsiyetin ille de cinsiyetten kaynaklanmadığı, arzunun veya daha genel olarak cinselliğin de toplumsal cinsiyetten kaynaklanmadığı, bedensel imlemin bu boyutlarının birbirini ne ifade ettiği ne de yansıttığı durumları gözden uzak tutar (224).

Butler, eril patriarkal varsayımları aşan cinsel ifade biçimleri ve arzu pratiklerine, arzunun karmaşıklığına, çokluğuna işaret eder. Butler'ın açtığı yoldan queer, transgender ve interseks yazını da arzuyu, cinsiyeti veya toplumsal cinsiyeti, ikiliklerin çizdiği çerçevelerden farklı şekillerde kavramsallaştırmanın imkanını ararlar. Bowden ve Mummery'e (2009) göre bu

yazın, zorunlu heteroseksüelliğin ve patriarkanın ikiliklerine sıkışmayan, ya da arzunun yalnızca heteroseksüel veya homoseksüel olacağına yönelik varsayımları aşındıran; “bunun yerine arzunun düzene direndiğini, etrafında inşa edilen tüm koşullardan kaçtığını veya bunu aştığını” söylerler (96).

Egemen arzu anlayışının sorunsallaştırılması böylelikle bir taraftan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında oluşturulan ikililiğin öte yandan da kutuplaştırılmış ikili cinsiyet ile toplumsal cinsiyet kategorilerinin yapıbozumuna uğramasına alan açar. Yani ikili cinsiyet sistemini de kültürün alanına çekecek bir şekilde toplumsal cinsiyetin cinsiyetle olan ilişkisinin kesintiye uğramasının, toplumsal cinsiyeti cinsiyetle eşleştiren formülasyonun bozulmasının imkânları yaratılır. Böylelikle kimin kimi arzuladığı sorusu hem arzunun kendisini hem de kim/kimi meselesini kayganlaştıran bir olasılıklar alanı açar. Diğer bir ifadeyle kimi nasıl arzuladığımız meselesi, cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında olduğu farz edilen sürekliliklerden, zorunlu bağlantılardan kurtulur. Bu, ikiliklerin sunduğu sınırlı çerçevelerden kaçış potansiyelleri sunar.

Feminist yazın dışında farklı türden bir arzu kavramsallaştırması ise Deleuze ve Guattari’nin çalışmalarında görülür. Deleuze ve Guattari, anti-Ödipus kavramıyla arzunun başka türlü düşünülmesine olanak yaratırlar. Anti-Ödipus, arzunun “eksiklik, yokluk ve ihtiyaç üzerinden tahayyül edilmesine bir yanıt olarak” ortaya çıkar. Deleuze ve Guattari, “eksik ve ihtiyaca tabi” olmayan, “olumlayıcı, pozitif ve üretken bir arzu modeli” geliştirirler. Onlara göre arzu yalnızca cinsellikle sınırlı değildir; cinsellik arzunun harekete geçirdiği parçalardan yalnızca biridir. Bu yüzden arzunun aile içerisine hapsolmayacak bir şekilde her yerde olduğuna işaret ederler. Arzunun akışkan olduğunu ve böylelikle yerleşik toplumsal organizasyonu bozan, yeni düzenlemeler, yeni bağlantılar örgütleyen, geleneksel akışları kesintiye uğratan üretken bir kuvvet olarak düşünürler (akt. Stark, 2019: 71-81).

Stark’a göre Deleuze ve Guattari’nin fallus merkezli geleneksel arzu tahayyülüne getirdikleri eleştiri, erotizm ve cinsellik ekseninde feminist teori açısından yeni açılımlar sağlar. Stark kadının arzunun öznesi değil nesnesi olarak görüldüğü ve kadın bedeninin eksiklikle ilişkilendirildiği geleneksel modelin aksine anti-Ödipus’da özne-nesne ikililiğinin ve eksikliğin yer almadığını, ikili cinsiyet kavrayışı yerine birden fazla cinsiyet ve arzu anlayışının, üremeye tabi kılınmayan cinselliğin öne çıktığını söyler. Bu bakış açısında tüm beden, erotik bir yüzey haline gelir ve böylelikle bedeni deneyimlemenin yeni yolları keşfedilir (83-90). Burada artık

arzuyu ve cinselliği yalnızca heteroseksüel biçime kaydeden katı modelden uzaklaşırız, normatif olmayan esnek, değişebilir, çoklu bir alana dahil oluruz. Benzer bir arzu kavramsallaştırmasına yine Deleuze ve Guattari'yi takip ederek Elizabeth Grosz da başvurur.

Grosz (1995) psikanalizin sunduğu fallusun etrafında dönen ve eksiklikle kodlanan arzu anlayışının alternatif bir arzu anlayışına alan yaratmadığını savunarak, örneğin lezbiyen arzu için psikanalizin sunduğu çerçevelerin dışına çıkmak gerektiğini aktarır. Ona göre bu çerçeve içerisinde kadınlar, yalnızca erkeklerin ihtiyaçlarının, kaygılarının ve arzularının pasif bir haznesi olarak konumlandırılır. Eril ve aktif olarak kodlanan arzu anlayışı içerisinde kadınlar böylelikle arzunun nesnesidirler. Arzunun öznesi olmak için ise muhakkak ki eril bir pozisyona yerleşmeleri gerekir. Bu kavrayıştan sıyrılmak ve farklı bir arzu anlayışı üretmek için Grosz eksiklik, içsellik ve derinliğin değil, yüzeylerin, yüzey etkilerinin ve yoğunlukların üzerine düşünmeyi önerir. Bunun için Grosz, Deleuze ve Guattari'ye yönelir ve buradan hareketle negatif bir arzu anlayışını değil, üretici bir kuvvet olarak pozitif bir arzu anlayışını referans alır. Bu, şeyleri yaratan, ittifaklar kuran, etkileşimler oluşturan bir arzu anlayışıdır (175-9). Grosz, lezbiyen arzuya bir çerçeve sağlamanın, ona bir yer açmanın ancak eksikle bağını koparan ve fallusu referans almayan böylesi bir arzu anlayışıyla mümkün olduğunu savunur.

Grosz lezbiyen arzuyu bedenler, hazlar, yüzeyler ve yoğunluklar üzerinden düşünür. Bir şeyin bir başka şeyle, bir yüzeyin bir başka yüzeyle karşılaşması ve bu karşılaşmadan doğan yeni bağlantılar, yeni etkiler olarak tasavvur eder. Burada artık bir tarafın ayrıcalıklı kılındığı bir ilişki biçimini terk ediyoruz. Arzu yeniden üretime değil, başlı başına yenilikçi ve deneysel olan bir üretimin kendisine bağlanır. Kayıp nesnenin peşini bıraktığımız, bunun yerine karşılaşmalara ve ittifaklara odaklandığımız, kendimizi tesadüflere, olasılıklara açık kıldığımız bir alana kayıyoruz. Yüzeylerin kabiliyetlerini, bedenlerin ve arzuların yüzeylerle beraber oluşturdukları potansiyelleri, akışları, çatallanmaları tanıyoruz.

Normatif olmayan arzu biçimlerini sinemada, sinemanın kendi yüzeyleri, bakış ve ses, üzerinden harekete geçirmek mümkün. Sesi ve bakışı eril arzuyu referans almayacak bir şekilde kullanmak, bu yüzeyleri egemen olmayan arzular çerçevesinde eğip bükme yeni öznellik biçimlerine imkân yaratır. Diğer bir ifadeyle bu kullanım, sesin ve bakışın cinsel farkı referans alan asimetrik dağılımını yeniden düzenlemeye, arzuya ilişkin yeni bir çerçeve oluşturmaya alan açar. Sese ve bakışa yapılabilecek olası müdahaleler bu ekseninde, sinema düzlemi içerisinde lezbiyen arzuya veya queer arzuya ilişkin bir dil oluşturur.

de Lauretis (1991) bakış ekseninde lezbiyen arzusun temsil edilme meselesini *She Must Be Seeing Things* (Sheila McLaughlin, 1987) filmi üzerinden inceler. Ona göre bu film, görmenin heteroseksüel referans çerçevesine müdahale ederek, yani görme geleneklerini bozarak lezbiyen arzuyla ilişkili yeni görme biçimleri üretir. de Lauretis filmin bir kadının diğer bir kadını arzuladığı, birbirlerine arzuyla baktıkları bir bakış inşa ettiğini ve en önemlisi seyirciyi de bu bakış ve arzu alışverişine ortak ettiğini söyler. Seyircilik hazzı ona göre bu iki kadına yapılan yatırımla açığa çıkar (227). de Lauretis en başta film isminin kadını/kadınları bakışın öznesi olarak konumlandığına ve bu konumun film içi film sahneleriyle yani kadınların kendi çektikleri, üzerine çalıştıkları filmin de filme dahil olmasıyla sürekli bir şekilde tekrar edildiğine işaret eder (228). Şeyleri gören, bunları kesip biçen, çerçeveleyen, şeylerin nasıl görülmesi gerektiğine karar veren kadınlardır. Burada bakış dinamikleri, kadınlar arasında kurulan arzu alışverişiyle dönüşüme uğrar. Bakış, görme ve görülme biçimlerinin heteroseksüel normlarına hapsolmayarak lezbiyen bakışa, queer olanaklara doğru açılır.

Bakışın yanı sıra sesi de queerleştirmek mümkün. Buhler (2014) queer teoriden hareketle bir filmin ses düzeyinde ortaya koyduğu arzu dünyasını şu sorularla analiz edebileceğimizi düşünür: Filmlerde arzusun kimin için kim tarafından ve hangi amaçla duyulur kılındığı, sesin zorunlu heteroseksüel kodları nasıl pekiştirdiği; normatif toplumsal cinsiyet rollerini ve cinsel arzuyu ne şekilde empoze ettiği veya kültürel stereotiplerle mücadele edip etmediği...(370-1). Buhler sesin, heteroseksüel arzusun inşasına doğrudan katılabileceğini ve normatif temsilleri pekiştirebileceğini düşünür. Yine de buna karşın Buhler sesi, queerleştirebileceğimizi savunur. Bunun da queer estetiğin bir parçası olarak düşündüğü asenkronize ses üzerinden gerçekleşebileceğini öne sürer. Örneğin Thomas Waugh (1996) benzer şekilde voice off veya voice over gibi senkronizasyonu bozan ses kullanımlarının homoerotik sinemada gey arzuyu dışa vuran estetik bir strateji olduğunu düşünür (akt. Buhler, 2014: 371). Buhler sese yapılan queer müdahalelerin, kopuşların ses ve imge arasında uyumsuzluklar, çatışmalar yaratacağını ve böylelikle alışılmış olanı, normatif olanı bozacağını öne sürer. Buhler'a göre bu strateji yalnızca toplumsal düzene bir saldırıyı gerçekleştirmez; ama aynı zamanda bu düzen tarafından tasdiklenmeyen bir arzuya da alan açar (372). Böylece Buhler, normatif ses düzenini diğer bir ifadeyle “zorunlu senkronizasyonu” (375), normatif cinsel örgütlenmeye işaret eden “zorunlu heteroseksüellik” le (Rich, 1980) ilişkilendirerek senkronizasyondan kopuşu mümkün kılacak müdahalelerin normatif olmayan arzu biçimlerine olanak tanıyacağını düşünür. Diğer bir

ifadeyle Buhler'e göre asenkronizasyonun yarattığı “tuhaflık”, queer dünyasına açılımı da mümkün hale getirir.



3. 80'Lİ YILLAR TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN FİLMLERİ

3.1. 1980'li Yıllarda Türkiye'de Feminist Hareket

Türkiye'de kadın sinemasının 1980'li yıllarını ele alan pek çok inceleme 1980'ler kadın filmlerini ortaya çıktıkları bağlamla, diğer bir ifadeyle feminist hareketle ilişkilendirir. Bu çerçevede 80'lerin kadın hareketine ve bu dönemin Türkiye feminist hareketi açısından önemine kısaca göz atılabilir.

Feminist hareket 1980'ler Türkiye'sinde önemli bir gündem oluşturur. Şirin Tekeli'ye (2015) göre bu dönemde kadınlar daha önceki yıllara kıyasla çok daha fazla toplumdaki konumlarıyla ilgili belirli sorgulamalara girerler (18). Tekeli bu sorgulamanın ayırt edici tarafının doğrudan ataerkil güç ilişkilerine yönelik eleştirileri kapsamasından ileri geldiğini savunur. Zira ona göre 1980 öncesinde kadınların ezilmesi meselesi, büyük bir oranda ataerkil ilişkilere referans verilmeden yalnızca kırsal kesimde yaşayan kadınlarla sınırlandırılmış bir şekilde eğitimsizlikle veya yasaların tanıdığı hakların bilinmemesiyle ilişkilendirilirdi. Tekeli cinsiyet eşitsizliğine yönelik örgütlü bir bilincin ancak 1980'lerle beraber ortaya çıktığına işaret eder. Bu bilinç, aynı zamanda 1970'lerin sol görüşünü benimsemiş ezilen işçi kadın söyleminden de ayrışır. Bahsedilen söylem, kadınların kurtuluşunun ancak erkeklerle beraber verecekleri sınıf mücadelesine dayandığını ve bu mücadele nihayete erdiğinde kadın sorununun da çözümü kavuşacağını öne sürer⁹ (30). Bu görüşe katılmayan kadınlar, daha doğru bir ifadeyle mevcut

⁹Fatmagül Berktaş, 1980 öncesi Türkiye Solu'nda gerçek anlamda bir "kadın sorunu" gündeminin yer almadığına ve ancak 1980'lerin ortalarından itibaren Türkiye Solu'nun bu gündemle yüzleşmek zorunda kaldığına işaret eder. Berktaş'a göre 80'lerle beraber her ne kadar sol içerisinde kadın sorununun varlığına yönelik genel bir kabul yaygınlaşsa da bu sorunları dillendiren feminist harekete yine de sıcak bakılmıyordu. Zira feminist hareket, "düzen içi", "burjuva" veya "sarı sendikacılık" gibi nitelermelerle değersizleştiriliyordu (2015: 283-5). Gülnur Acar-Savran ise bu durumu şöyle dile getirir: "Türkiye (Marksist) solunun, 1980 sonrasında yüzleşmek zorunda kaldığı ikinci dalga feminizm karşısında ilk refleksleri, aşırı savunmacı bir saldırganlık, aşağılama ve karalamaydı. Feministlere 'aşağılama' niyetiyle yakıştırılan sıfatlar 'erkeksizlik', 'çirkinlik' ve 'lezbiyenlik'le başlıyor, 'burjuva'lıktan geçiyor, 'faşislik' suçlamasına kadar varıyordu...dışlama, red, mahkûm etme giderek yerini, belli bir alan içinde konumlandırarak masnetme çabalarına bırakıyordu" (2008: 1146).

Şule Aytaç (2005) solun feminist kadınlara yönelik tepkileri karşısında kadınların, "çok anti-Marksist" gibi görünmemeye çabaladıklarına işaret eder ve bunun sebebinin şöyle gerekçelendirir: "Kadın hareketi, toplumsal olarak soldan, muhalefet eden kesimden çıktığı için, oradan çok sapmış gibi görünmemek, çok anti-Marksist, anti-devrimci gibi olmamak, önemli bir kaygıydı. Bununla beraber, en büyük tepki de onlardan geliyordu. Çünkü kadın hareketini başlarda küçümsemişlerdi. Tıpkı ataerkil söylemle, 'ihtiyacınız olan bütün eşitlik, bütün haklar sosyalizm ve komünizmde zaten mevcuttur; Marks, Engels bunu yazmıştır. Size ne oluyor böyle!' der gibiydiler" (41).

sol örgütlenmenin “kadın sorunlarına” gerçek anlamda bir çözüm üretmediğini deneyimleyen kadınlar, bağımsız bir örgütlenme arayışına girerler¹⁰.

Tekeli Batı’ya kıyasla Türkiye’deki feminist hareketin on yıllık bir gecikmeyle ortaya çıkmasını da feminist harekete yön verebilecek kadınların sol örgütler içerisinde yer almalarına, enerjilerini bu örgütlere harcamalarına bağlar. Öyle ki ona göre feminizmin gelişebilmesi ancak 1980 askeri darbesi neticesinde sol grupların dağılmasıyla mümkün hale gelebilmiştir. Tekeli’nin aktarımıyla bir başka görüşe göre ise sol hareketler içerisinde yer alan kadınlar tıpkı Batı’da olduğu gibi er ya da geç mevcut hegemonyayı kırarak feminist bilince ulaşacaklardı (31). Bu görüşü paylaşan isimlerden biri Aksu Bora’dır. Bora (2013: 203), feminist hareketi mümkün kılan koşulları 12 Eylül’ün yarattığı sonuçlara bağlayan bakış açısına mesafeli yaklaşır. Ona göre 1970’lerde sol örgütler içerisinde yer alan ve devlete “kafa tutan” kadınlar, bu örgütlerdeki erkek yöneticilere de bir noktada kafa tutacaklardı (akt. Esen Özdemir, 2020: 4).

Tekeli feminist hareketin 1980 askeri darbesinin yarattığı anti-demokratik atmosfere karşı ortaya çıkan ilk muhalif hareket olduğunu ve bu çerçevede ülkenin demokratikleşmesinde önemli bir rol oynadığını belirtir¹¹ (32). Diğer bir ifadeyle bütün muhalif hareketlerin bastırıldığı bir dönemde, sokaklarda belirli özgürlük arayışlarıyla ses çıkaran kadınlar, demokratik taleplerin canlanmasına katkıda bulunurlar. Gülnur Savran (2005) feminist politikanın sokağa döküldüğü, “kampanyalar döneminin” ilk etkinliği olan 1987 tarihli

¹⁰ Stella Ovadia (2005) pek çoğu sol örgütlerden gelen feminist kadınlardan bazılarının bir süre sonra tekrar eski örgütlerine döndüklerine işaret eder: “12 Eylül şartları yavaş yavaş tasfiye olduktan sonra, sol hareketler yeniden örgütlendi; birçok kadını da kendilerine çektiler. Yani, o ‘ortadan yok oldu’ dediğimiz kadınların çoğu, karma örgütlere gittiler. ÖDP, kadınların devrimci potansiyelini çok iyi kullandı örneğin; ama kadınlar ÖDP’yi kullanamadılar. Feminist birikimi ve militanlığı iyi kullandı ÖDP. Feminist hareketten giden bir sürü kadın vardı orada; ama ayrı bir platform oluşturmadılar, ayrı talepler geliştirmediler...” (74).

¹¹ Tekeli 1982-1990 yılları arasında feminist hareket tarafından yapılan eylemlerden bazılarını şöyle sıralar: 1982 yılında YAZKO tarafından organize edilen ve feminizmin kamuoyu önünde açıkça ilk defa dillendirildiği sempozyum; 1983’te *Somut* dergisinde yayınlanan feminist kadın sayfası; 1984’te kurulan *Kadın Çevresi* kitap kulübü; 1986’da Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi’nin uygulanmasını talep eden dilekçe kampanyası; 1987’de kadın dayaağını meşrulaştıran yargı kararlarını ve aile içi şiddeti kınamak adına yapılan eylemler; 8 Mart kutlamaları, paneller ve toplantılar; 1989’da 1. Feminist Hafta Sonu ve 1. Kadın Kurultayı; yine aynı yıl içerisinde kadınlar için sığınma evlerinin ve kadın eserleri kütüphanesinin açılmasına yönelik çalışmalar. Tekeli, bütün bu eylemliliklerin kadın hareketine kamuoyunda meşru bir zemin kazandırdığını düşünür. Özellikle Ceza Yasa’sının tecavüze uğrayan bir kadının fahişe olması durumunda faile 2/3 oranında ceza indirimi öngören 438. maddesine yönelik feminist tepkilerin Tekeli, toplumun birçok kesiminden destek gördüğünü ve feminist taleplerin güçlü bir ses kazandığını söyler (31-2). Gülnur Savran (2005) tüm bu eylem ve kampanyaların “ideolojik mayalanma” olarak adlandırılan bir dönemden sonra gerçekleştiğine işaret eder. Dar ve elit bir grup kadından oluşan bu ilk dönemde feminizmin ne olduğuna ilişkin tartışmalar eşliğinde 80’lerin feminist hareketinin ilk adımları atılır (82).

“Dayağa Karşı Dayanışma Kampanyası”nın kadınların özgürlük arayışında önemli bir durak olduğuna işaret eder. Bu kampanya bir kadının dayak yediği kocasından boşanmak için açtığı davada hâkimin, “kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmeyeceksin” şeklindeki kararını protesto etmek için başlatılır ve buna ilişkin sokaklarda yürüyüşler düzenlenir. Savran bu kampanya çerçevesinde kadınların ilk kez tek başlarına kendi sorunlarını dillendirmek için sokaklara çıktıklarını söyler (83). Erkeklerin, erkek ağırlıklı örgütlerin müdahalesine karşı çıkan kadınlar, bağımsız bir örgütlülük ortaya koyarlar. Tekeli, bu dönemde yeşeren feminist hareketin özgünlüğünün de tam olarak bu bağımsız örgütlülüğten özellikle de siyasi partilerden bağımsız bir şekilde örgütlenmiş¹² ademi merkezîyetçi bir yapıya sahip olmasından, katılımcı ve çoğulcu bir şekilde organize olabilmesinden ileri geldiğini savunur (32).

Nilüfer Timisi ve Meltem Ağduk Gevrek (2016) 1980’lerle beraber feminist düşüncenin Türkiye gündemine taşınan yeni bir politik alan oluşturmaya başladığını düşünürler. Onlara göre bütünlüklü bir toplumsal kurtuluş projesi vadeden, birbirinden farklı ihtiyaçları görmezden gelen geleneksel sağ ve sol örgütlülüğün zayıflamasıyla, kadınlar açısından da yeni bir döneme işaret edecek ortak çıkarları ön plana alan daha küçük örgütlenme biçimleri ortaya çıkar. Timisi ve Ağduk Gevrek, 80’lerdeki kadın hareketinin kamusal ve özel alan ayrımını sorguladığını, farklılıkların ve bu farklılıklardan doğan ihtiyaçların özel alana hapsedilmiş olmasına karşı politik bir eleştiri gündemi yarattığını söylerler. Özel olanın politik olduğuna işaret eden bu sorgulama biçimi, ikinci kuşak Batılı kadınların 1960’larda yapmaya başladığı sorgulama biçimiydi. Timisi ve Ağduk Gevrek, 1980-1990 arası Türkiye’deki kadın hareketi içerisinde feminist yazarların kitaplarının çevrilmeye başlandığını, toplumsal cinsiyete ilişkin tartışmaların, kadınlık alanıyla ilgili tanımlamaların yoğun bir şekilde yapıldığını; “bilinç yükseltme”, “güçlenme” ve “duyarlılık yaratma” gibi feminist literatüre ait ifadelerin hızlıca sahiplenilerek yaygınlaştığını aktarırlar (13-5). Özellikle 80’lerin ilk yılları okuma ve çeviri etrafında başlayan küçük gruplarla feminist literatüre ait terminolojinin öğrenildiği ve

¹² Siyasi partilerden bağımsız bir şekilde örgütlenen hareket, aynı zamanda toplumun diğer muhalif kesimleriyle de bir bağ kuramamıştır. Zira askeri darbeye muhalif sesler gücünü yitirmiştir. Bu kopukluk Birsen Talay Keşoğlu’na göre feminist hareketin özellikle ilk başlarda yalnızlaşmasına, taleplerini iletmekte güçlük yaşamasına sebebiyet vermiştir (2020: 149).

Türkçeleştirildiği bir keşfetme dönemini kapsar¹³. Bu küçük grupların büyümesiyle de 1984'te Türkiye'nin ilk feminist yayınevi *Kadın Çevresi*¹⁴ kurulur.

Feminist tartışmalar bu süreçte daha çok ev toplantılarıyla gerçekleşir. Bu toplantılar ekseninde paylaşılan bireysel deneyimlerle Timisi ve Ağduk Gevrek (2016), kadınlar açısından kadınlık alanıyla ilgili önemli bir bilincin oluşmaya başladığını ve bu bilincin feminist siyasal bir projeye temel oluşturduğunu öne sürerler (18). Diğer bir ifadeyle “kadınlık” denilen bir ortak deneyimin keşfi söz konusuydu. Aksu Bora (2004) bu çerçevede 1980'lerin “feministler için o ortaklığı keşfetme, politik bir dil oluşturma, örgütlenme biçimlerini tartışma ve deneme dönemi” olduğunu söyler.

Aksu Bora ve Asena Gülalp (2016) 80'lerin feminist hareketinin dergi ve kitap kulübü çevreleriyle, ev toplantılarıyla, bilinç yükseltme gruplarıyla ortaya çıktığını ve kamusal kampanyalarla yaygınlaştığını söylerler (8). İlk toplantılarda aynı zamanda “nasıl bir örgütlenme modeli” sorusuna da cevaplar aranır. Tekeli (1982) feminist harekete dönüşecek bu ilk girişimin ne şekilde örgütlenmesi gerektiğini Stella Ovadia'ya yazdığı bir mektupta şöyle ifade eder:

“...eğer bir gerçekten feministsek, yani zorunlu olarak demokrat olmalıysak bu nedenle, liderlik-hiyerarşi kalıplarını, uzmanlaşma-iş bölümü-hiyerarşi kalıplarını yıkmayı, piyasa-etkinlik adına, herkesin her konuda ne düşündüğünü ifade etmesi kuralından ödün vermemeyi içtenlikle benimsiyorsak...ki benimsiyoruz...Henüz yeni bir örgüt modeli kuramadık. Belki de

¹³ Şule Aytaç'la (2011) yapılan bir söyleşide Aytaç, bu keşfi şöyle açıklar: “...çoğumuz bir sol hareketi içinden gelen kadınlardık. Sol hareket içinde kadınlığın durumu için bazı çözüm önerileri vardı ama bunların hepsi sınıfsal ve toplumsal. Doğrudan kadına veya günlük politikaya tekabül eden hiçbir şey yoktu. Bizim bunu keşfedip yeniden yaratmamız gerekiyordu ama bunu yaparken sanmayın ki biz de bilgiliydik. Hayır, değildik! Yaşayarak, bilinç yükseltme toplantıları ve okuyarak bunu keşfedip ortaya çıkardık. Bence o dönemdeki hareketin özgünlüğü burada; ‘biz bunu biliyoruz’ diye çıkmadık ortaya” (280).

Şule Aytaç (2005) Türkçe’de henüz bir “feminizm dili” nin olmadığı yıllarda bu dili oluşturmaya çabaladıklarını söyler. Feminist bir dilin oluşturulmasında Aytaç, en önemli kaynaklarının daha sonrasında “Kadınlık Durumu” olarak çevirdikleri Juliet Mitchell’in “Woman’s Estate” (1971) adlı kitabı olduğunu belirtir (43).

¹⁴ Kadın Çevresi, feminizme ilişkin kitaplar yayınlamanın yanı sıra, kadın mücadelesinin örgütlenmesinde de rol oynayan, kontrolünün tamamen feministlerde olduğu bağımsız bir yayınevi olur. Esen Özdemir (2020) Kadın Çevresi’nin radikal feminist bir çizgiye sahip *Feminist* ile *Sosyalist Feminist Kaktüs* dergilerini çıkaracak olan gruplar arasındaki ayrışmanın da oluşmaya başladığı ilk örgütlenme olduğunu aktarır (56). Bu ayrışma feminist literatürde çoğunlukla “kuşak çatışması” veya “kuşak farklılığı” olarak adlandırılır. İlk kuşağa işaret eden *Kaktüs* dergisi grubunu “otuzlarında, çoğu meslek kadını, evli ve çocuklu kadınlar” oluştururken ikinci kuşak *Feminist* grubu “çok daha genç, üniversite öğrencisi ya da işçi, sekreter, tezgahtar kadınlar” dan (Tekeli, 1989b, 38) oluşur (akt. Esen Özdemir, 2020: 67).

bu zor, ama hiç değilse neyi reddettiğimizi biliyoruz. Lideri yadsıyoruz, bilgi tekeli, uzmanlaşmayı, etkinlik uğrana etkinliği yadsıyoruz. Gündem, her toplantı öncesinde ortak olarak belirleniyor; gündem belirleme adına konu sınırlandırmayı reddediyoruz. Oturumlar başkansız yürüyor. Başkana şimdiye dek gerek duymadık. Grubun bu büyüklüğünde, gereksiz formalite ve ‘bürokrasi’ üretmeyi reddediyoruz” (Yaprak Zihnioğlu’ndan akt. Esen Özdemir, 2020: 30).

Tekeli’nin mektubunda feminist olmayı zorunlu bir şekilde demokrat olmakla özdeşleştirdiği görülür. Feminist bir hareketin de lidersiz ve hiyerarşiden uzak, demokratik bir örgütlenmeye dayanarak inşa edilmesi gerektiğini savunur. Bu örgütlenme modeli feministlerin, katı bir hiyerarşiye dayanan geleneksel parti örgütlenmelerine mesafe aldıklarını, bu biçimleri kendi oluşturdukları modellerde yeniden üretmemeye gayret ettiklerini gösterir. Kadınların ihtiyaçlarına, toplumsal sorunlarına cevap oluşturamayan erkek ağırlıklı örgütlerden uzaklaşan feministler, böylelikle bu örgütlerin işleyişiyle de ortaklaşmayan bir politika anlayışı benimseyerek feminist örgütlülüğe yönelik belirli ilkeler ortaya koyarlar¹⁵.

Timisi ve Ağduk Gevrek, 80’lerin feminist hareketi açısından İstanbul’un ön plana çıktığını savunsalar da Ankara’da da aynı dönemde önemli feminist çalışmaların yapıldığından bahsederler. Perşembe Grubu, bu çalışmalara ön ayak olan önemli bir feminist oluşum olarak değerlendirilir. Bu grubun öncülüğünde feminist tartışmalara kamusal bir ortam sağlayan, egemen medyaya karşı alternatif bir medya örneği sergileyen *Yeter*¹⁶ adında bir dergi yayınlanır. Grup aynı zamanda Ankara’da Türkiye’deki kadın örgütlerinin bir araya gelmesini sağlayan, Ankaralı ve İstanbullu feministlerin buluşmasını mümkün kılan ve feminist hareketin en önemli toplantılarından biri olan Feminist Haftasonu’nu düzenler. Bu organizasyonun sonucunda “Kadınların Kurtuluşu Bildirgesi” yayınlanır (26-9). Filiz Kardam ve Yıldız Ecevit (2016) bu bildirgenin kadın meselesinin “kimliğimize, emeğimize ve bedenimize sahip çıkmak!” olarak özetlenebilecek üç temel sorun alanına isabetli bir vurgu yaptığını düşünürler (90). Ankaralı feministler aynı zamanda 1989 yılında Kadın Dayanışma Derneği’ni kurarlar

¹⁵ Ancak teoride buna yapılan vurgu, yine de pratikte her zaman karşılığını bulamaz. Lidersiz bir örgütlülük de hiyerarşiler üretir. Şule Aytaç (2005) bunu şöyle aktarır: “Hiyerarşi ve liderlik konularında, tartıştığımız sorunlar dışında, şunu da fark ettim; liderliğin despotluğu olduğu gibi, lidersizliğin de despotluğu var...Bazı işler lidersiz yürüyemez. Bunlar yaşayarak fark ettiğimiz, üzerinde tartıştığımız şeylerdi hep...” (56). Benzer şekilde Stella Ovadia (2005) da Leninist örgütlenmelerdeki yapılardan bıkmalarına ve bunları yeniden üretmemeye çalışmalarına rağmen yine de feminist kadınlar arasında da gizli hiyerarşilerin sürdürüldüğüne işaret eder (78-9).

¹⁶ Dergide Perşembe günü yapılan toplantılarda gerçekleşen tartışmalarla ilgili yazılar, feminist eylem ve kampanyalar veya kadınların birbirlerine yazdıkları notlar yer alır (Nacide Berber, 2020: 115).

ancak henüz bir yıl tamamlanmadan Aralık 1989’da ilk Genel Kurullarında yeterli çoğunluğu elde edemedikleri için kendilerini feshederler (Timisi ve Ağduk Gevrek, 2016: 35).

Timisi ve Ağduk Gevrek, Türkiye’deki kadın hareketinin elde ettiği birçok kazanımın örneğin feminist terminolojinin, feminist literatürün ve aktivist ruhun 80’lerdeki feminist hareket içerisinde gerçekleştirilen eylem ve kampanyaların bir ürünü olduğu sonucuna varırlar. Onlara göre 80’li yıllarda oluşan feminist birikim, kadın hareketinin geniş tabanlı bir harekete dönüşmesini sağlamış, bunun yanı sıra bu dönemde yankı bulan feminist öneriler ise sonraki dönemlerde kamu politikalarının bir parçası haline gelmiştir (37-8). Bu dönemde gerçekleşen özel olanın politiklığına işaret eden tartışmalar veya kamusal ve özel alan arasındaki ayrıma yönelik ciddi sorgulamalar sonraki feminist çalışmalar için de temel teşkil etmiştir.

80’lerde feminist hareket üzerinden kadınların toplum içerisindeki konumları gündemleşirken aynı zamanda medya kanalları üzerinden de kadınlar üzerine pek çok söz üretilmeye başlanır. Bu dönemde kitle iletişim araçlarında yaşanan yeniliklerle beraber bir yandan aylık kadın dergilerinde önemli bir artış gözlemlenir, öte yandan da televizyonda kadınlar için özel programlar yayın hayatına başlar ve kadınları konu edinen televizyon reklamcılığı yaygınlaşır.¹⁷ Ayşe Saktanber’e (2015) göre kadınlara odaklanan bu yeni iletişim kanalları, liberal ekonomi politikaları çerçevesinde yeni pazar arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkar¹⁸. Pazara egemen olan kodların ise Saktanber eril fantezilere hitap eden kadın imgeleri etrafında kurulduğunu öne sürer. Bu imgeler Saktanber’e göre büyük bir oranda ya “fedakâr anne”, “sadık, iyi eş” gibi ideal kadınlık kurguları çerçevesinde ya da birer haz nesnesi olarak cinselliğe referansla inşa edilir¹⁹. Ya/ya da şeklinde birbirini dışlayan bu imgelerde bir tarafta

¹⁷Hedef kitlesi kadınlar olan *Kadınca*, *Kadın*, *Elele*, *Kapris*, *Rapsodi* ve *Marie Claire* gibi dergiler bu dönemde piyasada yer edinmeye başlarlar. Televizyonda ise yine kadınlara özel programlar yayınlanmaya başlar. Bunun ilk örneği 1984 yılında yayın hayatına başlayan “Hanımlar Sizin İçin” adlı programdır (akt. Ayşe Saktanber, 2015: 187).

¹⁸Nurdan Gürbilek, 1980’lerde yeni pazar arayışları çerçevesinde basının özel hayatı “keşfettiğini”, bu alanı kamusal gündemin bir parçası haline getirerek tüketime sunduğunu ve böylelikle daha önce mahrem sayılan pek çok konunun “dış”a açıldığını, bir itiraf veya iç dökme nesnesine dönüştüğünü söyler. Gürbilek bunu “özel hayat endüstrisi” olarak tanımlar. Ancak yine de ona göre basın söz konusu olduğunda 1980’ler birbirleriyle çelişen iki gelişmeye tanık olur. Bir taraftan basın üzerinde büyük bir baskı ve denetim söz konusuyken öbür taraftan da sektör, sermaye birikiminin önemli bir durağı haline gelir. Belirli gruplara yönelik özel dergiler, yeni gazeteler veya haftalık yayınlar hiç olmadığı kadar artış gösterir (2019: 55-7).

¹⁹Saktanber, sürekli bir biçimde ideal kadınlığı tarif eden ve kadının toplumdaki yerinin aile olduğunu vurgulayan programlarda çoğunlukla ev ekonomisi, çocuk eğitimi ve sağlığı, aile içi uyum gibi meselelerin konu edildiğini; gazetelerin magazin eklerinde ev dekorasyonu, yemek tarifleri, moda ve makyajın ele alındığını; reklamlarda titiz, işini bilen ev kadını, özenli, şefkatli anne, güler yüzlü memure ya da çekici, ateşli dişi şeklinde her yöne esnetilebilecek kadın imgelerinin yer aldığını; dergi kapaklarında kadın cinselliğine ve çıplak kadın bedenine bol bol yer verildiğini ve bu imgelerin belirli mizansenlerin anlam kurucu öğeleri olarak kullanıldığını aktarır.

cinselliklerinden neredeyse tümüyle arındırılmış ve aile söylemi içerisine hapsedilmiş bir grup kadın, diğer tarafta ise cinsellikleri dışında bir kimliğe sahip olmayan kadınlar yer alır. Buradan hareketle Saktanber kadınları işaret eden söz bolluğunun, kadınların bakışına alan açmadığı, kadınların toplumdaki ikincil konumlarını dönüştürmediği ya da mevcut normları sarsmadığı sonucuna varır (187-191).

Saktanber 80’lerde kadınlarla ilgili ev alanıyla sınırlandırılmamış söylemlere başvuran dergilerin de varlığından söz eder. Daha çok liberal-burjuva bir vurguya sahip ve özgür başarılı, entelektüel “modern kadın”lara seslenen bu dergiler arasında Saktanber, yalnızca *Kadınca*²⁰ dergisinin feminist bir çerçeveye sahip olduğunu aktarır. Saktanber’e göre bu dergi kadınlığı, erkek söyleminin dışında tanımlamaya çalışan sayılı dergilerden biridir. Saktanber’in aktarımıyla dergi bir taraftan cinsiyet eşitsizliğini sorgularken, öbür taraftan da kadınları, mağduriyet söylemi üzerinden değil ama bunun yerine güç söylemi üzerinden sahip oldukları kapasitelerini ve özellikle de cinselliklerini keşfetmeye çağırır. Saktanber derginin her ne kadar Türkiye’deki feminist tartışmalara destek verdiğini ve kadınlara erkek dünyasının dışında bir yer açtığını düşünse de özellikle heteroseksüel kimliğe ayrıcalık tanınması, zaman zaman eril dikizci kodlardan kendini kurtaramaması ve büyük bir oranda yalnızca orta sınıf kentli kadına seslenmesi bakımından feminist ideallerin gerisine düştüğünü savunur (196-8).

Sonuç olarak Saktanber, 80’lerde kadınların medyada ele alınış biçimlerinin büyük bir oranda feminist bir çizgiden uzakta olduğuna işaret eder. Ona göre kadınlar medyada çeşitli şekillerde temsil edilmelerine rağmen yine de bu farklılığı aşan ortak bir kadınlık tanımı öne çıkar. Diğer bir ifadeyle Saktanber, belirli moral kodlar üzerinden belirli bir kadınlık halinin talep edildiğini öne sürer. Talep edilen bu kadınlık halini ise Saktanber şöyle tarif eder: “salonda hanımefendi, mutfakta ahçı, yatakta orospu”. Saktanber’e göre bu tarif, Türkiye’deki kadınların hareket

Kadınların haberlere konu edilme biçimi ise Saktanber’e göre ancak toplumsal ahlak, iffet ve namus söz konusu olduğunda ya bunlara uygunlukları ya da bunlardan sapmaları dahilinde mümkün olmaktadır. Bu çerçevede kadınlarla ilgili en çok zina, namus cinayeti, kaçma-kaçırılma ve evlilik içi şiddet haberleri yapılmaktadır (2015: 192-201).

²⁰1 Aralık 1978’de yayın hayatına başlayan *Kadınca* dergisi, kadınların hayatıyla ilgili meseleleri gündemleştiren ve pek çok kadının da feminizmle tanışmasını sağlayan ilk popüler feminist dergi olarak değerlendirilir. Derginin genel yayın yönetmeni Duygu Asena da yine dönemin popüler feminist figürlerinden biri olarak görülür. Asena’nın toplumsal cinsiyet eşitsizliğine ve kadınların maruz kaldığı tahakküm biçimlerine eğildiği *Kadının Adı Yok* (1987) adlı kitabı ise 1988 yılında Atıf Yılmaz tarafından filme çekilir. Kitap, “ahlak ve aile değerlerine aykırı” suçlamasıyla bir süre yasaklı kalır. Son romanı *Paramparça*’da (2004) ise eşcinsel bir erkek karakterin hayatını işler.

alanının sınırlarını tayin eder ve bu sınırları aşmaya cüret edenlerin de çeşitli şekillerde cezalandırılmasını öngörür (202-3).

Nurdan Gürbilek (2019) 1980’lerin kültürel iklimini tarif ederken iki farklı iktidar stratejisinin yan yana yaşam bulduğundan bahseder: Bir taraftan baskı, şiddet ve yasaklamalar dönemi, öbür taraftan ise arzunun sürekli kışkırtıldığı bir fırsatlar ve vaatler dönemi (10-1). Gürbilek 1980’leri önceki baskı dönemlerinden ayıran şeyin de bu bir aradalık olduğuna vurgu yapar. Öyle ki Gürbilek yaşanan toplumsal baskılara ve şiddete rağmen yine de daha önceden bir ifade kanalı bulamayan belirli kimliklerin ve kültürel taleplerin ancak bu dönemde bir sese, bir dile kavuştuğuna işaret eder. Kürtler, kadınlar ve eşcinsellerin Gürbilek’e göre kamusal alanda kendi adlarıyla var olmaları ve kendi söylemlerini oluşturmaları ancak bu dönemde mümkün hale gelmiştir (104). Gürbilek 80’li yılların kültürel atmosferini şöyle özetler:

Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye’nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırdığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkanları...(17).

Bu durumun söz siyasetine yansıma biçimi ise hem “sözün bastırılması” hem de “söz patlaması” şeklinde olur. Diğer bir ifadeyle aynı anda, aynı sahne içerisinde bir yandan “susturulmuş Türkiye”, öbür yandan da söz, imge ve görüntü patlamasıyla “konuşan Türkiye” yer alır. Bu patlamayı Gürbilek, kültürün devletin müdahalesinden kurtarılmış bir piyasaya tabi olmasıyla, medya ve reklamcılık sektörüyle, çok satan haftalık dergilerle, yeni bir haber diliyle ve tüm bunlara sirayet etmiş bir özgürleşme ve bireyselleşme söylemiyle ilişkilendirir. Buna göre mahrem hayat kamusallaşır, cinsellik hiç olmadığı kadar kışkırtılır, özel hayat denen bölge kamusal söylemin bir parçası haline gelir (23-4). Reklamcılık seyirlik dünyanın sınırlarını genişleterek ülkeyi, basını, televizyonu ve billboard’larıyla adeta bir vitrine dönüştürür (37). Gürbilek yine bu dönemde ilk kez hayat biçimlerinin sınıflandırıldığından, adlandırıldığından bahseder: “yalnız yaşayan kadınlar”, “biseksüeller”, “marjinaler”... gibi. Bu kategorizasyonlara aynı zamanda bir yığın imge eşlik eder (56-7). Gürbilek’e göre kadınlık denen bölge de en fazla bu dönemde söz siyasetinin kuşatması altına girer (16).

Gürbilek, özel hayatın kamusallaşmasıyla popüler kültürde neredeyse bir tür oluşturan “özel hayat” filmlerinin ortaya çıktığını söyler. Bu filmlerde kamera ev içlerinde ağır ağır dolaşarak, özel ilişkileri seyirlik bir malzemeye dönüştürerek seyircinin mahrem olana yönelik açlığını gidermeye çalışır. Özel hayatları dikizleme imkânı tanıyan bu filmler, Gürbilek’e göre 80’lerin ruhunu da özetler. Dikizlemenin bir özgürlük vaadine eşlik ederek yeni bir haz olarak keşfedildiği ve insanların buna kışkırtıldığı bir ruhtur bu (68).

Yukarıda aktarılanlardan hareketle 80’lerin bir yandan medya kanallarıyla dikizciliğe geniş bir alan açtığı, özel hayatları didiklediği görülürken; öte yandan bu dönemde feministler de başka açılardan özel alanı sorgulamaya girerler ve bu alanın politikliğine işaret ederler. Yani Gürbilek’in de dediği gibi 80’lerin ruhunu özetleyen en önemli kavramlardan birinin “özel” olanla, bunun çağrıştırdıklarıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. İlki, kadınların bedenleriyle bir tür tahakküm ilişkisi kurarken, ikincisi ise tam da bu ilişki biçimini sorunsallaştıran, beden ve bu bedenle ilişkili özelliğin hiyerarşik bir şekilde konumlanmış politik uzantılarına işaret eder. Aynı dönemde ortaya çıkan “kadın filmleri” de bu çelişkili doğayı paylaşıyor kanımca. Bu filmlerde bir yandan kadınların bedenleri, odaları, özel alanları didik didik edilir, kamera bu alanlarda rahatlıkla dolaşır; öte yandan, özel olanın, aile ilişkileri, aile içerisindeki iş bölümü ve cinsellik gibi meselelerin, politik olduğuna ilişkin ısrarlı bir vurguya başvurulur.

3.2. 80’li Yıllar Kadın Filmleri

80’li yıllar Türk sinemasında, kadınların ataerkil değerler içerisinde sıkışmış hallerini, bu değerlere karşı isyan etme biçimlerini, arzularını ve beklentilerini odağa alan birçok film üretilir ve bu filmler büyük oranda “kadın filmleri” olarak değerlendirilir. Kadın filmleri Öztürk’e (2004) göre Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi bazı yönetmenlerin filmleri için kullanılır (164). Öztürk kadın filmlerini şöyle tarif eder:

Kadının cinselliğini keşfedişi ve kimliğini yeniden kurması sürecini temele alan öyküleri anlatan, bir başka deyişle kadın karakterlere odaklanan ve kadınlarla ilgili filmler yöneten erkek yönetmenlerdir. Kadın filmleri denince akla erkeklerin gelmesinin en önemli nedeni, kuşkusuz erkek yönetmenlerin sayıca çok olması, yaptıkları filmlerin dolaşıma rahat girmesi, bu konuları bu biçimiyle ele alan ilk yönetmen olmaları ve “kadın özgürlüğü” çerçevesinde sinemada var olan boşluğu zamanında görüp hızla doldurmaya çalışmalarıdır. Bununla birlikte, aynı dönemde

alışan, farklı biçimlerde ve farklı açılardan da olsa kadın sorunlarını işleyen, kadınlarla ilgili film yapan kadın yönetmenler de vardır (197).

Belirli yazarlara göre bu filmlerde yer alan kadın karakterler, Yeşilçam’a egemen olan kadın temsillerinden kimi yönleriyle ayrırır. Örneğın Eylem Atakav (2013) bu karakterlerin, iyi/kötü gibi basit ikili zıtlıklar içerisine hapsedilmeden, daha derin ve çok yönlü bir şekilde temsil edildiklerini iddia eder (3-4). Benzer şekilde Gönül Dönmez-Colin de (2004), “kadın meselelerinin” Türk sinemasında 80’lerde derin bir perspektif kazandığını ve ayrı bir tür olarak grlmeye başlandığını söyler. Dönmez- Colin Atıf Yılmaz filmlerinden hareketle 1980’lerin Türk filmlerinde kadınların, ailenin yükünü taşıyan ve aileyi bir arada tutan kurucu bir unsur olmaktan çıktıklarını, bunun yerine kendi kişisel problemlerine çözüm arayan bağımsız karakterler olarak resmedildiklerini ifade eder. Bu bağlamda Dönmez- Colin, 80’ler Türk sinemasında ailenin ya arka plana itildiğini ya da dağılışının hikâye edildiğini söyler (57). Dönmez- Colin’e göre Türk sinemasının kadına bakış açısıyla ilgili geçirdiği değişim, Atıf Yılmaz’ın farklı farklı dönemlerde yaptığı filmlerden hareketle okunabilir. Örneğın *Ah Güzel İstanbul* (Atıf Yılmaz, 1966) ve *Kuma* (Atıf Yılmaz, 1974) filmleri, toplumsal ve ekonomik problemler çözüldüğünde kadın meselelerinin de çözüme kavuşacağı şeklindeki 1960’larda ve 1970’lerde yaygın olan dünya görüşüne yaslanırken, 80’lerin *Mine*, *Bir Yudum Sevgi*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Dul Bir Kadın* gibi filmlerinde ise “kadın meselesi”, diğer bileşenlerden ayrı ve özgün bir mesele olarak tasvir edilir (132). Dönmez- Colin, Atıf Yılmaz’ın bu filmlerle bağımsız kadın karakterler yarattığını ve kadın cinselliğini “saf bakire” veya “gnahkr fahişe” sınırlarına sıkıştırmadan betimlediğini söyler. Bu kadınlar, cinselliklerinin farkındadırlar ve arzularının peşinde cesur adımlar atarlar (138-141). Cinselliğe vurgu yapan diğer bir yazar ise Atilla Dorsay’dır. Dorsay (2000), 80’li yıllarla beraber Türk filmlerinde cinselliğin önemli bir yer tutmaya başladığını ve yeni bir cinsellik anlayışının egemen hale geldiğini söyler. Ona göre cinsellik, Türk sinemasında uzun bir sre ya tutucu bir bakış açısıyla temsil edilmiş ya da tamamen görmezden gelinmiştir. 70’lerin ikinci yarısından itibaren ise yaygınlaşan seks filmleriyle beraber cinsellik, sadece bir sömürü aracı olarak görülmüştür. Dorsay bu döngünün 80’lerdeki kimi filmlerle beraber kırıldığını düşünür. Örneğın Dorsay’a göre başrollerinde Müjde Ar, Hülya Koçyiğit, Türkan şoray ve Hale Soygağı gibi isimlerin yer aldığı belirli filmlerde kadın karakterler, “düşmüş kadın” kategorisi içerisinde yer almadan cinselliklerini sahiplenirler ve onu arzuladıkları şekilde yaşarlar. Bu kadınlar, Yeşilçam’ın ne masum bakiresidir ne de marjinalleştirilmiş fahişe karakteridir. Dorsay bu yeni karakteri Türk sinemasındaki en büyük değişimlerden biri olarak görür ve onu “zgr kadın” olarak tarif eder.

Bu yeni kadın tipine örnek olarak da *Bir Yudum Sevgi*'de Aygöl, *Fahriye Abıa*'da Fahriye veya *Fırar*'da Ayşe gibi karakterleri gösterir. Dorsay'a göre bu karakterler, arzulayan ve arzusunu da saklamayan kadınlardır (213-5).

Asuman Suner de (1991) benzer şekilde 80'lerle beraber Türk sinemasında katı ikili kutupları aşan daha gerçekçi kadın imgelerinin görünmeye başladığını ve kadınların özgürleşme hikayelerinin konu edildiği filmlerin ortaya çıktığını söyler. Suner'e göre bu filmler hem kendi yıldızlarını ve yönetmenlerini hem de kendi seyircilerini yaratırlar (81). Dönmez-Colin (2006) kadını merkeze alan meselelerin ve "bağımsız kadın" motifinin Türk Sinemasında Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* (1981) ve Atıf Yılmaz'ın *Delikan* (1982) filmleriyle beraber öne çıktığını savunur (141).

80'li yılların kadın filmlerini derinlemesine inceleyen isimlerden biri Eylem Atakav'dır. Atakav *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation* (2013) adlı çalışmasında, 1980 sonrasının kültürel iklimini ve feminist hareketin bağlamını hesaba katarak toplumsal cinsiyet, öznellik ve temsil kavramları çerçevesinde *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atıf Yılmaz, 1986) ve *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman, 1987) filmlerine odaklanır. Atakav bu filmleri sırasıyla dişil arzu ve öznenliğin, dulluk ve cinselliğin, fahişeliğin ve kariyer sahibi kadınların temsili bağlamında ayrıntılı olarak inceler. Atakav bu filmlerin, patriyarkal bir toplum içerisinde kadınların yaşadıkları sorunlara toplumsal cinsiyet perspektifiyle doğrudan odaklandıklarını ama yine de belirli eksenlerde feminist ideallerin gerisine düştüklerini, kadınlara sınırsız olanaklı bir dünya içerisinde sınırlı seçimler sunduklarını öne sürer.

Bu filmlerin 80'lerde ortaya çıkmasını mümkün kılan koşulları ise birçok yazar (Atakav, Dönmez-Colin, Öztürk, Kuyucak-Esen), feminist hareketin de aynı dönemde canlanmasıyla ve kamusal bir sese dönüşmesiyle ilişkilendirir. Örneğin Atakav'a göre, bu dönemde yeşermeye başlayan feminist hareketin etkisiyle filmlerde "kadın meseleleri" daha yaygın bir şekilde işlenir. Atakav, 80 sonrasının apolitik kültürel ikliminin bir yandan politik bir hareket olarak algılanmayan feminist hareketin yaşam alanı bulmasını sağladığını, öte yandan bu alanın da üretilen kadın filmlerini doğrudan etkilediğini söyler. Atakav böylelikle kadın filmlerinin ortaya çıkmasını ve bu filmlerin feminist hareketle bir diyalog içerisinde olmasını, darbe sonrasının yarattığı toplumsal koşullarla ilişkilendirir (3-4). Bu yaklaşıma paralel olarak kadın

filmleri denilince ilk akla gelen isim olan Atıf Yılmaz da 80’lerde ürettiği filmlerin, dönemin feminist hareketinin etkisi altında kaldığını ifade eder:

Son zamanlarda Türkiye’de bir feminizm hareketi başladı. Kadınların geçmişe göre daha kişilikli, daha benlikli olması savaşımı başladı. Türk kadını üç beş yıldır bilinçli olarak, “Bu toplumda benim yerim nedir, erkeklerle ilişkim nedir, iş hayatında durumum nedir?” diye sormaya başladı. Bunları merak edip araştırmaya başladı. Bunun için de dernek kuruldu, kitaplar yayınlandı. *Kadın Çevresi* diye bir grup çalışmalar yapıyor. Bütün bunlar beni ilgilendiren konular olduğu için, ben de bu tür filmler çekiyorum. (akt. Şükran Kuyucak Esen, 2019: 45; *Kadınca*, 1986: 12).

Yılmaz bir başka söyleşisinde (2003) filmlerinin ana temasını “ben kimim?” sorusunun peşinden koşan kadınların kimlik arayışı olduğunu söyler (akt. Dönmez-Colin, 2006: 142). Semire Ruken Öztürk (2004) ise Atıf Yılmaz’ın kadın filmleri üretmesinde aynı zamanda eşi Deniz Türkali’nin feminist kimliğinin de etkin olduğuna vurgu yapar (164). Bunun yanı sıra Deniz Türkali, Yılmaz’ın bazı filmlerinin üretimine de doğrudan katılır. Örneğin Türkali, *Mine* filminin ortak senaristlerinden biridir ve *Dul Bir Kadın* filminde ise Gönül karakterini canlandırır. Yine *Arkadaşım Şeytan*, *Düş Gezginleri* ile *Gece*, *Melek* ve *Bizim Çocuklar* filmlerinde de oyuncu olarak yer alır.

Suner de (1991) 80’lerin kadın filmlerini Türkiye’deki kadın hareketiyle ilişkilendirir. Ona göre dönemin kadın hareketi, güçlü bir şekilde yalnızca sinemayı değil ama aynı zamanda tüm medya kanallarını etkiler (81). Suner Türk sinemasının yeni “bağımsız kadın imgesini” feminist hareketten ödünç aldığını ve “kadın filmleri” janrının da bu hareketin etkisiyle ortaya çıktığını söyler. Ancak Suner bu etkinin yine de patriarkal bir çizgiden kurtulamadığının altını çizer. Zira ona göre erkek egemenliğinin hüküm sürdüğü ve mali kazancın ön plana alındığı sinema sektörü içerisinde kadın filmleri, feminist ideallere sadık kalmaktansa bu ideallerin sömürüldüğü bir çerçeveye sahip olur (87-8). Suner bu filmlerin toplumsal cinsiyet ilişkileriyle bağlantılı feminist tartışmalara içkin soruları gündeme aldıklarını ancak bu sorulara verdikleri yanıtların yine de patriarkal söylemlerle iş birliği içerisinde kaldığını aktarır (100-1).

Kadın filmlerinin feminist hareketten etkilenmesine rağmen yine de bu hareketin fikirlerine sadık kalmadığını öne süren Suner, bahsedilen filmlerin böylelikle birbiriyle çelişkili iki eğilim içerisinde kaldığı sonucuna varır. Suner kadın filmlerinin bir taraftan toplumsal cinsiyet

ilişkilerini ve toplumun patriarkal yapısını sorunsallaştırması, cinselliği “normalleştirmesi” ve gündelik hayatın bir parçası olarak temsil etmesi bağlamında Türk sineması tarihinde radikal bir çıkış yakaladığını, ancak öte taraftan da kadın karakterlerin bu filmlerde eril kültürün değerlerine referansla inşa edildiklerini söyler. Bu değerler içerisinde ise Suner daha çok fiziksel görünüm ve güzellik anlayışı üzerinde durur. Ona göre kadın filmleri, erkekler tarafından seçilen, sevilen ve takdir gören, hangi toplumsal sınıftan olurlarsa olsunlar hemen her zaman etraflarındaki kadınlardan üstün vasıflarla ayrıştırılan, onlardan kolaylıkla ayırt edilebilen, biricik kılınan, fiziksel anlamda çekici ve sıra dışı olan kadın karakterlerle beraber kadınlar arası hiyerarşik bir dünya inşa ederler. Diğer bir ifadeyle Suner’e göre bu karakterler, her zaman “özel” kişilerdir ve bu nitelik, kadın karakterleri canlandıran yıldız oyuncularla da pekiştirilir. Suner, bu temsil biçiminin feminist bir yaklaşım olmadığını ifade eder. Eril beğeniye göre biçimlenmiş güzellik anlayışının bu filmlerde Suner, kadınların bedenini ve yaşamlarını kontrol eden bir silaha dönüştüğünü düşünür. Tek bir kadın karaktere atfedilen bu ayrıcalıklı pozisyon Suner’e göre iki sonuca yol açar. Bunlardan biri kadınlar arası dayanışmanın yok sayılması, arka planda kalması veya önemsenmemesi; diğeri ise kadınlar arası çekişmenin, kıskançlığın veya düşmanca ilişkilerin olağan olarak kabul edilmesidir. Bundan kaynaklı Suner 80’lerin kadın filmlerinde kadınların özgürleşmesi meselesinin patriarkal topluma yönlendirilmiş kolektif bir mücadele anlayışıyla ilişkilendirilemeyeceğini; bunun yerine bireysel bir macera düzeyinde yol aldığını ve bu çerçevede özgürleşme projesinin patriarkal söylemlere entegre olduğunu ya da bu söylemleri rahatsız etmediğini düşünür (108-10).

Suner, kadın filmlerinde kadınların hikâyesinin merkezinde yer almalarına rağmen yine de “özne” pozisyonunda olmadıklarını, bunun yerine “öteki” olarak konumlandırıldıklarını düşünür. Bu ötekilik konumunu ise Suner, kadın karakterin yalnız olduğu, cinsel bağlamda bir erkekle beraber olduğu ve diğer kadınlarla yan yana olduğu çerçevelerde üç farklı beden temsili üzerinden inceler. İlk eksen için Suner, kadın karakterlerin gündelik aktiviteleri içerisinde tek başlarına yer aldıkları karelere bakar ve bu anlarda karakterlerin büyük bir oranda aslında yalnız olmadıklarını; zira, voyeristik eril nazar tarafından sürekli bir biçimde gözlendiklerini ileri sürer. Diğer bir ifadeyle kadın bedeni eril nazarın bir nesnesi olarak harekete geçirilir. İkinci eksen olarak cinselliğe bakıldığında Suner, erotizmin domine eden ve domine edilen şeklinde bir ikilikle sağlandığını ve bu ilişki içerisinde kadınların domine edilen bir pozisyona sabitlendikleri sonucuna varır. Son eksen olarak kadınların beraber yer aldığı çerçevelerde ise Suner, kadınların büyük bir oranda düşmanca ilişkiler içerisinde yer aldıklarını, en iyi ihtimalle

birbirlerini önemsemediklerini ve çoğunlukla erkekler için birbirleriyle mücadele ettiklerini veya yarıştıklarını öne sürer (115-9).

Serpil Kirel (2009) bu dönemde erkekler tarafından yönetilen bu filmleri “sözde kadın filmleri” olarak tanımlar ve bu filmlerin bir yandan kadını bedensel öte taraftan feminizmi de düşünsel olarak sömürdüğünü iddia eder (128). Atakav (2013) da her ne kadar 80’lerin kadın filmlerinde kadın karakterlerin çok boyutlu ve derinlikli bir şekilde temsil edildiğini savunsa da bu filmlerde kadına yönelik nesneleştirici bakışın sona ermediğini, anlatı ve karakter temsillerindeki değişimlere rağmen geleneksel üslup ve uylaşımın devam ettirildiğini söyler (3). Atakav bu filmlerin, patriyarkal bir toplum içerisinde kadınların karşılaştıkları meselelere doğrudan odaklandıklarını ama yine de kadınlara sınırlı seçimler sunduklarını öne sürer. Bu bağlamda Atakav’a göre 80’lerin filmleri bir yandan toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini yeniden üretirken bir yandan da bu hiyerarşilerle çekişmeli bir ilişkiye girer. Diğer bir ifadeyle bu filmler, “kadın meselelerine” yönelik yekpare ve tutarlı bir söylem oluşturmazlar (113).

Yukarıda dile getirilenler ışığında 80’lerin kadın filmlerine yönelik ikili bir yaklaşımın öne çıktığı görülür. Pek çok yazar bu filmleri kendi içerisinde tutarlı bir yerden okumanın mümkün olmadığına işaret eder. Buna göre bu filmler bir taraftan eril bakışı sorgularlar ama öte yandan da bu bakışı yeniden üretirler. Yeşilçam kalıplarını belirli açılardan kırsalar da zaman zaman tekrardan bu kalıpların içerisine düşerler. Ancak yine de bu filmler yukarıda adı geçen yazarların da üzerinde uzlaştığı gibi yeni kadın imgelerine, yeni öznellik biçimlerine alan açarlar; kadın bedeni ve cinselliğine ilişkin düşünme biçimlerini dönüşüme uğratırlar. Esin Esin Paça Cengiz’e göre (2020) bu filmlerle ilgili vurgulanması gereken unsurlardan biri de kadın öznelliğine ilişkin yeni sinematik biçimlere başvurmalarıdır. Paça Cengiz, özellikle düşünsel ve parçalı bir yapıya sahip olan filmlerin sinemada kadın imgesinin nasıl inşa edildiğine yönelik önemli bir tartışma alanı açtıklarını söyler. Ona göre bu filmler, kadın imgesine ilişkin inşada hem kendinden önceki gelenekleri hem de kendisini sorgulayan filmlerdir. Paça Cengiz, *Adı Vasfiye*, *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *On Kadın*, *Hayallerim*, *Aşkım* ve *Sen* filmlerinin bu tarz filmler olduğuna işaret eder.

80’lerin kadın filmlerine eğilen pek çok yazar yukarıda da ifade edildiği gibi kadınların Yeşilçam’dan farklı olarak daha “gerçekçi” temsil edildiklerine işaret ederler. Burada özellikle tek boyutluluğu aşan, daha derin ve katmanlı karakterlerin ortaya çıktığı savunulur. Paça Cengiz örneklem olarak seçtiği filmlerin ise tam da bu “gerçek kadınlar” meselesini

sorunsallaştırdıklarına işaret eder. Bu filmlerde anlatı içerisinde anlatılarla karakterlerin çeşitli kadın stereotiplerini canlandırdıklarını ancak bu kadınlara ilişkin “gerçek” kimliklerin ise açığa çıkarılmadığını söyler. Paça Cengiz’e göre bu anlatı biçimi, “gerçek kadınların temsilleri” söylemini yapıbozuma uğratar. Paça Cengiz daha en baştan film afişlerinin kendisinin bile bu temsillere ilişkin önemli bir sorgulama alanı açtıklarını düşünür. Bu afişlerde parçalı (*On Kadın*), maskeli (*Hayallerim, Aşkım ve Sen*) ya da yarısı karanlıkta kalmış (*Adı Vasfiye*) yüzler vardır (5482-7). Paça Cengiz’in bahsettiği filmlerin yanına *Arkadaşım Şeytan* filmi de eklenebilir. Bu filmlerde kadın karakterlerin ya bir ismi yoktur ya da birden fazla isimleri vardır, hikayeleri erkek anlatıcılar tarafından aktarılır. Bu filmleri, kendini yansıtan, hem baskın kadın imgelerine hem de kendi yarattığı imgelere göndermede bulunan filmler olarak değerlendirebiliriz.

3.3. 80’li Yılların Filmlerine Genel Bir Bakış

80’lerin filmlerine bakıldığında bu filmlerde göze çarpan ortak izleklerin neler olduğu, ne gibi ortak motiflerle birbirlerine bağlandıkları, kadın karakterlerin nasıl bir toplumsal bağlam içerisine yerleştirildiği ve buradan ne tür önermelerin ileri sürüldüğü gibi sorular önemli bir tartışma alanı oluşturur. Bu filmlere genel bir bakıştan hareketle filmlerin ortaya attığı temel meselenin, ataerkil normların egemen olduğu bir toplum içerisinde kadınların hem özel hem de kamusal alanda karşılaştıkları baskı biçimleri, özgürleşme arzuları ve büyük bir oranda güçlenme hikayeleri olduğu söylenebilir. Bu baskı biçimleri karşısında kadınların ne şekilde direndikleri ve ne türden güçlenme kaynaklarına başvurdıkları ise her filmin kendi bağlamı içerisinde inşa ettiği dünya görüşüne ve buna bağlı olarak öne sürdüğü tezlere bakarak anlaşılabilir. Ancak genel olarak Meryem’in (Müjde Ar) *Dağınk Yatak* (Atıf Yılmaz, 1984) filminde “yasaklarımı da kurallarımı da kendim koyarım Ferruh Bey” şeklindeki ifadesinin 80’lerin kadın karakterlerinin ortak arzusunu yansıttığını söylemek mümkün. Bu arzu, baskılara boyun eğmek istemeyen kadınların özgürlük arayışını yankılar.

3.3.1. Bir Hapishane Olarak Ev

1980’ler kadın filmlerinde ev, sık sık kadınlar açısından bir hapishane olarak tasvir edilir. Ev mutluluğun mekânı değil tam aksine kadınların içerisinde sıkışıp kaldığı, nefes alamadığı bir girdap gibidir. Diğer bir ifadeyle ev, “kendini evinde hissetmeyenlerin” bir alanı olarak görünür kılınır. Örneğin *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) filminde Üftade (Müjde Ar), “bu ev beni boğuyor, kaçıp kurtulmak istiyorum” der. Üftade için ev, hiç bitmeyen kabuslardır; üvey babasından

yönelen cinsel tacizlerle çocukluğunu yara bere içerisinde geçirdiği bir korku mekanıdır. Üftade âşık olduğu erkekle evliliği evden tek kurtuluş yolu olarak görür ancak bu beklentisi gerçekleşmez, eve sıkışıp kalır ve nihayetinde ev, içerisinde delirdiği bir mekâna dönüşür. Evin korunaksızlığını ve dehşetle iç içe geçen duygusunu Nikos Papastergiadis (1998: 3) şöyle tasvir eder: “evimiz dışarıdan bir saldırıya uğradığında her zaman kendimizi savunabilir, hatta evi yeniden inşa edebiliriz, ancak ağır fakat kararlı bir içe doğru patlama süreciyle nasıl baş edilebilir ki? Ev duygumuz travmayla doluyorsa ne olur?” (akt. Suner, 2006: 27). Papastergiadis travmayla bütünleşmiş bir ev duygusunun kişiyi düşürdüğü çaresizliğe veya çıkmazlığa işaret eder. Üftade için de ev, aşağı yukarı böylesi bir duyguya karşılık gelir. Onun için ev, sığınılacak, güven duyulacak veya huzur bulunacak bir yer değildir. Tam aksine “özel alanın mahremiyeti şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir” (Suner, 2006: 173).

Üftade evin içerisinde az da olsa nefes alabileceği ufak alanlar yaratmaya çalışır kendine. Evin boğucu havasından uzaklaşmasına, bu evin içerisinde yaşadıklarına direnmesine kısmen de olsa imkân veren; yazdıklarını, fotoğraflarını ve özel eşyalarını saklı tuttuğu gizli bir odası vardır. Bir de günlüğü vardır Üftade’nin içini döktüğü, seyircinin de Üftade’nin iç sesini duyduğu. Bu gizli oda sonrasında Üftade’ye ait her şeyden arındırılıp bir depoya dönüştürülse de Üftade yine de evin pek çok köşesine sıkıştırıverdiği kişisel kayıtlarını tutmaya devam eder. Filmin sonlarına doğru aile üyeleri tarafından bulunan bu kayıtlar, küçümsenecek, değersizleştirilecek ve tarihin karanlık bir köşesine atılacaktır.

Üvey babası otoriter ve baskıcıdır, asker üniformasıyla çektiği fotoğraflar evin dört bir yanına asılıdır. Fotoğraflar tehditkardır, kâbus günlerini ve evin içerisinde hiç de güvende olmadığını hatırlatır Üftade’ye. Baba figürü fiziksel olarak mevcut olmadan da evin her tarafına korku salabilen biridir. Fotoğraflardan uzanan tehdit edici bir bakıştır veya çılgınlarla son bulan kabusların failidir. Bu kabusların merkezinde baba, kimi zaman asker üniforması kimi zaman da namaz kıyafeti veya bakkal önlüğü içerisinde, ancak her defasında Üftade için birbirine benzeyen korkuların sebebidir. Korkular öyle bir hadde ulaşır ki Üftade, üç farklı kıyafet içerisindeki bu üç figür tarafından canlı canlı yenildiği kabuslar görmeye başlar. Etini koparırlar, dişlerler Üftade’yi.

Baba kendi sebep olduğu dehşetin içeride kalmasını ister. Üftade delirdiğinde ve deliliğini sokaklara taşıdığı anda en çok konu komşuya rezil olmaktan, “aile şerefi”nin dile düşmesinden

korkar baba. Üftade sokaklarda ramazan davulcusunun elinden kapıverdiği davul eşliğinde, yaşadığı dehşetin bir kısmını kamusal bir şekilde ifşa eder. Aslında ev içerisinde de bir ifşada bulunur, babanın onu taciz ettiğini anlatır. Ancak sesi duyulmaz Üftade'nin, herkes onun deliliğine vurur anlattıklarını ve üstelik bu ifşa, onun fiziksel şiddete maruz kalmasına sebebiyet verir. Deliliğin kadınlıkla ilişkisini, toplumsal cinsiyetle olan asimetrik bağını görünür kılar Üftade. Ev güvenli bir yer değildir; tacizin, şiddetin ve türlü türlü baskının her an kol gezdiği, kadınları deliliğe sürüklediği bir mekandır.

Güneşin Tutulduğu Gün (Şerif Gören, 1983) filminde Sevgi (Müjde Ar) için de ev, huzurun, güvenin değil, tam aksine baskının ve şiddetin mekanıdır. Otoriter bir baba, babanın gölgesinden çıkamayan bir anne, hasta ve bakıma muhtaç bir babaanne ve kendisi gibi yaşama katılmak, yaşamdan keyif almak isteyen iki kardeşi vardır. Baba yaşama isteklerine sürekli ket vuran biridir. Yaşam evin içinde değil, dışındadır. Ev, boğucu, kasvetlidir; yoklukla sarmalanmıştır. Sürekli “nerede kaldığı”, “niçin geç geldiği” veya “nereye gideceği” sorulur ona. Ne eve girerken ne de evden çıkarken bu yüzden huzurlu değildir, daima bir tedirginlik içerisinde.

Sevgi de tıpkı Üftade gibi yaşadığı evden kurtulmak ister ve kurtuluş yolunu evlilikte görür. Ancak sevgilisinin iş, askerlik gibi durumlarından kaynaklı bu dileği gerçekleşmez. Evdeki geçim derdi ve para meselesine benzer gündemler, Sevgi'nin ilişkisinde de yer alır. Mevcut ekonomik koşullar Sevgi'nin hayal ettiklerine ulaşmasını engeller. Sevgi her sabah kentin kalabalıkları içerisinde hızlı adımlarla çalıştığı mağazadaki işine yetişmek için yürür, tıka basa dolu otobüslere biner; dilenciler, tinerci çocuklar her yerdedir. Mağazadaki dünya ise bambaşkadır. Pahalı elbiseler, kürkler satılır. Sevgi'nin gözleri harcanan paralara odaklanır. Sonra kendini kürkler içerisinde hayal eder. Bu dünya, geçtiği yollarda karşılaştığı yoksulluk manzaralarından, evdeki geçim derdinden veya ilişkisindeki parasızlık meselelerinden çok farklıdır. Hayalini kurduğu hayat mağazada tanık olduğu hayatlardır. Sevgi kısmen de olsa bu hayallerine erişmek için zengin erkeklerle para karşılığında tek gecelik ilişkiler yaşar.

Sevgi romantik ilişkisinde çekingen veya pasif bir kadın değildir. Sevgilisine “seninle yatmak istiyorum” der. Kendine güvenen, cesur biridir. Ancak “yatma işi” bir türlü gerçekleşmez. Önce bir otele giderler, oda fiyatı çok pahalı olduğu için bir başka otel denerler, orada da evlilik cüzdanı sorarlar. Bir telefon kulübesine girerler orada sevişmeye çalışırlar ama bir türlü yalnız kalamazlar. Sonra bir apartman dairesinin merdivenlerini denerler ancak yine başaramazlar. En

sonunda sinemaya giderler, en arkadaki koltuklara otururlar fakat bu sefer de yakalanırlar. Yani bir türlü sevişemezler.

Sevgi'nin bir sevgilisinin olduğunun duyulması üzerine Sevgi, evde adeta cehennemi yaşar. Önce annesinden dayak yer sonra da babasından. Baba herkesi sıraya dizer. Zira erkeklik sıraya dizektir, hizaya sokmaktır. Sevgi'yi kapısını kapattığı bir odaya sokar ve ona korkunç bir şekilde şiddet uygular. Kapıya asılı perdeden gölgelerini görürüz sadece. Perdeden yansıyan gölgeler, tıpkı *Benim Sinemalarım*'da (Füruzan-Gülsün Karamustafa, 1990) Nesibe'nin küçük bölmesinde asılı duran perdedeki gölgeye benzer. Her ikisi de şiddete işaret eder.



Şekil 3.1: *Güneşin Tutulduğu Gün*, Şerif Gören, 1983.



Şekil 3.2: *Güneşin Tutulduğu Gün*.



Şekil 3.3: *Benim Sinemalarım*.

Sevgi ile Nesibe arasındaki bir diğer benzerlik, yaşadıkları evin kasvetinden kaçıp dışarıda akan hayata dahil olmak istemeleridir. *Benim Sinemalarım* filmi Nesibe için daha ucu açık, daha belirsiz ve daha umutlu bir son hazırlarken, bunun aksine *Güneşin Tutulduğu Gün* Sevgi'ye Yeşilçam kodlarına paralel bir şekilde, “kötü yola düşmüş” kadınların “son”unu uygun görür.

3.3.2. Mutsuz Evlilikler

80’lerin kadın filmlerinde mutsuz evlilikler yaşayan pek çok kadın karakterle karşılaşırız. Bu filmlerde evlilik, mutluluğun, tamamlanmışlığın ve her türlü tatminin sağlandığı bir kurum olmaktan çok uzaktır; bunun yerine tam aksine kadınların içerisinde kendilerini eksik hissettikleri, arzularını yaşayamadıkları, tükendikleri bir yerdir. Ancak filmler doğrudan evlilik kurumuna yönelik bir eleştiri geliştirmezler; daha ziyade “yanlış erkek” söylemine yaslanırlar. Bu çerçevede örneğin *Mine* ve *Bir Yudum Sevgi* filmleri üzerinden Dönmez-Colin (2004) kadınlara önerilen tezin pek de iç açıcı olmadığını söyler. Ona göre bu filmlerde mutsuz evlilikler içerisine hapsolmuş kadınlara yalnızca iki seçenek sunulur: ya mevcut evlilik içerisinde baskıyı kabullenmeleri ya da bir başka erkeği denemeleri (139).

Senaristin Mahinur Ergun ve yönetmen yardımcısının da Seçkin Yasar olduğu *Ölü Bir Deniz* (Atıf Yılmaz, 1989) filminde mutsuz bir evlilik içerisinde debelenen karakter Yüksel’dir (Türkan Şoray). Hem çalışan hem de evin tüm sorumluluklarını üstlenen Yüksel, yaşadığı evlilik içerisinde sıkışmış durumdadır. Yüksel içerisinde yer aldığı durumu şöyle ifade eder:

“kocan sömürür, oğlun sömürür, işinde sömürölürsün...” Üniversite profesörü olan eşiyile paylaşımıları çok asgari düzeydedir. Yüksel biraz nefes almak adına belirli arayışlara girer, örneğin eşiyile ortak arkadaşlarından biriyle bir ilişki yaşamayı dener ancak eşinden pek de farklı olmayan bir muameleyile karşılaşır. Bir süreliğine tek başına tatile çıkar ve orada kendisi gibi yalnız olan bir erkekle, Adnan’la, (Rutkay Aziz) tanışır. Ona âşık olur, ancak onunla da hayalini kurduğu ilişkiyi sürdüremez ve böylelikle eski yaşamına geri döner.

Film Yüksel’in hikâyesinin başında ve sonunda görüntüye getirilen ev ve iş hayatını siyah-beyaz bir şekilde verirken, buna karşın Adnan’la tatilde geçirdiği zamanlar renklidir. Yüksel’in duygusal dünyasını resmetmeye çalışan bu tercih, bunaltıcı evlilik yaşamının karşısına, heyecanın, aşkın ve cinselliğin bir arada yaşandığı bir ilişkiyi koyar. Ancak bu renkli dünyanın da aslında mevcut siyah-beyaz dünyadan pek de farklı olmadığı kısa bir sürede anlaşılır. Adnan’ın Yüksel’in eşine benzer pek çok tarafı vardır. İkisi de kadınlardan hemen hemen aynı şeyleri beklerler: kendilerine hizmet etmelerini. Zira Yüksel ayrıldıktan sonra Adnan’ı, ona hizmet eden iki kadınla oturduğu sofrada gazetesini okurken görürüz. Yüksel’in cinselliğini özgürce yaşamak istemesi, girişken, cüretkâr olması ve arzularını saklamaması korkutmuştur Adnan’ı. Yüksel, Adnan’ın kontrol edebileceği bir kadın değildir. İki baskı arasında bir tercih yapmıştır Yüksel ve eski yaşamına geri dönmek zorunda kalmıştır.

Bir Kadın Bir Hayat (Feyzi Tuna, 1985) filminde yine mutsuz bir evlilik söz konusudur ve Türkan Şoray bu sefer Nuran rolündedir. Nuran ev kadınıdır, zengin bir eşi ve oğlu vardır. Bir arkadaşının söylemiyle Nuran’ın “parası, pulu, kocası, çocuğu yani her şeyi” vardır. Ancak Nuran mutlu değildir, kendi ifadesiyle “hayatın dışındadır”. Eşiyile çok az şey paylaşırlar, neredeyse birbirlerinden kopuk iki farklı hayat yaşarlar. Nuran, evin sorumluluklarını tek başına üstlenir, eşinin ve çocuğunun tüm ihtiyaçlarını karşılar. Aralarındaki iletişim de büyük bir oranda bu ihtiyaçlar üzerinden gerçekleşir. Nuran her ne kadar yaşadığı hayattan memnun değilse de eşinin en azından onu aldatmadığı güvencesiyle ilişkisini sürdürmektedir. Ancak aldatıldığını öğrendiği an, tüm zorlukları göze alarak boşanmaya karar verir ve tek başına bir hayat kurar. Bir davette karşılaştığı başka bir erkeğe, Metin’e, âşık olur ve onunla hayalini kurduğu ilişkiyi yaşamaya başlar. Film, âşık olduğu erkeğin çocuklarının da yer aldığı yeniden kurulan bir aile saadeti çerçevesinde son bulur. Nuran evli olduğu ilk erkekte bulamadığı saadeti, böylelikle ikinci ilişkisinde bulur. Bu çerçevede Nuran ve Metin birbiriyle uyumlu bir çift olarak çizilir. Bu uyumluluk ekseninde kurulan anlam dünyası başka zıtlıklarla pekiştirilir.

Nuran'ın eşi Orhan ve Metin arasında aldatma meselesi üzerinden kurulan zıtlık, Nuran ve Metin'in eşi Lale çerçevesinde çok daha derin bir şekilde inşa edilir. Nuran ve Lale arasındaki zıtlık, "iyi kadın" ve "kötü kadın" söyleminin çağrıştırdığı hemen hemen her şeyi kapsar. Buna göre paraya, lükse düşkün, oyunlar çeviren, yetersiz annelik sergileyen ve kötülük peşinde olan sarışın kadının karşısına küçük şeylerden mutlu olan, her zaman insanların iyiliğini düşünen, fedakâr bir anne konulur. Nuran söz konusu çocuğu olunca hayatının aşkını bile gözden çıkarmaya hazırlanırken, Lale ise bir başkasını mutsuz etmek adına çocuklarını bile kullanmaktan geri durmayan biridir. Film, erkeklere verdiği sınırsız krediyi, kadınlara da vermekten alabildiğince imtina eder. Filmin sonlarına doğru aldatan kocaya mümkün mertebe bir sempatiklik bahşetmeyi unutmayan film, intihar etmeye kalkışan ve kocası tarafından terk edilen Lale'nin akıbetiyle ilgili ise pek bir bilgi vermeye gerek duymaz. Diğer bir ifadeyle Nuran'ın eşi Orhan filmin sonunda oğluyla yaptığı diyalog üzerinden bir şekilde "aklanırken", Lale yine kendi çocuğunun ifadeleri üzerinden kötülüğün simgesi olarak pekiştirilmiş olur.

Yine Atıf Yılmaz'ın pek çok filminde, *Kadının Adı Yok*, *Aaah Belinda*, *Mine* ve *Bir Yudum Sevgi*'de, tekrar tekrar karşımıza çıkan en önemli motiflerden biri mutsuz evliliklerdir. Şahin Kaygun'un *Dolunay* (1988), Nisan Akman'ın *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) ve Feyzi Tuna'nın *Seni Kalbime Gömdüm* (1982) filmlerinde de benzer izlekleri sürmek mümkün. 80'lerin kadın filmlerinde nihai mutluluğun evlilikle sağlanamadığını, kadınların yaşadıkları evlilikler içerisinde sıkışıp kaldıklarını ve bu durumdan kurtulmak için belirli arayışlara girdiklerini izleriz. Yeşilçam'ın mevcut durumla yetinen, isyan etmeyen, arzularını bastıran ve ne olursa olsun yuvanın yüceliğine inanan, onu kutsayan kadınları değildir bu dönemin kadınları. Anneliğe ve evliliğe/ev alanına hapsolmuş kimliklerle yetinmezler. Bundan kaynaklı bu filmlerde kadınların mutsuzluğu, ailenin bozulması veya işlememesi üzerinden değil, bunun aksine tam da işlemesi üzerinden ortaya çıkar. Zira eril ihtiyaçlar doğrultusunda örgütlenmiş klasik aile formu, kadınların beklentilerine ve arzularına cevap oluşturamamaktadır.

3.3.3. Pencereleer

Kadın filmlerinde evle ilişkili imgelere sık sık rastlanır. Çoğu zaman içerisinde mutsuz oldukları ve kaçıp kurtulmak istedikleri mekânsal imgelerdir bunlar. En çok da evin sınırlarının bir göstergesine dönüşen pencere imgeleri görülür. Hem içerideki mutsuzluğu ve huzursuzluğu hem de dışarıya olan özlemi, dışarıda akan hayata dair beklentileri anlatır bu imgeler. Pencere kenarlarında yakın planda çekilmiş kadın yüzleri, pek çok kadının ortaklaştığı tanıdık hikayelere referans olur. Uzaklara dalan bakışlar, hep bir beklenti ve bekleyişi imler.

Pencerelerin özel alanla bağlantısı, dışarıyla kurulan sınırların bir göstergesine dönüşmesi, kadınlıkla olan ilişkisini de görünür kılar. Bu yüzden filmlerde en çok kadınlar pencere kenarlarında görünürler, dışarıyı hep uzaktan izlerler.

Rumuz Goncagül (İrfan Tözüm, 1987) filminde Gülsün (Müjde Ar) sık sık pencere kenarında oturur, dışarıyı izler ve hayaller kurar. Evinin penceresinde görünen teknenin adı Goncagül'dür. "Hayırlı bir kısmet" bulmak adına annesinin dayatmalarıyla gazetelere gönderdiği mektuplarda, bu ismi rumuz olarak kullanır. Gülsün kendini bu teknenin üzerinde gelinlikle hayal eder sık sık. Pencereler, Gülsün için hayal dünyasına açılan bir geçit gibidir. Onu şimdiki zamandan koparır, denizin ortasında bir teknenin üzerine koyuverir, diğer bir ifadeyle başka başka alemlere sürükler. Pencereden açılan dünya ile Gülsün'ün içerisinde yaşadığı dünya bambaşkadır. Ancak filmin sonuna doğru Gülsün adım adım pencereden açılan bu dünyaya yakınlaştırılır.

Gülsün'ün annesiyle beraber yaşadığı ev, bir tür kadın meclisi gibidir. Erkeksiz ortamın imkân tanıdığı rahatlığın keyfini sürerler. Bol bol erkekler ve evlilik üzerine konuşurlar. Gülsün tek tek kadınların sigarasını yakar, kahve servisi yapar, herkesi memnun etmeye çalışır. Ancak kendisi pek de memnun değildir. Zira muhabbetlerin odak noktalarından biri de odur, güzelliğine övgüler dizilir ve bir an önce evlenmesi gerektiği salık verilir. Gülsün evliliğe soğuk bakmaz, ancak çoğunlukla hayal dünyasına da eşlik eden beklentileri ve özlemleri doğrultusunda, "gerçek aşk"ı içeren bir evlilik düşü kurar.

Dönemin filmlerinde kadınların odaları, kendilerine ait alanları sıklıkla ihlal edilir. Dışarı'yı tamamen dışarıda tutmak mümkün değildir. *Benim Sinemalarım*'da Nesibe'nin ev içindeki mekânsal sınırları açık bir şekilde tehdit altındayken, Gülsün'ün de kendine ait odasında pek de yalnız olduğu söylenemez, diğer bir ifadeyle dışarının müdahalesine o da maruz kalır. Uzun uzun aynalara baktığı, kendisiyle konuştuğu, hayata dair beklentilerini dile getirdiği en özel anlarında, annesi tarafından kapı deliğinden gözlenir. Gülsün hem annesi hem de diğer kadın arkadaşları/komşuları tarafından sürekli bir şekilde denetim altında tutulmaya, yönlendirilmeye çalışılır. Kendi hayatına dair kararları tek başına almasına izin verilmez.

Pencere imgesine bol bol yer veren filmlerden biri de *Gizli Duygular*'dır (Şerif Gören, 1984). Filmde pencere, dikizlemeyi mümkün kılan bir imge olarak kullanılır. Dikizleyen ise bir kadındır. Ayşen (Müjde Ar), karşı binada oturan komşusu Ayşecan'ın ev yaşamını imrenerek

durmaksızın gözetler. Filmde Ayşen ile Ayşecan arasında bir karşıtlık kurulur. Romantik ilişkiler ve cinsellik konusunda deneyimsiz olan Ayşen, ev arkadaşı Aysel’le beraber yaşar, hayatı daha çok ev ve iş alanı içerisindeki rutinlerle geçer. Bu rutinler içerisinde bulamadığı heyecanı Ayşen, kitapların sunduğu dünyada veya dikizlediği Ayşecan’ın yaşamında bulur. Zira hayalini kurduğu veya özlem duyduğu kendi sıkıcı yaşamının dışındaki bu dünyalardır. Bu dünyalara, diğer bir ifadeyle kendisine yasaklı kıldıklarına bakışı arzu doludur Ayşen’in. Pencerelerden sızan Ayşecan’ın mahrem alanı, Ayşen’in arzularına bir çerçeve oluşturur.

Pencere imgesi *Mine* (1982, Atıf Yılmaz) filminde de anlatıya katkı sağlayan önemli bir unsurdur. Filmin baş karakteri Mine (Türkan Şoray) sıklıkla pencereden dışarıyı izler ancak pencerenin buradaki esas işlevi, Mine’nin seyreden değil daha çok seyredilen bir pozisyonda olduğuna işaret etmektir. Mine boğucu evinden uzaklaşmak adına pencereye her çıktığında dikizlenen bir arzu nesnesidir. Diğer bir ifadeyle pencereye çıkarak da nefes alması mümkün değildir. Çerçeve içi çerçeveye Mine’nin hem içeride hem de dışarıda hapsedilmişliğinin altı çizilir. Pencere onun kısırılmışlığının bir göstergesine dönüşür.

Pencere imgesinin hapsedilmişliğe, yalnızlığa veya çaresizliğe işaret eden duygu dünyasını belki de en çok *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985) filminde görürüz. Elmas (Hülya Koçyiğit) eşini kaybeder ve bu kaybedişi filmde en iyi ifadesiyle pencere imgelerinden okuruz. Filmde pencere, dışarıyla bağlantının kurulduğu, dışarının seyredildiği bir ara mekân konumunda değildir. Bunun aksine iç dünyaya gömülmenin bir göstergesi gibidir. Elmas’ın bakışları dışarıya uzanmaz, bakışlarıyla karşılaşmayız, yüzü önüne eğiktir, yandan görürüz onu hep. Penceredeki parmaklıklar da onun dışarıyla kurduğu mesafeyi arttıran bir işlev üstlenir. Elmas herkesten, her şeyden çok uzaktır, çerçeve içi çerçeveler içerisine kapanmıştır. Gecenin karanlığı, kadrajın karanlık boşluğu Elmas’ın içerisinde yer aldığı karanlığı anlatır gibidir. Ne içeride ne de dışarıda akan bir hayat yoktur onun için. Oğlunun üzerine düşen ışığa tutunacaktır.

Hem Mine’nin hem de Elmas’ın yalnızlıkları, sıkışmış halleri benzer bir görsel dille aktarılır. Pencerede çerçevelenme biçimleri, bakışlarının bizden uzaklığı ve çerçevenin etrafını saran karanlık birbirine çok yakındır. Bu imge, iki kadını içerisinde yer aldıkları dünyalar farklı olsa da birbirine bağlayan bir duygu evreni yaratır.



Şekil 3.4: *Mine*, Atıf Yılmaz, 1983.



Şekil 3.5: *Kurbağalar*, Şerif Gören, 1985.

3.3.4. Mahalle Baskısı

Söz konusu namus kavramı olunca yalnızca aile değil ama aynı zamanda aile dışındaki kişiler, örneğin mahalleli de kadınlar üzerinde denetim kurma hakkını kendinde görür. Türk filmlerinde bu bağlamda “mahallenin namusu” kavramı yaygın bir şekilde kullanılır. Bu baskıya özellikle taşrada veya mahalle ilişkilerinin yoğun olduğu belirli kentsel bölgelerde yaşayan kadınlar maruz kalır. Sokağa çıkmak, sokakta özgürce yürümek veya sevgiliyle rahat rahat görüşmek pek kolay bir iş değildir. Tekinsiz, aşağılayıcı ama aynı zamanda arzulu bakışların hedefi olurlar kadınlar. Denetleyen, hizaya sokmaya çalışan bakışlardır bunlar. 80’lerin kadın filmleri bu bakışların görünür kılındığı pek çok malzeme sunar. Örneğin *Mine* filmi mahallenin topyekûn bir şekilde Mine için nasıl bir baskı alanına dönüştüğünü gösterir. Mine, sürekli bir biçimde hakkında konuşulan, tüm bakışların üzerinde toplandığı, hareket alanının takip edildiği ve denetlendiği bir kadındır. Sokakta başını dik tutarak yürümesi neredeyse mümkün değildir. Zira yalnızca sokakta olması bile dikkatlerin ona yoğunlaşmasına ve kendini bir suç işliyormuş gibi hissetmesine sebebiyet verir.

Gizli Duygular filminde Ayşen’in yaşadığı mahalle de benzer bir yerdir. Mahalle esnafı, mahallede neler olup bittiğini, mahallede yaşayan kadınların özel hayatlarını, kimlerle görüştiklerini bir dedektif edasıyla sürekli gözlem altında tutarlar. Kendi kendilerine verdikleri bir tür ahlaki yetkiyle “mahallenin namusunu” korumaya çalışırlar. En çok da bir erkeğin "koruması" altında yaşamayan kadınlar, bu namus anlayışının hedefi haline gelirler. Zira aile kavramı içerisine yerleştirilemeyen ve böylelikle sınırları belirlenmiş bir çerçeveye tabi

tutulamayan olası bir cinsellik pratiği, sözü geçen namus kavramı anlayışından hareketle her zaman tehlike arz eder. Bu tehlikeyi savuşturmayı kendine görev bilenler-aile üyeleri veya mahalle sakinleri- kadınları, sürekli kontrol altında tutmaya çalışırlar. *Gizli Duygular*'da Ayşen böylesi bir kontrolün farkındadır ve hayatını buna göre düzenlemeye çalışır. Ancak mahalleli kapısına dayanınca da onları tabiri caizse defetmeyi bilir. Filmde apartman görevlisi kapıcı kadın tarafından takip edilen ve kaydı tutulan ayak izleri sürekli tekrar eden bir imgedir. Görevli kadın hangi ayak izinin kime ait olduğunu, kimin evine kimlerin girip çıktığını bilir. Bu imge filmde mahalle baskısının önemli bir göstergesine dönüşür.

Yukarıda bahsedilen mahalle baskısını belki de en çok dul kadınlar yaşar. 80'ler Türk filmleri dul kadınların yaşadıkları bu baskıya önemli bir oranda yer verir. *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985) filmi örneğin dul bir kadının köy ortamında yaşadığı baskılara odaklanır. Elmas, eşini kaybettikten sonra köyde bir tehdit unsuruna dönüşür. Bir taraftan ataerkil ilişkiler içerisinde kendini güvende hissetmeyen kadınların kaygıları, öte taraftan "sahipsiz" kaldığı düşünülen bir kadına yönelik erkeklerde oluşan beklentiler, Elmas'ın hayatını adeta kabusa çevirir; yaşadığı yer, köy, her an kendini koruması, kollaması, bir tür hayat mücadelesi içerisine girmesi gerektiği bir yere dönüşür. Dulluk, sürekli bir biçimde cinselliğe göndermede bulunan, baştan çıkarmayı akla getiren bir konuma sabitlenir. Kadının dul kaldıktan sonra sahip olduğu yegâne kimlik cinselliğe sabitlenir. Elmas'ın geçim derdi, kaybı, yalnızlığı, hayat mücadelesi görünmez olur; yalnızca cinsel bir objeye indirgenir. Elmas'ın yaşadığı zorluklar köy ortamındaki baskıları görüntüye getirirken, kentte de dul kadınların benzer deneyimlere maruz kaldıkları görülür. Örneğin *Bir Kadın Bir Hayat* (Feyzi Tuna, 1983) filminde Nuran veya *Körebe* (Ömer Kavur, 1985) filminde Meral, farklı biçimlerde de olsa dulluk pozisyonuna sabitlenmenin çeşitli zorluklarını yaşarlar. Onlar, sahip oldukları tüm kimliklerden veya yeteneklerden soyutlanarak yalnızca tek bir konuma, dul olmaya indirgenirler. Bu görme biçimi, kimliklerin karmaşıklığını, öngörülemezliğini, çok boyutluluğunu ve sabit kalmaya yönelik dirençlerini askıya alır.

3.3.5. Çıglıklar/Parazit Sesler

Sinemada belirli türden sesler, doğrudan cinsel farklılık meselesiyle ilişkilendirilir. Yani bazı sesler yalnızca bazı bedenleri akla getirir. Bu seslerden biri çıgıktır. Çıgıktlar sinemada çoğunlukla kadınların bedenleriyle buluşur. Bununla ilişkili olarak örneğin Chion (1999) sinemada çıgıktların neredeyse yalnızca kadın sesi üzerinden üretildiğine dikkat çeker. Buna göre kadınlar çıgıkt atar, erkekler ise haykırır (78). Çıgıktlar genellikle bir dehşet anında, korkuyla

ilişkili bir şekilde ortaya çıkarken, erkek haykırışı ise tam tersine korku salmak ve hükmetmek için harekete geçirilir. Kadın çığlığını doğrudan dehşetle ilişkilendiren sinema tarihi içerisinde en tanınan anlardan birini Psycho (Alfred Hitchcock, 1960) filminde görürüz. Çıgıllara sebebiyet veren banyo sahnesindeki bir bıçaklı saldırıdır. Katil erkeğin elindeki bıçakla banyo perdesine gölgesi düşer önce ve perde açılır açılmaz dehşet sahnesi başlar. Her yeri kadının çıgılları kaplar. Korkmayan tam aksine korku salan, hükmeden, sınır çizen, güce işaret eden erkek haykırışına ise Chion, Tarzan'ın haykırışlarını örnek verir. Chion'a göre bu, fallik bir çıgıllıktır (78).

Chion (1999) "çıgıllık noktası" olarak tarif ettiği kadın çıgıllıklarının, konuşmadan, düşünceden ve temsilden kaçan anlarla ilişkili olduğunu söyler (77). Anlamanın askıya alındığı bu anlar, bir kara delik oluşturur. Diğer bir ifadeyle kadın çıgıllıkları, söylemsel otoriteden yoksunluğa, söylemden dışlanmışlığa işaret eder. Smelik de (2008) benzer şekilde egemen sinemada kadın sesinin çok kolayca çıgıllığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenmesinin tam da bu sesin, söylemden dışlanmış olmasıyla ilişkilendirir (15). Kadın çıgıllıkları bir yandan dilin sınırlarına işaret ederken, öte yandan bazen de tam aksi bir etki yaratabilir, dilin ifade etmekte güçlük çektiği bir anlam dünyası üretebilir. Yani kara deliğe dönüşmeyen, bunun yerine mevcut söylemleri altüst eden, direnen, direniş gösteren seslere dönüşebilir çıgıllıklar.

Nermin Saybaşı (2020) dilin ve kültürün kıyısında hareket eden, anlamanın ve iktidarın işleyişine tabi kılınamayan, yeni duyumlar ve hisler yaratan ya da duyulmaz olanı duyulur kılan sesleri, "mıknatıs-ses" olarak tarif eder. Mıknatıs sesler Saybaşı'ya göre bir fazlalığın, kör noktanın, akışı bozguna uğratanın veya taşkınlığın dışavurumudur. Egemen olana değil, güçsüzün tınıları ve ritimlerine işaret eden, iktidarın sesine muhalif olan ya da bu seslere kendi izlerini bırakan mıknatıs-sesler, "Baba'nın hükümlerine karşı kadın/çocuk/erkek sesleri"ni (17) kapsar. Kadın çıgıllıklarını da belirli bağlamlarda Saybaşı'nın ifade ettiği mıknatıs sesler olarak görebiliriz. 80'ler kadın filmlerinde bu tarz seslerin yankılandığı anlara pek çok defa tanık oluruz. İlk akla gelen örneklerden biri *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) filminde Vasfiye'nin (Müjde Ar) rahatsız edici bir şekilde uzayan, uzadıkça her yere savrulan, denetimden çıkarak kontrol edilmesi mümkün olmayan çıgıllığıdır. Vasfiye'nin bir tür deliliği yankılayan çıgıllığı, yalnızca o anda maruz kaldığı fiziksel şiddete gösterdiği bir tepkiyi değil, ama aynı zamanda yaşadığı tüm baskılara karşı bir isyanı barındırır. Bedenden çıktığı anda kendi başına hareket eden, dalga dalga yayılan ve tesir alanını genişleten bu çıgıllık, egemen olanı sarsan, onu ters köşe eden bir kuvvet doğurur. Vasfiye'ye şiddet uygulayan Emin (Aytaç

Arman), bu ılık karşısında yalpalar, ne yapacağını bilemez hale gelir. Sahip olduğu fiziksel gücün de elinde tuttuğu kemerin de bir kudreti kalmaz. Vasfiye'nin çığlıkları uzun süren bir sessizlikten sonra ortaya çıkar. Emin elinde kemeriyle Vasfiye'ye vurdukça "bağır ulan" demesine rağmen Vasfiye, dişlerinin arasına aldığı eliyle ağzından hiçbir ses çıkmamasına gayret gösterir. Bu durum Emin'i duymak istediği sesi buyur ettiği anda duyamadığından kaynaklı daha da çok fkelenendirir. Ancak beklenmedik bir anda Emin'i de çok edecek bir şekilde Vasfiye tuhaf bir şekilde yükselen, yayılan çığlıklar atar. Bu sefer Emin ondan susmasını ister, ancak Vasfiye yine Emin'e riayet etmez. O istediği zaman çığlığını bitirir ve masanın üzerinden kapıverdiği bıçakla Emin'i kovalamaya başlar. Emin evden kaçmak zorunda kalır. Emin'in sus-bağır direktifleri karşısında Vasfiye sesini, istediği gibi yönetmiştir, Emin'in buyur ettiklerine itaat etmemiştir.

Vasfiye'nin ığlığı *Teyzem* (Halit Refiğ, 1986) filminden ftade'nin çığlığına bağlanabilir. Bu çığlıklara genelde ftade'nin hem uyanıkken hem de uyurken gördüğü kabuslar neden olur. Kabuslar, geçmişte yaşanan taciz deneyimleriyle ilişkilidir, üvey babasının ona yaşattığı travmaların bir dışavurumudur. Evin her tarafını sarmalayan çığlıklar, bu evin içerisinde yaşanan şiddetin ve dile gelemeyenlerin göstergesine dönüşür. Bazen de bu çığlıklara, belirli ifadeler eşlik eder. Örneğin *Delikan* (Atıf Yılmaz, 1982) filminde Zekiye (Müjde Ar) Sefer'e (Tarık Akan) "orospuyum işte" diye haykırır. Zekiye'nin haykırışı utanç veya mağduriyet söylemi barındırmaz; tam aksine gcenmeden sahiplenilen bir pozisyona işaret eder. Bu haykırış, bir başka kadının, Ayėl'n, haykırışını yankılar. *Bir Yudum Sevgi*'de Ayėl, kapısına dayanan kocasının akrabalarına karşı "kahpeyim var mı diyeceğiniz" şeklinde bağırır. Bir kadının ağzından bir başka kadının ağzına teslim edilen isyanın sesidir bu haykırış. 80'lerin bu isyanı sonraki dönemlerde başka filmlerde başka isyanlarla buluşur. Örneğin Uğur'un *Masumiyet* (1997) filminde "orospuyum ulan" şeklindeki haykırışıyla buluşur. Kadınları aşağılamayı, yaralamayı ve onları utanca sevk etmeyi amaçlayan "orospu" ve "kahpe" gibi tabirlerin kadınların kendileri tarafından sahiplenilmesiyle, eril kültürün bu tabirlere yüklediği ahlaki uzantılar ters yüz edilir. Zira inkâr edilmesi gereken inkâr edilmemiştir ve böylelikle ortaya çıkması beklenen, örneğin utanç gibi duygular yerini bir tür crette bırakmıştır. Bu yüzden de yıkıcıdır. Uğur Bekir'e kendi bedeniyle ilgili söz sahibi olan tek kişinin kendisi olduğunu haykırır. Yani Bekir'in katlanamadığı ve kabul etmeye bir türlü yanaşamadığı şeyi. Bu kabullenemeyiştir bir erkeği, Bekir'i, sinir krizlerine ve deliliğe sürükleyen. Erkeğin sinir krizleri en çok kadın bedeni üzerinde uygulanan iktidar kaybıyla ilişkiliyken, kadınların krizleri, çığlıkları ve haykırışları uygulanan bu iktidara yönelik isyanı yankılar.

Yukarıda zikredilen çığlıklar ve çığlıklara eşlik eden ifadeler egemen söylemi, akışı, bozması bağlamında parazit sesler olarak adlandırılabilir. Egemen söylemi istikrarsızlaştıran, yer yer onu duyulamaz kılan bir nevi “dış mihraklar” olarak adlandırılacak seslerdir bunlar. Parazit sesler her an söyleme dönüşme tehdidi savurmaları ve bazen de bunu başarmaları bağlamında üreticidirler. Eril söylemle çatışan yeni söylemlere alan açarlar. Vasfiye’nin çığlığı eril kudreti afallatırken, Aygöl’ün ve Uğur’un çığlıklarına eşlik eden ifadeleri, kadınların bedenlerini hedef alarak uygulanan dilsel şiddeti anlamsız bir boşluğa mahkûm eder; onu, kadınları yaralayabilme kudretinden mahrum bırakır.

3.3.6. Kadınlar Arası Sosyallik ve Arkadaşlık

80'lerin kadın filmleri kadınlar arası ilişkileri kimi zaman doğrudan kimi zaman da öykü dünyasının bir yan unsuru olarak görüntüye getirir. Ancak hemen hemen her filmde kadın karakterlerin muhakkak güven duyduğu, dertleştiği, belirli konularda destek aldığı ve dayanışma içerisinde olduğu bir arkadaşa veya arkadaşlara sahip olduğunu görürüz. *Adı Vasfiye*’de Vasfiye ile Selma; *Mine*’de Mine ile Perihan; *Gizli Duygular*’da Ayşen ile Aysel; *Bir Kadın Bir Hayat*’da Nuran ve Sabiha, *Fahriye Ablâ*’da Fahriye ve Sevgi örneğin. Bu filmlerde kadınların birbirleriyle ilişkilene biçimlerinin çeşitliliğini; ortaklıklar kadar farklılıklar da içeren kadınlar arası deneyimleri görürüz. İlişkilene biçimleri büyük bir oranda yakın dostluklar, komşuluk ilişkileri, iş arkadaşlığı veya akrabalık bağları çerçevesinde olur.

Bir Yudum Sevgi’de mahalleli kadınların gündelik telaşlarına, ev içi emeklerine, rutinlerine ve bu rutinler içerisinde birbirleriyle paylaştıkları deneyimlere tanık oluruz. Çocuklar ve eşlerle ilişkiler bu deneyimlerin ana eksenini oluşturur. Bunun yanı sıra karşılıklı yardımlaşmaya, cinsellik ve güzellik alanında kadınlar arası bilgi aktarımlarına ve ihtiyaç halinde destekleyici ve motive edici davranış biçimlerine şahit oluruz. Film, kadınların egemen sinema perspektifinden temsil edilmeye pek fazla değer bulunmayan kimi rutinlerini de gösterir. Örneğin Aygöl ve Hanife’nin kaş alma sahnesi bu çerçevede yorumlanabilir. Bu sahne aynı zamanda kadınlar arası her an arzulu bir alana geçme potansiyeli gösterebilecek dokunuşları da görüntüye getirir. Kaş alma işlemi bittikten sonra her iki kadın bir oyun havasında ve gülüşmeler eşliğinde birbirlerine dokunurlar, elbiselerini çekiştirirler. *Bir Yudum Sevgi* gecekondu mahallesinde yaşayan kadınların yani belirli bir grup kadının sosyalleşme biçimlerini ve birbirleriyle paylaştıkları deneyimleri aktarır. Bu deneyimler ve kurdukları ilişki

tarzları, gecekondlu yaşamının zorluklarıyla ve yoksullukla şekillenir. Ev yaşamı, çocukların bakımı kolay değildir ve üstelik bu işlerle ilgili sorumlulukları neredeyse tek başlarına üstlenmek durumundadırlar. Kadınlar hem bu sorumluluklarla ilgili zaman zaman birbirlerine destek çıkarlar hem de bu sorumlulukların verdiği yorgunluğu ve bıkkınlığı beraber keyifli vakitler yaratarak atmaya çalışırlar.

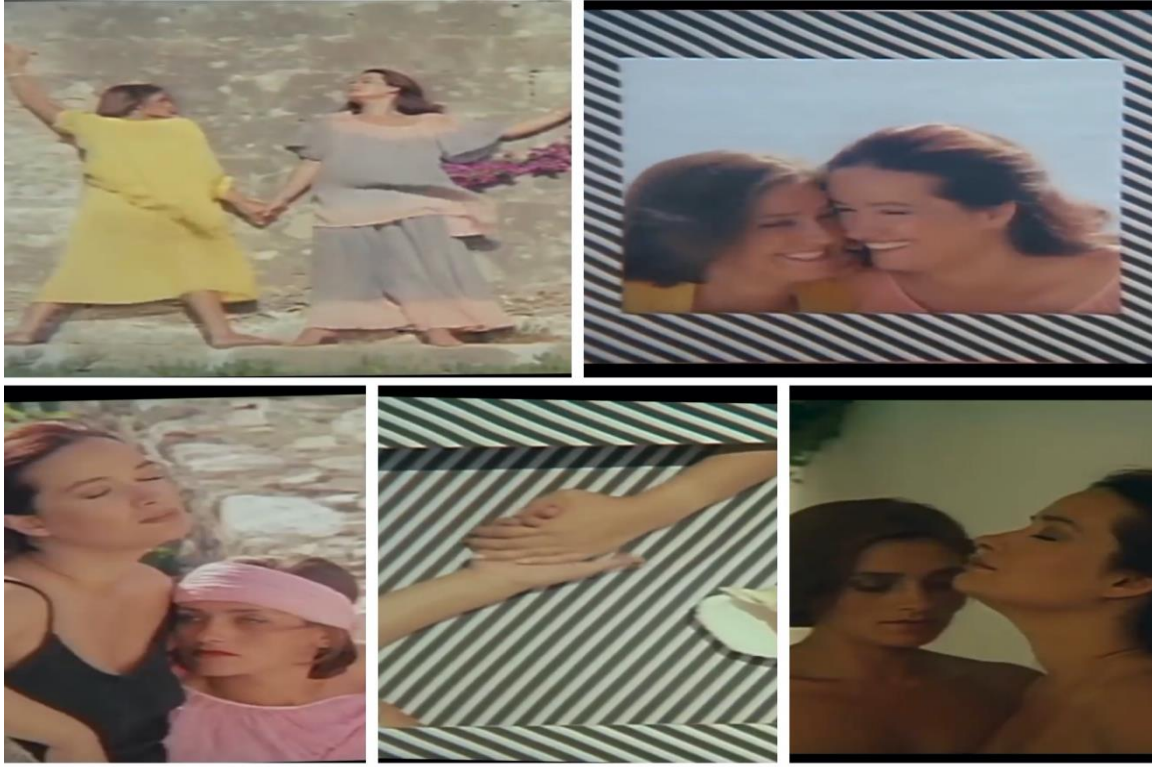
Aaah Belinda (Atıf Yılmaz, 1986) filminde ekonomik özgürlüğe sahip, kentli bir kadın olan Serap/Naciye ile Feride'nin arkadaşlığını görürüz. Naciye ile Feride'nin geleneksel aile kodları çerçevesinde içerisinde yer aldıkları anne/eş pozisyonunun yaptırımlarından hareketle akşamları istedikleri gibi ve istedikleri kadar dışarıda vakit geçirmeleri mümkün değildir. Ancak iki kadın yine de iş birliği içerisinde eşlerini manipüle ederek bir süreliğine de olsa dilediklerini gerçekleştirmeyi başarırlar. Bu başarıyı kadınlar yan yana durarak belirli taktikler üzerinden ataerkil normlarla oynayarak elde ederler. Mevcut koşulların mümkün kılmadığı kimi pratikleri iki kadın, risk almalarına rağmen koşulları zorlayarak gerçekleştirme imkânı bulurlar. Naciye ile Feride'nin arkadaşlığı bu doğrultuda kendilerine uygulanan toplumsal cinsiyet baskısını bir süreliğine de olsa bertaraf edecek bir biçimde birbirlerine gösterdikleri pratik yardımlaşma ekseninde inşa edilir.

Dul Bir Kadın'da (Atıf Yılmaz, 1985) Suna ve Ayla yakın arkadaşlıklar. Aynı zamanda çocukluk arkadaşı olan iki kadın, güçlü bir iletişim içerisinde olup hem zor zamanlarda hem de keyifli anlarda yan yana durmayı bilirler. Beraber Bodrum'a tatile gitmeleriyle ve hayatlarına Ergun'un girmesiyle ilişkileri de dönüşüm geçirir. Fotoğrafçı olan Ergun'un ikisini model olarak kullandığı kareler, aralarındaki bağın bir göstergesine dönüşür. Yan yana duran başları, birbirine dokunan elleri veya buluşan gözleri çerçevelerin içini doldurur. Böylelikle odağın, Ergun'den iki kadın arasındaki bağa kaymaya başladığını görürüz. Film Ergun'un içerisinde yer aldığı tanıdık dünyadan ve bilindik imgelerden uzaklaşıp, bambaşka bir dünyaya, kadınlar arası bağı görünür kılan imgelere odaklanır. İmgeler aynı zamanda iki kadın arasındaki mevcut ilişkiye arzulu alanda dolaşan bir fazlalığın da eklendiğini görünür kılar. Bu alanı en çok iki kadının çıplak bir şekilde aynı yatakta uyumuş olduklarını gösteren imge üzerinden okuruz. İçerisinde bir önceki gece beraber olduklarına yönelik bir ima barındıran, bununla ilişkili bir muğlaklık yaratan imge, kadınlar arası farklı ilişki formlarına yönelik bir olasılıklar alanı yaratır. Arkadaşlık kavramının içeriğini genişleten, sınırlarını esnekleştiren ya da onu daha arzulu bir tarafa çekiştiren bu alan aynı zamanda kadınların film içerisinde kapladığı hem fiziksel hem de sembolik uzamı da genişletir. Zira Ergun filmin sonunda hikâyenin dışına atılır

ve sinematik alan sadece iki kadına, Suna ve Ayla'ya, bırakılır. Filmin son sahnesi güzel bir günde ormanlık alan içerisinde keyifli vakit geçiren iki kadınla biter. Bir oyun havası eşliğinde Suna'nın kızıyla beraber birbirlerine attıkları öpücükleri yakalamaya çalışırlar. Kadından kadına atılan ve karşılık bulan bu öpücükler, keyifli anları heteroseksüel ikili ilişkilere hapsolmayan farklı ilişki formlarına bağlar. Üçüncü karakter Ergun'un yarattığı depresif havadan eser kalmamıştır. Ergun'un saf dışı kalmasıyla beraber kadınlar da aradıkları mutluluğu bulmuş gibidir.



Şekil 3.6: *Dul Bir Kadın*



Şekil 3.7: *Dul Bir Kadın*

Atıf Yılmaz'ın bir başka filminde, *Kadının Adı Yok* 'da (1988) da yine iki kadın ve bir erkek arasındaki ilişkiyi izleriz. Erkek karakterin etrafında inşa edilen merkezi konumun yavaş yavaş yön değiştirerek iki kadına, Işık ile Sevil'e, kaydığını görürüz. Aynı erkeğe âşık olan fakat bu durumu aralarında bir rekabete dönüştürmeyen, tam aksine birbirlerini anlamaya çalışan ve birbirlerine destek olan iki kadındır Işık ile Sevil. Aralarındaki dostça yaklaşım erkeği, Mehmet'i, odağın dışına iter. İçerisinde üçünün yer aldığı çerçeveler yerini iki kadının birbirine şefkat gösterdiği ve kadrajı tek başlarına doldurdıkları anlara bırakır. Film aynı zamanda Işık'ın okul hayatındaki arkadaşlıklarını da görüntüye getirir. Okul hayatı Işık ve arkadaşları için yeni deneyimlerin, keşiflerin yaşandığı, romantik ilişkilerin, cinselliğin ve ilk heyecanların tadına varıldığı bir dönem. Ancak bu deneyimleri gizli yaşamak zorundadırlar ve bu çerçevede ailelerine karşı birbirlerinin sırdaşı olurlar. Erkekler dünyasının cinsiyetçi yaklaşımları karşısında birbirlerini koruyup kollarlar, iş birliği içerisine girerler.

1990'larda *İki Kadın* (Yavuz Özkan, 1992) filminde de benzer bir çatışmayı, iki kadın ve bir erkek arasında cereyan eden bir ilişkiyi, görürüz. Fahişe karakterinde Zuhal Olcay, kendisine

tecavüz eden bir politikacıyı, bakanı, ifşa eder ve mahkemeye başvurur. Süreç, fahişe karakterini ve bakanın eşini birbirine yakınlaştırır. Sahip olduğu güce ve zorbalığa güvenen bakan, vuku bulan olayı her ne kadar inkâr etse de eşi, ona tam olarak itimat etmez ve mağdur olan kadınla iletişime geçer. İki kadın zamanla birbirlerine güvenerek bir arkadaşlık ilişkisi inşa ederler. Erkeğin ve yaptığı kötülüklerin dışarıya atıldığı bu ilişki içerisinde kadınlar, zamanın ağır aktığı, birbirlerine açıldıkları ve gittikçe yakınlaştıkları yalnızca kendilerine ait olan bir dünya yaratırlar. Bu dünya içerisinde erkeğin hiçbir hükmü yoktur ve kadınlar üzerinde sahip olduğu sembolik güç etkisini yitirir. Göl kenarında, ormanın içinde, dışarıdan yalıtılmış ıssız bir evde baş başa geçirdikleri vakitler her ikisine de çok iyi gelir. Gölün dinginliği, sessizlik, doğanın canlı renkleri içerisinde kadınların birbirleriyle kurdukları yumuşak ve hassas iletişim, eril kuralların geçerli olduğu dünyayla zıtlık içerisinde yer almaktadır. Dışarıda yağan yağmur, şöminede yanan ateş ve alkol eşliğinde iki sevgili gibi zaman geçirirler. Şöminenin başında kadınların birbirlerine bakışları ateşin arzuyu çağrıştıran dünyasıyla paralellik gösterir. Çerçeve ateşi, iki kadının ortasına yerleştirir ve onları dış dünyadan ayırır. Film heteroseksüel romantik ilişkilerde tanındık olan imgelerin içerisine iki kadını koyar. Göl üzerinde kayıkla yol alırlar, şarap ve müzik eşliğinde baş başa akşam yemeği yerler, ateşin başında yan yana uzanırlar. Bir aşk hikayesi mi? Bir arkadaşlık ilişkisi mi? Film iki kadın arasındaki bağa bir isim koyma gereği duymadan bu ara alanda dolaşır²¹.

²¹ Metin Akdemir *Dul Bir Kadın, Kadının Adı Yok ve İki Kadın* filmlerinden hareketle *Hayalimdeki Sahneler* (2020) adlı belgeseli çeker. Akdemir belgeselinde her üç filmde de kadınlar arası ilişkinin, arkadaşlıktan öte imalar barındırdığını ve queer olanaklara açıldığını savunur. Akdemir hem bu üç filmde yer almış kimi oyuncularla ve sinema yazarlarıyla röportajlar yapar hem de tamamlanmadığını düşündüğü belirli sahneleri kendi yorumuyla ve yeni oyuncularla tamamlamaya çalışır. Akdemir filmlere yaptığı “ek”lerle, muğlak olanı, ima edileni queer olanın lehine biraz daha eğip bükür. Diğer bir ifadeyle kendi hayalindeki sahnelerle kadınlar arası ilişkileri “masum arkadaşlık” alanından erotik olanın alanına doğru çekiştirir, onu queerleştirir.



Şekil 3.8: *İki Kadın*

3.3.7 Sabiha'nın Yol Arkadaşları: Vesikalı Kadınlar

Vesikalı kadın karakterler ya da diğer bir deyişle fahişe figürü Türk sinemasında sıklıkla kullanılan, tekrar eden bir motiftir. Bu motif büyük bir oranda aile değerlerine tehdit oluşturan, ahlaksızlığa işaret eden, düşmüş/kötü kadın karakteri üzerinden inşa edilir. Fahişe karakterinin bir derinliği yoktur, içerisinde yer aldığı bağlamdan kopuk bir şekilde temsil edilir. Ya en iyi ihtimalle iyi kalpli bir kader kurbanıdır ya da yıkıcı bir cinsellik çerçevesinde felaketlere sebebiyet veren, ahlaki normları ihlal eden ve bu yüzden bir an önce dışarıya atılması gereken biridir. Fahişe figürüyle ilgili alışagelmış kimi zıtlıkları bozan ve bu figürü daha derinlikli bir şekilde hikâyenin merkezine taşıyan en önemli filmlerden biri ise *Vesikalı Yarım* (Lütfi Ö. Akad, 1968) filmidir. Filmin kadın karakteri Sabiha, ne tam olarak “iyi kalpli bir fahişe”dir, ne tam olarak cinselliğiyle ön plana çıkan vamp bir karakterdir ne de şefkatli anne/sevgili konumuna rahatlıkla yerleşebilmektedir. Sabiha diğer bir ifadeyle tüm bu konumlardan bir parça taşır. Filmin ismindeki yarılma hem sevgililik hem de fahişelik, Sabiha’yı tarif eder. Film, dışarıya atılanla, Sabiha’yla biter. Aile kavramını yücelten veya evine geri dönen erkeğin “doğru” seçimine vurgu yapan bir son sahne yoktur. Son sahne, Sabiha’nın seyirciye/kameraya doğru yürüyüşüdür: “bu sahnede...tarifi zor, tanımlanmaya direnen bir belirsizlik vardır. Yürüyen farklı bir Sabiha’dır sanki...Film bitmiştir ama Sabiha’nın nereye gideceği, ne olacağı belli değildir. Sabiha’nın bu hali iki fantazi çerçevesine de uymaz, ikisinin de dışındadır. Burada kadın olmaya dair *saf bir olasılık* hali görürüz. Bir sonsuz olasılık hali...” (Abisel, Arslan vd., 2005: 58). Bahsedilen fantazi çerçevelerinden biri sevgi nesnesi olarak masum kız,

anne/eş, diğeri ise cinsellik nesnesi olarak vamp kadın, fahişe'dir. İlki şefkatli ve fedakâr olan eş/sevgiliye işaret ederken, ikincisi cinsel arzuları içerir. Erkeğin arzusuna hitap eden bu fantazi çerçeveleri kadını, anne ve fahişe olarak ikiye böler. Kadınlığa dair bu bölme işlemi diğeri bir ifadeyle karşıtlık, aynı zamanda bir başka karşıtlıkla, gelenek ve modernlik arasındaki zıtlıkla, paralellik gösterir. Bu ilişki içerisinde erkek, geleneğe ve aileye; kadın ise ailenin dışına, kente, gece hayatına yerleşir (Abisel, Arslan vd., 2005: 55-61).

Filmin finali böylelikle kadın kahramanı hemen tanınabilir, yerleşik hale gelmiş çerçevelerin dışına taşır ve seyircinin kahramanla ilgili daha farklı olabilirlikleri tahayyül etmesine imkân tanır. Filmin finalini Feride Çiçekoglu (2007) kentin, İstanbul'un dış kimliğiyle ilişkilendirir:

Vesikalı Yarım'in bir ihlal filmi olması, filmin sonunda izleyiciyi sokaklarda bir başına gezen Sabiha ile özdeşleştirirken, İstanbul'un dış kimliğiyle de barıştırmasından kaynaklanır. Film, bu dış kimliği fethedilmesi, alt edilmesi ya da ezilmesi gereken bir 'öteki' olmaktan çıkarp 'biz' kılar. Bu yanıyl film, Yeşilçam'ın ayrıksı bir örneğidir. Şehirle ilişkimizde bir dönemeci işaretler. Filmin mutlu aile tablosuyla değil Sabiha ile bitmesi, Sabiha'yı şehrin içinde tek başına bir kadın olarak göstermesi bu dönemeci işaretleyen özelliklerdir (108-9).



Şekil 3.9: *Vesikalı Yarım*- Sabiha

Sabiha karakterinin “düşmüş kadın” kimliğini aşan, bu kimliğe tam olarak yerleştirilemeyen katmanlı inşası, 80'lerin kimi kadın karakterleriyle ortaklıklar taşır. Ömer Kavur'un Fûruzan'ın aynı adlı hikayesinden uyarlanan *Ah Güzel İstanbul* (1981) filmindeki Cevahir (Müjde Ar)

karakteri bu çerçevede en erken örneklerden birini oluşturur. Cevahir'i yalnızca fahişe kimliğiyle tanımıyoruz; bunun yanında çocukluk travmalarına, komşularıyla, arkadaşlarıyla olan ilişkilerine, hayal kırıklıklarına, bekleyişlerine, aşka düşüşüne, sevişmekten ilk defa aldığı hazzı tanımlarız. Cevahir ne "kötü kadın" pozisyonundadır ne de yalnızca iyi kalpli bir kader kurbanıdır. Feride Çiçekoğlu (2007) Cevahir karakterini şöyle tarif eder: "bizim sinemamızda ilk kez sevişen, öpüşen, üstelik bundan haz alan, kadını hazzın yalnızca nesnesi değil öznesi olarak da tasvir eden çılgın açıcı bir karakterdir. Ayrıca bütün bunları bir fahişe kimliğiyle yaptığı için daha da cesur bir çıkıştır"²² (136).

Sabiha karakterini 80'lerin fahişe karakterlerine başka açıdan bağlayan bir diğer unsur ise filmlerin finallerinden okunabilir. Sabiha *Vesikalı Yarım* filminin sonunda ayrılığı kabullenmiş, hayal kırıklığı içerisinde gözleri dolu dolu tüm kadraji yüzüyle doldurana kadar kameraya doğru ilerler. Hüznü her tarafını kaplamıştır adeta etrafında bir zırh oluşturmuştur, gelip geçenleri fark etmez, tek bir noktaya odaklanmış bir şekilde ilerler. Ancak Sabiha'nın yürüyüşüne hüznün yanında bir tür cüret de eşlik eder. Şehrin, kameranın, seyircinin üzerine doğru yürür. Yenilginin yanında kabullenişin verdiği bir zafer, bir korkusuzluk hali de vardır Sabiha'da. *Ah Güzel İstanbul*'un finalinde de Cevahir'in şehrin kalabalığı içerisindeki yürüyüşü yer alır. Cevahir de hüznülüdür, ayrılık acısı yaşar. Âşık olduğu erkeği terk etmek zorunda kalmıştır. Apartmanın kapısını ardında açık tutarak evden ayrılır. Yürüdüğü yollarda gümbür gümbür akan bir canlılık vardır ancak bu canlılık kendisine hiçbir şekilde dokunmaz. Köprüden denizi, vapuru izler bir süre. Kendini denize atmayı, intihar etmeyi düşünüyor gibidir. Ancak film böylesi bir anı göstermez; bunun yerine sigara izmaritini ayağıyla ezen birini görürüz. Sokağa atılan ve sonrasında da ayaklar altında ezilen Cevahir'dir sanki. Film bu bağlamda karamsar bir şekilde biter, Yeşilçam kodlarının "kötü yola" düşen kadınlar için uygun gördüğü sona yakın bir sondur izlediğimiz. Karakterin uzun uzun yürüyüşüyle biten diğer bir film ise *Dağınık Yatak* filmidir. Filmde Meryem karakteri benzer şekilde aradığı aşkı bulduğunu zannettiği ilişkiden hayal kırıklığıyla çıkar. Tükenmiştir, umudunu kaybetmiştir, hayalini kurduğu "saf/temiz" aşkı hüsrarla sonuçlanmıştır. Sevgilisini terk ettikten sonra Meryem'in iç sesinin eşlik ettiği yürüyüşünü izleriz. Sabiha ve Cevahir'in yürüyüşlerine müzik eşlik ederken Meryem'in kendi sesini duyarız. Pişmanlıklar, keşkeler, geç kalmışlıklar vardır bu seste.

²² Çiçekoğlu, filmdeki sevişme sahnesinin Türkiye'deki kadınlığın tarihi açısından bir dönemeci işaret ettiğini öne sürer: "sevişmenin tadına ağır ağır varan, vardıkça şaşırın kadın...Orgazmı tanımayan kuşaklarca kadının kaderini en azından beyazperdede değiştiren bir sevişme sahnesidir bu" (2007: 136).

Melodrama uygun seslerdir bunlar²³. Meryem’le özdeşleşmemizi ve iç sesine yakınlaşmamızı sağlayan yakın çekimlerle ilerler yürüyüş bir süre. Arka planda deniz vardır, sahil boyu oturan insanlar. Ancak çerçevenin bütünü Meryem’in sesi kaplar yine de. Sonra daha geniş açılı çekimler gelir ve Meryem gittikçe daha az yer kaplar çerçevenin içerisinde. Ancak yine de ne Cevahir’de ne de Meryem’de Sabiha’nın neredeyse çerçeveden taşan, gözlerini kaçırmadan kameraya doğru ilerleyen cesareti, cüreti ve aynı zamanda dokunaklılığı görmeyiz. Meryem’in yakın çekimleri yüzünün bir kısmını gösterir. Meryem’in bakışlarıyla karşılaşmayız. Cevahir de öyledir, göz göze gelmeyiz onunla ve neredeyse kalabalıklar içinden seçmeye çalışırız onu. Oysaki Sabiha’nın bakışlarından kaçmamız mümkün değildir, her yerdedir, tüm uzamı kaplayan bir etki gösterir. Feride Çiçekoglu (2007) *Vesikalı Yarım*’in finalinden hareketle filmi, 80’lerdeki kadın filmleriyle şöyle kıyaslar: “*Vesikalı Yarım* 80’lerde yapılacak ve ‘kadın filmi’ olarak adlandırılacak kimi filmlerden çok daha önce ve onlardan daha radikal bir biçimde sonu kadınla biten, üstelik şehirde bir başına dolaşan bir kadınla biten bir film. Kamusal alanla yalnız kadını ilk kez buluşturan, bunu kadına acıyarak değil, izleyiciyi onunla özdeşleştirerek yapan bir film” (108).

Asiye Nasıl Kurtarılır (Atıf Yılmaz, 1986) filmi, isminin de çağrıştırdığı gibi “düşmüş bir kadının” nasıl kurtarılacağına ilişkin arayışlara odaklanır. Bu arayışlar, mevcut ahlaki sisteme yönelik eleştirilerle son bulur. Fuhuşla mücadele derneği başkanı Seniye Hanım’ın Asiye’yi kurtarma çabasına eşlik eden ahlakçılığı böylelikle, filmin sonunda yerle bir edilir. Yine de film Asiye’ye bir kurtuluş yolu sunar. Ancak bu yol geleneksel ahlaki normlarla çatışan aykırı bir yoldur. Asiye’ye sunulan kurtuluş reçetesi genelev patroniçesi olmaktır. Filmin bağlandığı perspektif, fahişelerin kurtarılması gereken kader kurbanları olduklarına ilişkin söyleme karşı çıkar, kurbanlık anlatılarını tersyüz eder. Fahişeler film boyunca eril ahlaka karşı dans eder, oyunlar oynar ve bu oyunlar aracılığıyla sözü geçen ahlakın iki yüzölçümünü ifşa ederler. Kurtarılması gereken kimse yoktur, zira tüm kurtuluş reçeteleri eril ahlakın bakış açısından yapılandırılmıştır. Film yalnızca fahişeliği konumlandırma tarzıyla ve orta sınıf ahlaki değerlere ilişkin öne sürdüğü tezlerle değil ama aynı zamanda biçimsel yapısıyla da farklı bir örnek oluşturur. Hikâye içerisinde hikayeler barındırır, teatral öğelere başvurur ve müzikal formatında ilerler. Kadınlar patriarkal sistem içerisindeki baskılanma biçimlerini ama aynı zamanda bu sisteme olan isyanlarını şarkılarla, danslarla, oyunlarla iletirler. Diğer bir ifadeyle

²³ Steve Neale’e (1986) göre melodramın kurucu unsurlarından biri zamanın geri döndürülemezliğiyle ilgilidir. Bu durum keşke’lerin hâkim olduğu, geç kalmışlık hissiyatının ön plana çıktığı bir duygular dünyası yaratır (akt. Abisel, Arslan, vd., 2005: 39).

kendi hikayelerini kendileri anlatırlar. Bu tercih fahişeliği, “kötü kadın” veya “düşmüş kadın”la özdeşleştiren ve kadınları yalnızca pasif, kötücül ya da mağdur bir pozisyona sabitleyen anlayışı ters yüz eder; fahişelik deneyimini bu deneyimin öznelere aracılığıyla genişletir, derinleştirir ve böylelikle deneyime ilişkin başka türlü görüş olanakları yaratır. Kadınlar film içerisinde filme dönüşen oyunların hem oyuncusu hem de izleyicisidirler. Bazı kadınlar oyunları performe ederken, geriye kalanlar onları seyrederek. Bu durum film içerisindeki kadınların da kendi deneyimlerine başka türlü bakmalarına alan açar.

Dağınık Yatak (Atıf Yılmaz, 1984) filminde Meryem zengin erkeklere metreslik yapan biridir. Meryem çalışma hayatına ilişkin kendine has kurallarıyla, güzelliğiyle, hiç kimseye boyun eğmeyen tavırlarıyla adeta bir efsaneye dönüşmüştür. Ona âşık olan erkekleri intihara sürükleyecek kadar çaresiz bırakır. Meryem düşmüş, zayıf bir kadın değildir tam aksine güçlü bir karakterdir. İş hayatıyla iç dünyasını birbirinden ayıran, işine profesyonelce yaklaşan ve yaptığı işe ilişkin utanç veya mağduriyet gibi duygular beslemeyen biridir. Meryem bir gün kendisini kurtaracak bir erkeği beklemez; beyaz gelinlikler içerisinde evlilik hayalleri kurmaz. Ancak yine de düşünüyordu ve mümkün olabileceğine inandığı bir aşk macerası içerisinde de girmekten kendini alıkoyamaz. Hüsrarla sonuçlanan bu macera neticesinde Meryem, yine eski yaşamına geri döner.

Yukarıda bahsedilen karakterlerin ortak yanlarından biri de geçmişten uzanan ve şimdiye musallat olan travmalarıdır. Bu travmalar büyük bir oranda kadınlık alanıyla ilgili yaşadıkları baskılardan, yasaklamalardan veya maruz kaldıkları taciz deneyimlerinden oluşur. Travmalar, film içerisinde olağan akışa müdahale ederek, olağan akışı keserek görüntüye getirilir. Bu kesmelerle sağlanan geçmişe ait görüntüler, şimdi’nin bir tür kurucu zemini olarak işlerlik kazanır. *Ah Güzel İstanbul* (1981) filmi, kuyudan ipe çıkarılan ölü bir kadın bedeniyle açılır. Etrafta bu olayı korku ve merak içerisinde seyreden çocuklar vardır. Bu çocuklardan biri de küçük Cevahir’dir. Korku dolu gözlerle bakmaktadır kuyudan çıkarılan kadına. Bu gözleri bir kez daha filmin sonlarına doğru, Cevahir’in hayat sevincini yitirdiği ve belki de intihar etmeyi düşündüğü sahnede görürüz. Kuyudan çıkarılan kendi annesi miydi? İntihar mı etmişti? Öldürülmüş müydü? Cevahir’in geçmişine dair bu bilgileri vermez film, ancak köprüden aşağı doğru denizi seyreden ve belki de birazdan kendini denize atacak olan Cevahir’le kuyudan yukarı doğru ipe çekilen kadın arasında bir ilişkisellik kurar. Suyun ölüme işaret ettiği bir ortaklık zemini oluşturulur her iki kadın arasında. Üstelik bu zemin, “kötü yola düşmüş” kadınların ortak sonu gibi işlerlik kazanır. Suyun, denizin 80’lerin pek çok filminde (*Dul Bir*

Kadın, Dağınık Yatak, Ölü Bir Deniz, Kadının Adı Yok...) kadınlar açısından özgürlüğe, kaçışa, aşka ve cinselliğe yönelik yaptığı çağrışımlardan çok farklıdır bu. *Kupa Kızı* (Başar Sabuncu, 1986) filmi de sonrasında rüya olduğu anlaşılan, cinsellik odaklı kâbus ve fantazinin iç içe geçtiği bir sekansla açılır. Bu sekans bir anlığına birkaç farklı kesmeyle geçmişe gider. İlkinde çocuk Nilgün (Müjde Ar) annesiyle bir hastane odasındadır. Elinde oyuncak bebeği vardır, arkadan annesi onu kürtaaj olmak için hazır hale getirilmiş bir kadını izlemeye zorlamaktadır. İkincisinde bir bakkal dükkanında göğüslerine dokunan bir erkekle, annesinin sevgilisiyle, karşı karşıyadır. Bir diğerinde ise evdedir, kapısını açtığı bir odanın içerisinde bir sevişme sahnesine tanık olur. Bu kesmeler film süresince daha fazla ayrıntılarla birlikte tekrar tekrar görüntüye gelir. Belli ki Nilgün, cinsellik etrafında içerisinde pek çok travmanın yer aldığı bir çocukluk, genç kızlık geçirmiştir. Nilgün'ün gündelik hayatı sürekli geçmişteki bu travmalara ilişkin belirli imgelerle kesintiye uğrar. Mevcut hayatını olduğu gibi yaşaması, evliliğine odaklanması mümkün değildir. Kadın olmaya, cinselliğe, aşka ilişkin travmatik bir geçmiş, Nilgün'ü hem korkularının hem de fantazilerinin iç içe geçtiği, genelevde çalışmak gibi olağan olmayan deneyimler yaşamaya sürükler. Nilgün'ün genelevdeki ilk deneyimi, geçmişteki bir anıya kesme yapar. Sevgilisiyle ilk defa öpüşeceği ancak annesinin müdahalesiyle gerçekleşmeyen bir andır bu. Annesi sevgilisini kovaladıktan sonra Nilgün'e de "orospu mu olacaksın, kaltak" diye bağırır ve onu koltuğun üzerine iter. Bu itme, bir bütünlük oluşturacak, aynı hikâyenin bir parçası kılacak biçimde genelevde erkeğin Nilgün'ü yatağa itmesine keser. Geçmiş oradadır, farklı biçimlerde Nilgün'ün her anına müdahale eder.

Geçmişe ait imgeler ve bu imgelere yapışan duygular *Dağınık Yatak* filminin karakteri Meryem'in de yakasını bırakmaz. Örneğin mangal imgesi Meryem'i çocukluğuna, eve sevgilisini getiren babasının ve onlara hizmet eden annesinin içerisinde yer aldığı travmatik geçmişine götürür. Sıradan bir nesnenin harekete geçirdiği geçmişe ait bu görüntüler içerisinde Meryem, güçsüz ve mağdur annesiyle değil babanın sevgilisiyle özdeşlik kurar gibi görünür; onu taklit eder. Onlarla içki masasında oturur, söyledikleri şarkılara eşlik eder. Film Meryem'in metres olmasını, çocukluğunda babanın annesine rağmen bir sevgiliye/metrese sahip olmasıyla ilişkilendirir gibidir. Zira filmin tezine göre güçlü bir kadın olarak Meryem, güçsüz annesini değil başka kadınları rol model almıştır. Meryem geçmişine ait bu imgelerden kurtulmak ister ve bunu "unutmak istiyorum hepsini, her şeyi unutmak istiyorum" şeklinde ifade eder.

Yukarıda dile getirilen fahişe karakterlerine yönelik ortaklığın, çocuklara uygun olmayan kötü aile koşullarında büyümeleri, taciz deneyimleri, baskılar ve yasaklamalar yaşamaları ekseninde

kurulduğu görülür. Diğer bir ifadeyle karakterlerin mevcut durumu, geçmişte yaşadıkları travmatik koşullara bağlanır ve bu koşullar ekseninde içerisinde yer aldıkları yaşam biçimlerinin bir anlamda mazur görülmesi sağlanır. Onları mevcut duruma sürükleyen şey, muhakkak ki travmatik geçmiş deneyimlerle açıklanır. *Vesikalı Yarım* filminin aynı zamanda bu bakış açısını da kırdığını not düşmemiz lazım. Film Sabiha'nın geçmişiyle ilgili seyirciye bir bilgi aktarmaz. Sabiha'nın bugününü travmatik bir geçmişin sonucu olarak inşa etmez. Bu bakış açısıyla ortaklık kuran filmlerden biri *İki Kadın* (Yavuz Özkan, 1992) filmidir. Filmin fahişelik yapan kadın karakteri (Zuhal Olcay) yaptığı mesleğe “gerekçe” oluşturacak bir geçmişe sahip değildir. İyi koşullarda, sevgi dolu bir ev ortamında büyümüştür. Kendi ağzıyla ifade ettiği gibi “klasik düşmüş kadın öyküsü” değildir onun hikayesi, seçimini kendi yapmıştır: “ben kendim istedim orospu olmayı, hiç kimse sebep olmadı”. Bu ifade karşısında şaşkınlığa uğrayan arkadaşına (Serap Aksoy) “anlaşılan sen çok dramatik bir hikâye bekliyordun” şeklinde cevap verir. Bu beklenti aynı zamanda “düşmüş kadın” hikayelerine belirli bir perspektiften yaklaşılmaya alışık olan seyircinin de beklentisidir. Karakterin ifadeleri, hayata tutunma tarzı ve güçlü duruşu, yerleşik beklentileri gözden geçirmeye, başka türlü bakış açılarına yer açmaya olanak tanır.

80'lerin fahişe karakterleri, kendilerine âşık olunan, sonu mutlu veya mutsuz biten romantik aşklar yaşayan kişilerdir. Feride Çiçekoglu (2007), 90'ların ikinci yarısından sonra bu fahişe imgesinin sona erdiğini ve yeni bir imgenin ortaya çıktığını düşünür. Ona göre bu imge, “siyah-beyaz hüznü fahişelerden de, intihara yazgılı ya da şen komşu renkli fahişelerden de farklıdır”. Çiçekoglu *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar, 1997), *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998) filmlerinden hareketle fahişelik imgesine ne romantik bir aşkın ne de mutlu sonun artık eşlik etmediğini savunur (143).

3.3.8. Kadınların Arzusu

80'lerin kadın filmlerini kadınların arzusuna odaklanan filmler olarak okumak mümkün. Bu filmlerde kadın bedeni ve cinselliğini düşünme biçiminde yaşanan dönüşümlerle kadın arzusunun ön plana çıktığı görülür. Kadın yalnızca arzulanan değil ama aynı zamanda arzulayan bir pozisyona yerleşir. Bu yerleşim biçimindeki en büyük dönüşüm ise arzulayan kadına yönelik bakışta yaşanan kırılmadır. Arzulayan kadın, baskın gelenek içerisindeki ikili kategorilerden yalnızca birine hapsolmek zorunda kalmaz. Bu dönüşüm, ikililiğin kendisini de bozacak yeni bir temsil aralığı yaratır, mümkün olanın sınırlarını genişletir. Ya o/ya bu

şeklindeki egemen kategorileri aşan, kategorilerin kendisini işlevsiz kılan daha katmanlı kadın imgeleri ortaya çıkar.

80'lerin kadın filmlerinde yer alan karakterlerin en önemli ortak yanlarından birinin arzularının peşinden koşmaları ve bunun için birçok şeyi göze almaları olduğu söylenebilir. Köy ortamında dul kalan *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985) filminden Elmas örneğin, toplumsal baskılara aldırış etmeksizin kadınlara yönelik çizilen pek çok sınırı ihlal eder. Kamusal alana çıkar, kadınlar için uygun görülmeyen işleri yapar, para kazanır, ev geçindirir. Toplumsal baskılar Elmas'ı yıldırmaz, kendisine yasaklı alanları dikkate almaz. Herkesçe kabul görecektir bir şekilde kendisi gibi dul kalmış bir erkeğe değil, daha önce hiç evlenmemiş genç bir erkeğe âşık olur ve onunla evlenmek ister. Elmas dilediği bir ilişki yaşamayı arzular; geleneksel normları bozmayan, kendisine başkalarının dayatılmış bir ilişkiyi değil. Kaybettiği eşinin yasını tutar fakat bu süreç bittikten sonra yeni heyecanlara açar kendini. Elmas'ın bu arzusu mevcut geleneklere ters düşer ve Elmas bir tehdit unsuruna dönüşür. Ancak Elmas, yine de sınırları zorlamaktan, arzu ettiği şeye doğru yol almaktan kendini alıkoymaz.

Arzularını bastırmayan ve bu çerçevede ataerkil koşulların dayattığı sınırları ihlal eden bir diğer kahraman *Bir Yudum Sevgi*'nin Aygül'üdür. Gecekondu mahallesinde yaşayan Aygül, evli ve çocuk sahibi olmasına rağmen arzuladığı bir başka erkekle pek çok badireler atlattıktan sonra beraber olmayı başarır. Ataerkil baskılara boyun eğmeyerek bu baskıların dayattığı yaşam biçimini reddeder Aygül ve sonuç olarak hayalini kurduğu romantik ilişkiye kavuşur. *Mine*²⁴ filminin karakteri Mine ise bir kent kasabasında farklı biçimlerde de olsa Aygül ve Elmas'ın yaşadıkları deneyimleri kimi yönlerden paylaşır. Mutsuz bir evliliği vardır ve bir başka erkeğe âşıktır. Mine bir süre bu aşkı yaşamak konusunda tereddüt içerisinde kalsa da nihayetinde ne evliliği ne de çevre baskısı onu durduramaz ve arzularından vazgeçiremez. Böylelikle Mine her şeyi göze alarak, kendisine uygulanan baskılara isyan ederek mutsuz evliliğine sırt çevirir ve mutlu olacağını düşündüğü yaşama adım atar.

²⁴ *Mine* filmi "Şoray kurallarının" yıkıldığı ilk filmidir. Mine karakterinde Türkan Şoray, ilk defa bu filmde bir sevişme sahnesinde yer alır. Dönmez-Colin Mine karakteriyle Türkan Şoray'ın yeni bir ikona dönüştüğünü düşünür (2004: 139). Benzer şekilde Atilla Dorsay da 1980'li yılların özellikle *Mine* ve *Seni Seviyorum* filmleriyle Türkan Şoray'a yeni bir kimlik kazandırdığını ifade eder (2000: 218). Öte yandan Paça Cengiz (2020) Şoray kanunlarını yalnızca çıplaklık veya sevişme sahneleriyle sınırlandıran bir eğilimin baskın olduğuna; ancak gerçekte bu kanunların çalışma koşullarını ve üretim sürecine çeşitli müdahaleleri kapsayan birçok kurala da işaret ettiğine dikkat çeker (5486).

80'lerin kadın filmlerinde daha önceden büyük bir oranda tabu olarak görülen cinselliğin “normalleştğine” tanık oluruz. Yeşilçam'ın kodları çerçevesinde cinsellik, söz konusu “iyi/namuslu” kadınlar olunca en iyi ihtimalle ima edilir ama gösterilmez. Hele ki bu kadınlar fedakâr anne kimliğine konumlandırılmışsa cinselliği çağrıştıran her türlü imadan da uzak durulur. Suçlulukla veya günah kavramıyla ilişkilendirilen cinsellik böylelikle büyük bir oranda “kötü kadın” larla sınırlandırılır. Cinsellik çerçevesinde iyi kadın/kötü kadın ikiliğini kıran 80'lerin perspektifi, *Ölü Bir Deniz* (Atıf Yılmaz, 1989) filminden Yüksel'in ifade ettikleriyle özetlenebilir: “aşkı da cinselliği de suçluluk duymadan yaşamak istedim”. 80'lerin belirli filmlerini bu çerçevede kadınlar açısından cinsellik ve suçluluk arasındaki bağı kırmaya çalışan filmler olarak okumak mümkün. Yukarıda zikredilen her üç film de bu bakış açısıyla paralellik gösterir.

Arzulayan, cinsel isteklerini bastırmayan ve hatta dikizleyen bir karakter olarak *Firar* (Şerif Gören, 1984) filminden Ayşe (Hülya Koçyiğit), 80'lerin kadın ve cinsellik ilişkisine yaklaşımına önemli bir örnek oluşturur. Filmde kadın bedeninin yanı sıra erkek bedeninin de bir arzu nesnesine dönüştürülmesine tanık oluruz. Bu filmin yanı sıra 80'lerin diğer kadın filmlerinde de kadın arzusunun genel olarak erkek bedenine yönelen böylesi bir bakışla görselleştirildiğini söyleyebiliriz. Yani bir tür yer değiştirmeye, bakışı tersine çevirmeye kadın arzusuna alan açıldığını dile getirebiliriz. Kimi yazarlar tersine çevirme işleminin mevcut yapıyı bozmadığına işaret etse de belirli isimler bu işlemin kadın arzusunu aktifleştirmek için önemli bir adım olduğunu düşünür. Örneğin Suzanne Moore'a (1989) göre arzu nesnesi haline getirilen erkek bedeni, dişil nazar için alan açar (48).

Firar, hapishanede olan bir grup kadının koğuş içerisinde eğlendikleri, dans ettikleri bir sahneyle açılır. Film ilerledikçe bu kadınların hem kavgalarına, çatışmalarına hem de keyifli zamanlarına, birbirleriyle dayanışma biçimlerine tanık oluruz. Hemen hemen hepsinin tatmin edilmeyi bekleyen cinsel arzuları aralarında bir ortaklık oluşturur ve bu arzular koğuşun her tarafına yayılır. Erkekler üzerine konuşulur, erkeksizliğin zorluklarından söz edilir. Mahkumlardan biri revirde doktorla yaşadığı cinsel deneyimi anlatır. Onu herkes heyecanla, şevkle dinler, dinledikçe kendinden geçer ve yüzlerindeki ifadelerden tahrik oldukları anlaşılır²⁵. Ayşe de bunlardan biridir.

²⁵ Atilla Dorsay, mahkûm kadının yaşadığı cinsel deneyimi anlattıktan sonra, diğer kadınların toplu bir şekilde mastürbasyon yaptıklarını aktarır (2000: 214). İnternet ortamında rahatlıkla ulaşılabilen filmde öyle görünüyor ki bu sahne kesilmiş, sansürlenmiş.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Ayşe'nin erkeklere yönelik cinsel arzularına daha açık bir şekilde tanık oluruz. Hapishaneden kaçtıktan sonra çalıştığı iş yerinde güreşen iki erkeği kapı aralığından arzulu bir şekilde seyreder. Sinemada klasikleşmiş bir motif olarak kapı deliğinden dikizleme eylemine benzer bu. Erkeklerin kaslarına uzun uzun yakın plan kesmeler yapar film ve Ayşe'nin gözlerini bu kesmelere odaklar. Açık/karşı açık şeklinde art arda Ayşe'nin bakışlarını ve kasları görürüz. Seyredilmeden seyretmenin keyfini çıkaran Ayşe, son anda kendisinin de bir başka erkek tarafından seyredildiğinin farkına varır, suç üstü yakalanmıştır. Bu sahnede Ayşe hem dikizleyen hem de dikizlenen pozisyonundadır. Bir başka sahnede ise yine Ayşe belinden yukarısını gördüğümüz duş alan bir erkeği seyreder. Ayşe'nin arzusunun ön plana çıktığı bu sahnelerde erkek bedeni de tıpkı kadın bedeni gibi parçalara ayrılır, birer arzu nesnesine dönüştürülür.



Şekil 3.10: *Firar*

Ayşe, iki çocuklu bir annedir. Ancak film anneliği kutsallık söylemi içerisine hapsetmediği gibi kadını da Yeşilçam'ın kodlarına uygun, cinsel hayatının olduğu ima edilmeyen, bir anne konumuna sabitlemez. Tam aksine Ayşe, cinsel arzularını bastırmayan ve bu arzular çerçevesinde eline geçen fırsatları değerlendiren bir karakterdir. Zira bu durum Ayşe'nin çocuklarını çok sevmesini, onlar için birçok şeyi göze almasını ve fedakârlıkta bulunmasını

engellemez. Bu ekseninde Ayşe, cinselliğin kötülükle ve “kötü” kadınlarla ilişkilendirildiği Yeşilçam’ın karakterlerinden farklıdır. Üstelik Ayşe cinselliğini yalnızca keyif almak adına değil; çocuklarına kavuşmak gibi belirli amaçlar doğrultusunda da harekete geçirir. Kendisine âşık olan gardiyan Mahmut’u, cinsel cazibesini kullanarak hapisneden kaçmasına alet eder. Yanında çalıştığı patronuna ait paraları çalıp oradan da kaçır. Ayşe çaresizce bekleyen, kaderine boyun eğen biri değildir; bunun aksine harekete geçen, kendine güç devşirmek için pek çok yola başvurmaktan çekinmeyen bir kadındır.

Erkek bedeninin bir arzu nesnesi olarak parçalara ayrılması işlemini *Dul Bir Kadın* ve *Dağınık Yatak* filmlerinde de görürüz. Her iki filmde de aç/karşı açıyla art arda gösterilen parçalara ayrılmış erkek bedeni ve kadının arzulu bakışlarını görürüz.



Şekil 3.11: *Dul Bir Kadın*



Şekil 3.12: *Dağınık Yatak*

3.3.9. Miras İmgelere ve Kendi İmgelerine Yeniden Bakan Filmler

Asuman Suner (2006), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) filminin kadın filmleri türüne ait önemli bir örnek oluşturduğunu ancak yine de bu tür içerisinde aykırı bir yerde durduğunu, diğer filmlerin hiçbirine benzemediğini söyler. Zira film anlatısını “olmayan” bir kadın üzerine inşa eder (295). Suner, *Adı Vasfiye* filminin kadınlara yönelik ikili bir yaklaşım sergilediğini düşünür. Ona göre film bir taraftan, kadınlara özne konumu verme fikrini bütünüyle terk ederken, diğer taraftan paradoksal bir şekilde patriarkal temsil sistemini ifşa eden, bu sistemle girdiği suç ortaklığını kabul eden ve böylelikle eleştirel bir içe bakış sergileyen bir metin (308). Filmin bu düşünümsel boyutuna başka yazarlar da işaret eder. Örneğin Övgü Gökçe (2004) filmin, “kendine referans yapan, kendini yansıtan (*self-reflexive*)/ kendinin farkında (*selfconscious*)” (247) bir film olduğunu söyler. Yine benzer şekilde Tül Akbal da (2006) filminden, “kendini anlatan, kendi anlatılarının farkında ve bu anlatılara gönderme yapan” (129) bir film olarak söz eder.

Film Vasfiye’yi dört farklı erkeğin ağzından yer yer birbirini tamamlayan ama çoğunlukla birbiriyle çelişen dört farklı hikâye üzerinden anlatır. Kimi zaman bir hikâyede kurulan gerçeklik bir başka hikâye tarafından yıkılırken kimi zaman da bir hikâyenin yarım bıraktıklarını bir diğeri farklı bir perspektiften tamamlar. Ancak yine de hikâyenin kahramanı Vasfiye’nin tutarlı, istikrarlı, bütünlüklü bir şekilde kavranması ya da bir yere sabitlenmesi mümkün olmaz. Diğer bir ifadeyle Vasfiye her hikâyede farklı bir kimlik kazanır. Filmin sonunda “aslında Vasfiye kimdir?” sorusu böylelikle cevaplanmamış olarak kalır. Vasfiye’yle ilgili tutunabileceğimiz veya gerçekliğine güvenebileceğimiz bir bilgi sunmamıştır film bize. Filmin bir kadının hikayesini hem farklı sınıf ve meslek grubundan olan dört erkeğin dilinden aktarması hem de bu aktarımlar arasında çelişkiler yaratması ve kadının kendi sesine yer vermemesi, “öteki” nin nasıl inşa edildiğiyle ilgili de önemli ipuçları sağlar. Burada öteki olarak kadın, hakkında konuşulan ancak kendisi konuşmayan, suskunluğa mahkûm edilen biridir. “Gerçek” Vasfiye yoktur, eril arzuların, korkuların, fantazilerin bir uzantısı olan mitler, Vasfiyeler vardır. Sinemanın eril bakışını kullanarak, bu bakışı ifşa eden diğer bir ifadeyle yapıbozuma uğratan bir yöntemle başvurur film. Anlatılan kadının hikayesi değildir; erkeğin gözünden inşa edilen ya da erkeğin kadınlar üzerinden anlattıkları hikayeler vardır sadece. Akbal (2006) filmin isminin de bu duruma diğer bir ifadeyle erkek bakışına işaret ettiğinin altını çizer. Kadına isim koyan ve onu anlatan erkeklerdir. Bu çerçevede Akbal filmin bir kadın filmi olmaktan daha çok, erkekleri anlatan, erkekler üzerine bir film olduğunu savunur. Filmdeki erkek karakterlerin, Yeşilçam’dan tanıdık olan karakterlerle özdeşleştiğini²⁶ ve böylelikle filmin kendi tarihine toplu bir iç bakış sunduğunu söyler (128-9).

Her bir hikâyede farklı bir kadın mitiyle/kimliğiyle karşılaşırız. Emin’in hikayesinde Vasfiye “saf/temiz” kızdır, Rüstem’in hikayesinde femme-fatale’dir, Hamza’nın hikayesinde orta halli bir ev kadınıdır ve son olarak Fuat’ın hikayesinde ise “özgür kadın” rolündedir. Övgü Gökçe (2004) bu kategorilerin diğer bir ifadeyle “hangi Vasfiye” sorusunun “hangi Türk sineması” sorusuyla da ilişkili bir şekilde okunabileceğini düşünür. Bu çerçevede Gökçe, Emin’in hikayesini Yeşilçam filmleriyle; Rüstem’in hikayesini 70’lerin erotik filmleriyle Hamza’nın

²⁶ Akbal (2006), Şoför Emin’in “düşkün bir İstanbul delikanlısı” olarak kaybetmiş ama yine de ayakta kalmayı başaran bir karakter olduğunu söyler. Yeşilçam’dan tanıdık olan bu karaktere ilişkin mitleri filmin yine de belirli açılardan bozduğuna işaret eder. Kötü adam rolünde olan Rüstem karakteri ise ancak erkekler ortamında var olabilen, kadınlar hakkında dedikodular çıkaran biri. Hamza geçmişe tutunan, geçmişin her zaman daha iyi olduğuna inanan, kadınlara hamilik yapmaya soyunan bir karakter. Son olarak Fuat ise özgürleştirme misyonu taşıyan aydın bir karakter rolünde (130-3).

hikayesini arabesk filmlerle ve son olarak Fuat’la Vasfiye’nin ilişkisini de özellikle Atıf Yılmaz filmleriyle öne çıkan 80’lerin kadın filmleriyle ilişkilendirir (250).

Yukarıdaki kategoriler, kadınlara ilişkin ve çoğunlukla “namus” kavramından hareket eden çeşitli eril inşalara işaret eder. Film kadınları belirli çerçeveler içerisine hapseden bu bakış açısını, çerçevelerin kendisini kullanarak eleştirir. Filmin sonunda donan görüntünün bir ayna gibi önce yavaş yavaş çatlayıp sonra da tuzla buz oluşu, Smelik’in (2008) egemen dişillik imgelerine yapılan kültürel müdahaleler çerçevesinde kullandığı “ve ayna çatladı” ifadesiyle ilişkilendirilebilir. Suner’in filmin patriarkal ideolojiyle olan suç ortaklığına yönelik üstlendiği farkındalığa ilişkin vurgusunu filmin, kendi inşa ettiği aynayı çatlatarak, tuzla buz ederek imgeleştirdiğini düşünebiliriz.

Adı Vasfiye’yi, 80’lerin kadın filmlerinden biri olmasına rağmen yine de bu filmleri belirli açılardan eleştirdiğini ya da bu filmlerin sınırlılıklarını gösterdiğini düşünebilir miyiz? 80’lerin kadın filmleri en başta Atıf Yılmaz olmak üzere erkek yönetmenlerin ellerinden çıkar. Baş karakterler kadınlardır, kadınların hikayeleri anlatılır ancak tıpkı *Adı Vasfiye*’de olduğu gibi anlatıcının kendisi erkeklerdir. Suner’in (2006) de belirttiği gibi bu filmlerde her ne kadar kadın karakterler öykünün merkezinde yer alsın da karakterler çoğunlukla nesneleştirici olan dışarıdan bir bakışla inşa edilir. Buna göre Suner bu filmlerde kadınların anlatıyı harekete geçiren aktif özneler olmalarına rağmen yine de eril bakışın edilgen nesnesi olma konumlarını sürdürdüklerini düşünür (295). Bir kadın hikayesini erkek bakışından anlatan ve bunun farkında olan, hatta bunu ifşa eden bir film olarak *Adı Vasfiye*’nin, bu çerçevede 80’lerin kadın filmlerinde yaratılmış olan kadın imgelerini bozmaya, diğer bir ifadeyle bu imgelerle kurulan gerçekliğin mitsel taraflarını görünür kılmaya çalıştığı söylenebilir. *Adı Vasfiye*, 80’lerin kadın filmlerinde anlatıcının/yönetmenin kimliğine işaret eden ve bu kimliğin asimetrik cinsiyet politikalarıyla olan temasını hatırlatan bir film olarak okunabilir. Bu çerçevede 80’lerin kadın filmlerine ve bu filmlerde kurulan kadın imgelerine başka bir gözle bakmamıza alan açar.

Filmde Doktor Fuat karakterinin anlattığı Vasfiye, 80’lerin kadın filmlerinin kahramanlarına benzer. Fuat’ın hikayesinde Vasfiye toplumsal baskılara, kısıtlamalara aldırış etmeyen, arzularını bastırmayan, cinselliği özgürce yaşayan bir kadındır. Bu hikâyenin anlatıcısı olarak Fuat, 80’lerin kadın filmlerinin yönetmenlerinden biri gibidir. Fuat’ın hikayesi yaratılan Vasfiye kimliğinin daha genel bir ifadeyle “özgür kadın” karakterinin erkek bakışından inşa edilmiş olduğunu hatırlatır bizlere. 80’lerin kadın filmleri böylelikle Yeşilçam’a özgü pek çok

kodu bozmuş olsalar da yine de erkek bakışının izlerini taşırlar. Bu çerçevede *Adı Vasfiye* kadınlar açısından 80'lerin kadın filmlerinin hem radikal hem de geleneksel taraflarına işaret eden bir film.

1980'lerde *Adı Vasfiye* filmi dışında yine kendi üzerine düşünen, hem kendinden önceki geleneğin hem de kendisinin yarattığı kadın imgelerini bozan, bu imgelerin inşa ediciliğini açık eden başka filmler de görürüz. Bunlardan biri yine Atıf Yılmaz'a ait *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987) filmidir. Burada yine bir erkek yazar ve dört ayrı karakteri canlandıran bir kadın vardır. Derya Altınay, Lamia, Nuran ve Melek. Hepsi Türkan Şoray tarafından oynanan bu karakterler arasında filmin sinema oyuncusu Derya'nın aslında isminin Selime olduğunu öğreniriz. Lamia, *Bir Beyoğlu Düşü* adlı film için senarist tarafından isimsiz olarak kurgulanan ancak sonrasında yapımcıların müdahalesiyle kendisine isim konulan bir film içi film karakteri. Kadını isimleştirme işlemiyle senaryoya yapılan müdahale filmin ismine de yapılır, *Bir Beyoğlu Düşü*, *Adı Lamia*'ya dönüştürülür. Nuran ve Melek ise ana karakter Coşkun'un hayali Yeşilçam karakterleri. Tıpkı *Adı Vasfiye* filminde olduğu gibi burada da yine kadınlara ilişkin temsiliyet meselesi üzerinden "kim", "hangi kadın" soruları öne çıkar. Tüm bu karakterler sinemada üretilen kadın imgelerine ilişkin bir çerçeve sunarlar. Yazarın aradığı ise bu çerçevenin dışına çıkacak "yeni" bir kadın imgesidir. Bu arayış film içerisinde şöyle bir diyalogla açıklık kazanır:

- "Ne arıyorsun burada?"
- "Bir kadın arıyorum ama nasıl biri bilmiyorum"
- "Böyle biri mi aradığın?"
- "Değil, hiçbiri değil".

Bir başka diyalogda ise:

- "Adı ne?"
- "Bilmiyorum, adı yok onun".

Yazarın belirli çerçevelerden kaçınmak için isimsiz bıraktığı, "adı yok onun" dediği karakterine isim konulacak ve hatta bu karakter etrafında inşa edilen filmin ismi de buradan türeyecektir: *Adı Lamia*. Vasfiye'yi adlandıran erkekler, aynı şeyi Lamia için yapmıştır. *Adı Vasfiye*'den *Adı Lamia*'ya, ya da Vasfiye'den Lamia'ya ve hatta bu karakterleri canlandıran Müjde Ar'dan Türkan Şoray'a uzanan bir sürekliliği takip ederiz.

Film içerisinde yazarın "değil, hiçbiri değil" dediği yeni kadın imgesine yönelik arayışı aynı zamanda 80'lerin kadın filmleriyle de ilişkili bir arayışı tarif eder. Yukarıda da dile getirildiği

gibi pek çok yazar 80’lerde kadın temsillerine ilişkin yeni imgelerin ortaya çıktığını savunurlar. Bu arayışa karşılık gelen yenilik, Yeşilçam geleneğinde bakire/fahişe şeklinde ikili olarak kodlanan kadın temsillerinin dışına çıkmaktır. Filmde Nuran ve Melek karakterleri bu kodlara referansla inşa edilir. Yazar her ne kadar bu karakterlerin işaret ettiği kalıpların dışına çıkmak istese de tekrar tekrar bu kalıpların, Yeşilçam’ın, içerisine düşer. Senaryosundaki kadın kâh Melek gibi bir femme fatale’e dönüşür, kâh Nuran gibi acılı/cevakâr bir anneye dönüşür. Yeşilçam’ın hayaletlerinden kaçması çok zordur. Film böylelikle hem Yeşilçam’a, hem dönemin film endüstrisine hem de 80’lerin kadın filmlerine açılan, bunların içerisinden geçen pek çok katman yaratır.

Paça Cengiz (2020) *Hayallerim, Aşkım ve Sen* filminde aynı zamanda ses kullanımının da Yeşilçam geleneğinde kadınların ne şekilde kategorize edildiğini hatırlatan bir işlevselliğe sahip olduğunu savunur. Film içerisindeki hayali iki karakter Nuran ve Melek’te Türkan Şoray’ın kendi sesi yerine dublaja başvurulur. Paça Cengiz femme fatale Melek’i Yeşilçam’da yıllarca “kötü kadınları” seslendiren dublaj sanatçısı Alev Koral’ın, cefakâr anne Nuran’ı ise “iyi kadınların” sesi olan Nevin Akkaya’nın seslendirdiğine işaret eder. Bu farklı iki sese aynı zamanda Derya Altınay karakteri için de başvurulur. Yazar Coşkun’un fantazilerinde Derya eğer Melek konumundaysa yine Alev Koral’ın, Nuran konumundaysa Nevin Akkaya’nın sesi kullanılır. Geri kalan durumlarda Türkan Şoray’ın kendi sesi yer alır. Fantazi sahnelerine eşlik eden müzikler de değişir (5489-90). Yani film Yeşilçam’ın sese ilişkin kodlarına da işaret eder. Kadınların yalnızca imge düzeyinde değil ama aynı zamanda ses düzeyinde de belirli kategoriler içerisine hapsedildiğini hatırlatır.

Anlatı içi anlatılarla kendi yapılarını da ifşa eden, kadınlara ilişkin baskın imgelerin nasıl inşa edildiğine ilişkin bir sorgulama alanı açan filmlerden biri de *Aaahh Belinda* filmidir. Bu filmde yine birden fazla kimliği canlandıran bir kadın karakter vardır. Müjde Ar Serap, Naciye ve Asiye şeklinde üç farklı kimlik içerisinde yer alır. Serap “özgür kadın”, Naciye “eş/anne” ve Asiye “fahişe” rolündedir. Bu roller Türk sinemasında kadınlara ilişkin belirli kategorizasyonlara işaret eder. Benzer şekilde *Asiye Nasıl Kurutulur* filminde de Müjde Ar hem Nazlı hem Asiye rolündedir. *On Kadın* (Şerif Gören, 1987) filminde ise Türkan Şoray dokuz farklı kadın karakteri canlandırır. Her bir karakterin içerisinde yer aldığı hikâyeye, kadınların toplumsal yaşamda karşılaştıkları birbirinden farklı sorunlara işaret eder.

Yine yaratıcı bir erkek tarafından kategorileştirilerek birden fazla kimliğe bölünen bir kadın karakteri *Arkadaşım Şeytan* (Atıf Yılmaz, 1988) filminde görürüz. Filmin ana kahramanı Fatih (Mazhar Alanson), bir gece Şeytan’la karşılaşır ve ruhunu Şeytan’a satma karşılığında istediklerinin gerçekleşmesini sağlar. Bunların arasında bir mağazanın vitrininde yer alan gelinlikli bir mankenin canlı bir kadına dönüşmesi de vardır. Canlanan kadın Fatih’in istekleri referans alınarak sürekli birbirinden farklı kimlikler içerisine yerleştirilecek ama bir türlü “doğru ayar” tutturulamayacaktır. Fatih’in taleplerine göre Şeytan tarafından sürekli dönüştürülen kadın yine de Fatih’in hayalindeki imgeyle bir türlü örtüşmeyecektir. Ya çok fazla ya da çok az kalacaktır. En sonunda Şeytan’a nasıl bir kadın istediğini şöyle tarif eder: “yani biraz romantizm, biraz cinsiyet, biraz kişilik, birazcık ev kadınlığı, şöyle lise ayarında bir eğitim”. Hem film içerisinde sürekli dönüşüme uğrayan kadın imgeleri hem de Fatih’in “ideal kadın” tanımı, sinemada baskın kadın imgelerinin eril fantezi, arzu ve endişeler doğrultusunda inşa edildiğini hatırlatır. Filmde kadın karakter aynı zamanda 80’lerin “özgür kadını” nı ya da “feminist” bir kadını hatırlatacak bir kimlik içerisine de yerleştirilir. O saate kadar isimsiz olan karakter, “kadının adı olmalı” der ve kendine Özgür ismini koyar. Ancak kadınla bir sonraki karşılaşmamızda onun tekrar mankene dönüşmüş olduğunu görürüz. Film böylelikle 80’ler kadın filmlerinin yarattığı kadın imgesini de bir stereotip olarak işaretler. Yani film yalnızca kendinden önceki baskın imgelere değil, kendine de bakarak kendi yarattığı kadın imgelerini de sorunsallaştırır, bu imgelere mesafe alır.

Yukarıda dile getirilen filmler, kadınların temsil edilme biçimlerinde belirli arayışları sergilerler. “Nasıl temsil etmeli?” meselesiyle ilgilenirler. Çok kimlikli, isimsiz, zaman zaman hayali karakterler yaratırlar. Bu karakterlerin gerçek isimlerinin, gerçek hikayelerinin ne olduğu çoğunlukla belirsiz kalır. Sürekli ayna imgeleriyle karşılaşırız, karakterler aynadan kendilerini seyrederek. Anlatı içerisinde anlatılarla bu karakterlerin yaratıcılarının meslekleri, konumları değişse de her zaman erkek olduğuna işaret edilir. *Adı Vasfiye* filminde yazar, filmin sonunda Vasfiye’ye “Ne olur anlat bana, doğrusunu söyle, herkes bir sürü şey anlattı, bu senin hayatın, ne olur bir şeyler söyle, bir de sen anlat” der. Vasfiye hiçbir şey anlatmaz, kadının hikayesini kendi ağzından duyamayız. Diğer filmlerde de izi rahatlıkla sürülebilir bu yokluk, kadınlara ilişkin imgelerin ne şekilde inşa edildiğine, karanlıkta bırakılanlara, uğultuya dönüştürülenlere işaret eder.

3.4. Türk Sineması Kadın Yönetmenlerine Genel Bir Bakış/İki Kaş Arasındaki Çizgi: Kadın Yönetmen Olmak

Semire Ruken Öztürk (2004) Türkiye’de kadınların 1950’lerden sonra film yönetmeye başladıklarını ve Türkiye’nin ilk kadın yönetmeninin Cahide Sonku olduğunu aktarır. Öztürk Türk sineması tarihinde kadın yönetmenlerin 2002 yılına kadar toplamda otuz beş filmle en çok film ürettikleri tarihin 1970-1979 yılları olduğunu not düşer. Bu tarih aralığında çekilen toplam film sayısı ise iki bin on dokuzdur. Kadın yönetmenlerin sayısı 1980’lere kadar yedi ile sınırlıyken bu sayı ancak 90’lardan sonra artışa geçer (34). Bahsedilen yedi yönetmen Cahide Sonku, Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Lale Oraloğlu, Birsen Kaya ve Türkan Şoray’dan oluşur. Bu yönetmenler arasında en çok film üreten kişi ise Bilge Olgaç’tır. Olgaç hala Türkiye sinemasında “en çok film yöneten kadın yönetmen” sıfatıyla anılır (Öztürk, 2004: 76). Olgaç uzun bir süre erkek kahramanların öne çıktığı erkek hikayeleri anlatır filmlerinde. Bu filmlerle ilgili Olgaç şunları söyler:

Biz işimizi yapıyorduk. Sinemanın sanat olması diye bir fikrimiz hiç yoktu. Sinema o zaman sadece bizim ekmek kapımızdı. Onun için de filmlerdeki kadınları, erkekleri falan düşünemezdik. Avantür filmde elbette ki kadın soyunacaktır. Hiçbir zaman ben niye bu kadını soyuyorum, diye düşünmedim. Filmin gereği neyse onu yaptık.” (akt. Öztürk, 2004: 77-8).

Bu filmlerin yanı sıra Olgaç, ağılık düzenini, feodal sistemi (*Açlık*, 1974; *Gömlek*, 1988) ve burjuva yaşamını (*Bir Gün Mutlaka*, 1975) eleştiren filmler de yapar. Deniz Morva Kablamacı (2011) Olgaç’ın ürettiği filmlerin avantür, arabesk filmlerden toplumsal ve kadın sorunlarına doğru bir çizgi izlediğini kaydeder (99). Olgaç’ın kadın karakterleri merkeze taşıyıp kadın sorunlarına eğildiği ve ataerkilliği sorguladığı ilk filminin ise *Kaşık Düşmanı* (1985) olduğu söylenebilir. Film, bir köy düğününde meydana gelen tüp patlaması sonucunda köydeki kadınların çoğunun hayatını kaybetmesiyle gelişen olayları komedi unsurlarına başvurarak anlatır. Kadınların ataerkil sistem içerisinde taşıdıkları yükleri, sorumlulukları ve ezilme biçimlerini onların geride bıraktıkları boşlukla, yokluklarıyla aktarır film. *Kaşık Düşmanı*, Onaran’ın (1995) aktarımıyla 1985’te Fransa’da “Uluslararası Kadın Sinema Yönetmenleri” yarışmasında birincilik ödülü alır (79). Bir diğer filmi *Gülüştan*’da (1986) ise Olgaç, üç kadın ve bir erkek karakter üzerinden kumalık meselesine odaklanır. Karakterlerin iç dünyalarına ayrıntılı bir şekilde eğilen Olgaç, ataerkil aile düzenini ve bu düzenin kadınlar üzerinde- hem erkeklerle hem de diğer kadınlarla olan ilişkilerinde- oluşturduğu baskıyı görünür kılar. *İpekçe*

(1987) filminde Olgaç tek bir kadın karakterin öyküsünü merkeze taşır. İyiler ve kötüler şeklinde ikiye böldüğü film dünyasında Olgaç, fahişe bir karakterin bu dünyalar içerisinde hayata tutunma çabasını masalsı bir dille aktarır. Olgaç “iyi kalpli fahişe” klişesine yaslanır. Filmin finalinde fahişe karakteri çalıştığı genelevi ateşe verir. Bu final, ahlakçı bir kod üzerinden okunabileceği gibi, karakterin mevcut düzene isyan etme ve başkaldırma eylemi olarak da yorumlanabilir.

Olgaç 1990’larda arzusunun peşinden koşan, geleneğin dayatmalarına direnen bir kadın karakteri konu ettiği *Aşkın Kesişme Noktası* (1990); kan davasını odağına aldığı *Kurşun Adres Sormaz* (1992) ve son filmi siyasi bir tutuklunun hapisten çıktıktan sonraki hayatını perdeye taşıdığı *Bir Yanımız Bahar Bahçe*’yi (1994) çeker. Onaran (1995) 1970 tarihli *Linç* filmiyle mesleğinin doruk noktasına çıktığını düşündüğü Olgaç’ın filmografisinde *Kaşık Düşmanı*, *Gülüştan*, *İpekçe* ve *Gömlek* adlı filmlerinin en başarılı filmler olduğunu, 1990’larla beraber ürettiği filmlerle ise kariyerinde düşüşe geçtiğini söyler (81).

Olgaç’ın filmografisinde en aykırı duran örneğin ise *Who Will Love My Children* (John Erman, 1983) filminin uyarlaması olan *Yavrularım* (1984) adlı film olduğu söylenebilir. *Yavrularım*, kanser hastası bir annenin, Seher’in (Hülya Koçyiğit), ölmeden önce çocuklarına güvenli bir gelecek sağlamak adına gösterdiği çabayı ve fedakârlıkları anlatır. Seher önce kocasını tanıdığı ve güvendiği bir arkadaşıyla evlendirmek ister, ancak kocası buna karşı çıkar. Planladığını gerçekleştiremeyince Seher bu sefer koruyucu aile arayışına girer ve nihayetinde her bir çocuğu için bir aile bulur. Kısa bir süre sonra da kansere yenik düşerek hayatını kaybeder. Seher ailesiyle beraber bir süre Almanya’da yaşamış ve sonra ülkeye kesin dönüş yapmışlardır. Anlatıda yer alan bu öge, filme kutsal annelik söylemi dışında kutsal vatan söyleminin de eklemelenmesini sağlar. Hatta bu iki söylem birbirini besleyen, yer yer birbirinin yerine geçen bir düzlemde kullanılır. “Öz vatan” kavramı, “öz anne”yle ilişkilendirilir.

Filmin bütünü kutsal annelik söylemi çerçevesinde inşa edilir. Öyle ki filmin sonunda Seher, çocukları için gösterdiği fedakârlıklar neticesinde “yılın annesi” olarak seçilir. Seher, şefkatli, sabırlı, cefakâr, isyan etmeyen, her koşulda eşini ve çocuklarını düşünen, evle ilgili tüm sorumluluklarını eksiksiz yerine getiren biri olarak ideal olduğu varsayılan bir kadını temsil eder. Yani geleneksel ataerkil kodlar çerçevesinde Seher, tam olarak kusursuz biridir. Seher’in aksine en büyük kızı Aycan ise filmin sonunda ehlîleştirilse de kadınlık alanı çerçevesinde annesinden çok farklı bir karakter olarak çizilir. Baba’ya isyan eder, söz dinlemez, hakkını arar,

hesap sorar. Olgaç Seher karakteriyle eril bakıştan kendini sıyıramaz ancak Aycan karakteriyle feminist bir söyleme yaklaşır. Filmin sonunda Aycan “küçük anneliği” sahiplense de film, yine de bir sonraki neslin daha isyankâr olacağını ve annelerine benzemek istemeyeceklerini göstermiş olur. Ancak Seher her koşulda, kızı babasından şiddet gördüğünde dahi, babanın diğer bir ifadeyle ataerkil kuralların ve düzenin yanında saf aldığını teyit eder. Zira ona göre isyan etmek bir kadına yakışmaz ve kızını da bu bakış açısıyla uyumlu bir şekilde yetiştirmeye çalışır.

Öztürk (2004) Olgaç’ın kadın sorunlarına duyarlı olması ve bu sorunları filmlerine taşımasına rağmen feminist bir bilinçten yoksun olduğunu, kadınlarla ilgili meseleleri muhakkak ki başka toplumsal sorunlarla- sınıf, yoksulluk, eğitimsizlik, feodal düzen- ilişkili bir şekilde ele aldığını, diğer bir ifadeyle bu meselelere doğrudan isim koyamadığını düşünür. Öztürk Olgaç’ın bu duruşunun sorunlara yönelik öne sürdüğü çözümleri de belirlediğini söyler. Zira Öztürk’e göre Olgaç filmlerinde didaktik bir tarza başvurarak ekonomik düzenin iyileştirilmesi ve eğitim seviyesinin yükseltilmesiyle sorunlara çözüm üretilebileceğini savunur (86-7).

Bilge Olgaç gibi yine 70’lerde avantür filmler çeken diğer kadın yönetmen ise Birsen Kaya’dır. Toplamda on üç film yöneten Kaya, aynı zamanda seks filmi çeken ilk ve tek kadın yönetmendir. Öztürk’ün (2004) aktarımıyla Kaya’nın 1971 tarihli *Kirli Eller* filmi “halkın ar ve haya duygularını rencide edecek şekilde müstehcen nitelikte” sahneler içerdiği iddiasıyla hem sansür kuruluna takılır hem de mahkemelik olur. Yönetmen ile yönetmen asistanının kadın olması ve on kişilik oyuncu kadrosunun yarısından fazlasının da kadınlardan oluşmasıyla *Kirli Eller*, medyada “Kadınlar matinesi gibi film seti” başlığıyla haber olur. Haber metninin içerisinde ise şu ifadeler yer alır: “dedikodu ve kadın kavgasından işe zaman kalmıyor. Ceddimiz harem kurup, o kadar kadınla birlikte nasıl yaşamışlar? Hayret...Sağlam adamlarmış” (95-102). Haber başlığı ve metni, dönemin cinsiyetçi söylemini ve sinema sektörü içerisinde kadınların maruz kaldıkları ayrımcılıkları sarıh bir şekilde ortaya serer. Bu yaklaşım aynı zamanda kadın yönetmenlerin sektör içerisinde neden “erkek gibi” davranmak zorunda kaldıklarını ve neden erkek filmleri çektiklerini de açıklamaya yardımcı olur. Örneğin Olgaç bununla ilişkili olarak şunları söyler: “ben kadın olduğumu unutmaya ve onlara unutturmaya çalıştım. Benim yanımda dövüştüler, küfürleştiler, her şeyi yapma özgürlüğünü kazandılar. Bu gerçekten çok önemliydi ve sonunda beni kendilerinden biri olarak gördüler” (akt. Öztürk, 2004: 82). Olgaç’ın ifadesi kadın yönetmenlerin sektör içerisinde ancak görünmezleşerek var

olabildiklerini; kendilerine bir yer açma, bir alan yaratma sürecinde erkek meslektaşlarından farklı mücadeleler içerisine girmek zorunda kaldıklarını gösterir.

Sinema sektörü içerisinde kadın yönetmenlerin yaşadıkları zorlukları Türkan Şoray örneği üzerinden de okuyabiliriz. 1960’lardan itibaren oyuncu olarak yıldızlaşmaya başlayan Şoray, aynı zamanda 1972-1981 yılları arasında dört film yönetir. Ancak Şoray ilk yönetmenlik deneyimini oluşturan *Dönüş* (1972) filminin daha hazırlık aşamalarında, film yöneteceğinin henüz duyulmasıyla bile birçok motivasyon kırıcı, olumsuz tepkiler alır. Atilla Dorsay (1997) o süreci şöyle tarif eder: “Öteden beri tam bir erkek mesleği olan ve toplumumuzun kendine özgü yapısı içinde en maço, en ataerkil çevrelerden birini oluşturan lumpen kökenli Yeşilçam’da bir kadının hem de bir starın ilk yönetmenlik deneyimi tam bir çetin ceviz olmuştur. Daha haberi bile ortalığı ayağa kaldırmış, çeşitli çevrelerden alaydan eleştiriye değişik ve hepsi de olumsuz tepkiler gelmiştir” (91). Bunlardan biri de Zeki Ökten’e aittir. Ökten’e yapılan asistanlık teklifi karşısında Ökten, “yıllarını sinemaya vermiş bir kişi olarak bir sinema oyuncusuna asistanlık yapamayacağını” söyler. Benzer şekilde Fikret Hakan, Ahmet Mekin ve Orçun Sonat da oyunculuk tekliflerini reddederler. Hakan, teklifi reddetme gerekçesini şöyle açıklar: “ben rejisörlük yapmış, yirmi yıllık sinema ve tiyatro oyuncusuyum, Türkan Şoray’ın emrinde çalışmam”. Şoray’ın girişimine olumsuz tepki gösteren isimlerden biri de Bilge Olgaç’tır: “böyle bir şeyin olacağına inanmıyorum. Bu işi deneyen oyuncular çıktı, ama sonra yüz geri oldular. Herkes Yılmaz Güney değil ki!” (akt. Dorsay, 1997: 92). Şoray’ın kendisi yaşadığı süreci şöyle aktarır:

İşin açıkçası terslik hemen başladı. Beraber çalıştığımız arkadaşların çoğu yaptığım işe hafif dudak büküyor, alay edercesine gülüyordu. Önce sabrettim. Huzursuz bir şekilde çalışmalarımız devam etti. Ama bir yere kadar. Baktım bu şekilde iş yürümeyecek. Bir gün hepsini bir araya topladım. Hatırladığım kadarıyla şöyle konuştum: ‘Beyler ben bir kadınıyım. Ama erkek olsaydım size söyleyeceğim kelimeleri çok iyi biliyorsunuz. Paydos’...(akt. Öztürk, 2004: 130).

Şoray bir başka söyleşisinde benzer sorunlardan söz eder:

Sette yönetmen hakimiyeti şart. Bunu hissettim ilkten. O hakimiyeti bir kadın olarak kuracaksınız. Size başta, kuşkulu bakanlar var. Onları gidermek, kendinizi de ispat etmek zorundasınız...Herkes ‘bu işi bu kadın yapamaz’, bakışında. Oyuncular, ‘bu filmde oynamam’, diyor...Film bittikten sonra, iki kaşımın arasında bir çizgi oluştu; böyle çatık kaşlı

durmaktan...Otoriteyi kurmak için başka yol yoktu, gayet ciddi olmak gerekiyordu (Feridun Andaç'tan akt. Öztürk, 2004: 134).

Şoray'ın bahsettiği iki kaş arasındaki çizgi, kadın yönetmenlerin sektörde tutunabilmek adına sarf ettikleri emeğin, gösterdikleri mücadelenin bedensel bir göstergesidir adeta. Kuralların erkekler tarafından tayin edildiği sinema sektörü kadınları, bu kurallara uymaya zorlamış; otorite, hiyerarşi gibi eril gelenekleri tekrar etmek zorunda bırakmıştır.

Dönüş filmi Dorsay'ın (1997) aktardığına göre Şoray'ın hanesine önemli bir başarı olarak kaydedilir (94-5). Üstelik bu başarı, filmin yapım aşamasındaki ve öncesindeki tüm olumsuz tepkilere rağmen elde edilir. Diğer bir ifadeyle Şoray'ın oyuncu olduğu ama daha çok kadın olduğu için maruz kaldığı negatif söylemler hesaba katıldığında, elde edilen bu başarının gerçekten büyük bir adım olduğu düşünülebilir. Şoray'ın ikinci filmi *Azap* (1973) ise *Dönüş* kadar başarı elde edemez ve Şoray'ın kendisi de filmi için “kâbus gibi bir şeydi” (akt. Dorsay, 1997: 102) der. Şoray, 1976 yılında *Bodrum Hâkimi*, 1981 yılında da *Yılanı Öldürseler* filmlerine yönetmenlik yapar. Uzun bir aradan sonra ise Şoray tekrar yönetmen koltuğuna oturur ve *Uzaklarda Arama* (2015) filmini çeker. Senaryosu Onur Ünlü'ye ait, yapımcılığını ise Şoray'ın kızı Yağmur Ünal'ın üstlendiği film, şehirdeki bir pavyonun bir kasabaya taşınmasıyla kasabada meydana gelen gelişmelere odaklanır. Şoray filmde yıllarca içerisinde yer aldığı Yeşilçam'a ait birçok kalıp, klişe ve tipler kullanır. Bu durum, filmin kalabalık kadın kadrosuna rağmen derinlikli kadın karakterlerin ortaya çıkmasına imkân tanımaz.

1980'lerde filmleriyle sinema sektörüne iki yeni kadın yönetmen katılır: Nisan Akman ve Mahinur Ergun. Akman, 80'li yıllarda *Beyaz Bisiklet* (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987) ve *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) olmak üzere toplamda üç film çeker. Uzun bir aradan sonra dizi çalışmalarıyla beraber 2017 yılında ise *Aşk Uykusu* adlı filmi yönetir. Yönetmenin ilk filmi *Beyaz Bisiklet* yer yer feminist bir söyleme başvursa da kadınlara yalnızca erkekler dünyası içerisinde bir alan açmasıyla bu söylemin epey gerisine düşer. Filmin iki kadın karakteri, Gözde (Songül Ülkü) ile Sedef (Derya Arbaş) ve Sedef'in kocası tarafından terk edilmiş annesi, birbirini kollayan üç kadın. Filmde ilk üçte birlik kısım, kadınlar arası arkadaşlığı ve dayanışmayı görünür kılar; ancak filmin geri kalan kısmında bu görünürlük yerini tamamen erkeklerle olan ilişkilerin ve kadınların bu ilişkilerde yaşadıkları sorunların odağa alındığı bir dünyaya bırakır. Romantik ilişkinin merkeze alındığı bu dünya içerisinde kadınlar arası arkadaşlığa hiçbir yer bırakılmaz. Film aynı zamanda iki kadın karakter arasında “fettan” ve

“saf/masum” şeklinde yarattığı zıtlıklarla da eril bir dilin içerisine tökezler. Ancak aşk da kadınlara nihai bir mutluluk getirmez; Sedef, filmin sonunda ilişkisinde yaşadığı hayal kırıklıkların neticesinde akıl hastanesine yatar. Sedef’in “delirmesi” eril düzene isyanının bir sonucu değil, tam aksine uymak istediği bu düzenin kurallarını gerektiği biçimde ifa edememesiyle ilişkilendir.

Film niyet etmese de kadınlar arası arzuyu da görselleştirir. Beraber çıktıkları tatildeki otel odasında Sedef ve Gözde birbirlerinin çıplak bedenlerini seyretmekten haz alırlar. Sedef, Gözde’nin sırtını sabunlar banyoda ve sonra da onun saçlarını tarar. Yüzdükten sonra denizden el ele çıkarlar. Bu tensel temaslar, her an arzulu bir alana geçiş yapabilecekmiş gibi “tekinsiz” bir ara alanda dolaşır. Ancak erkeklerin bu dünyaya girmesiyle kadınlar arası şefkatli veya arzulu tüm dokunuşlar da son bulur. Bu dokunuşlar, bir an görünen ama sonrasında hemen üstü örtülen ya da inkâr edilen kör noktalara dönüşür.

Akman *Bir Kırık Bebek*’de popüler bir oyuncuyla, Hülya Avşar’la çalışır. Film bir kadının Gülizar’ın/Guli’nin televizyon dünyasına adım attıktan sonra ailesiyle ve büyüdüğü mahalledeki yaşam biçimiyle çatışmalarını ve bu süreçte içerisine girdiği kimlik bunalımlarını odağa alır. Gülizar’ın kendi parasını kazanarak ekonomik bağımsızlığa kavuşmasıyla aile içerisindeki geleneksel ataerkil kodlar da çatırdamaya başlar. Ekonomik bağımsızlığın getirdiği özgürlük alanını, baba figürü daraltmaya çalışır ancak bunu başaramaz. Gülizar kendi yolunu seçmiştir, baba evinin havasına tahammülü yoktur artık. Ancak film bu hikâyeyi, bir güçlenme ve başarı hikayesine çevirmeye niyetlenmez; tam aksine, yoz yaşam/sıcak mahalle yaşamı ikililiğinden hareketle, karakteri kimlik bunalımlarına, vicdan muhasebelerine sürükleyerek ve nihayetinde mutsuz bir konumda bırakarak bir başarısızlık olarak işaretler. Zira Gülizar iki kere suçludur: hem evin kızı olmayı, babanın gölgesini hem de evin kadını olmayı, kocanın gölgesini reddetmiştir.

Geleneği sürdürmek, düzeni devam ettirmek isteyen baba karakterine karşı evin kadınları, Gülizar, abla ve anne, değişim isterler. Film son sözüyle babanın düzeninin yanında yer aldığını gösterir. Zira değişimin eve kötülük sokacağını baba, en baştan tahmin etmiştir ama doymak bilmeyen sürekli talep eden arzulu şu kadınlara laf geçirememiştir. Gülizar mutlu olmamıştır, aradığını bulamamıştır; anne ve babası hasta, muhtaç bir duruma düşmüştür. Böylesi bir sonla film, kadınlara babalarının gölgelerinden ayrılmamalarını ve onların sözünden çıkmamalarını salık verir.

Mahinur Ergun üç tane film, *Gece Dansı Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Ay Vakti* (1993) yönetmenliğinin yanı sıra dizi yönetmenliği de yapan ve pek çok yapımda da senarist olarak yer alan biri. Ergun'un özellikle *Şaşıfelek Çıkmazı* (1996-1998), *Sıdika* (1997), *Çatısız Kadınlar* (1998) ve *Nasıl Evde Kaldım* (1999) gibi televizyon yapımları, kadınlık hallerini ekrana taşıyan kadın hikayeleri olarak öne çıkar. Ergun'un *Medcezir Manzaraları* bir kadının içerisinde yer aldığı romantik ilişkisinde yaşadığı sorunlara, gelgitlerine ve ruhsal bunalımlarına odaklanır. Ergun filmleriyle daha çok neyi anlatmayı tercih ettiğini şöyle açıklar: “ben kendi bünyesel zaafı ve ruhsal arızaları yüzünden, dalgalarla boğuşmak zorunda kalan karakterleri anlatmayı seviyorum. Çaresizce sürüklenmeleri, bir belanın başka bir bela doğurmasını yazmayı seviyorum” (akt. Öztürk, 2004: 196). *Medcezir Manzaraları* da hem kadın hem de erkek karakterin zaaflarına, güçsüzlüklerine ve bunların üstesinden gelmek için başvurdukları stratejilere bakar. Bu stratejilerin farklılığı ise toplumsal cinsiyetle ilişkili önemli öngörüler sağlar. Erkek karakter, zayıf taraflarını, hastalıklı yanlarını “iyileştirmek” ya da bunları görünmez kılmak adına şiddette başvururken, kadın karakter ise psikiyatrik süreçten yardım almayı tercih eder. Karakterlerin içerisinde yer aldığı ilişkiden hareketle filmin, erkek fantezilerine hizmet ettiğini söylemek mümkün. Kadınların sert erkeklerden hoşlandıklarını, her an her yerde sıkıştırılmayı ve sonrasında da sevişmeyi hayal ettiklerini, tokatlandıktan sonra bile “seni seviyorum” dediklerini, ne kadar eğitim alsalar veya kariyer sahibi olsalar da tek amaçlarının evlenip bir çocuk sahibi olmak olduğunu varsayan fantezilerdir bunlar.

Ergun, kadın yönetmen nitelendirmesine pek sıcak yaklaşmaz ve kadın olduğu için setlerde ayrımcı bir muameleyle de karşılaşmadığını dile getirir (akt. Öztürk, 2004: 194-6). Benzer bir düşünceyi Nisan Akman da paylaşır: “benim kadın olarak hiçbir şekilde zorlanmam olmadı. Ben sinemacı olarak hiçbir kadının zorlukla karşılaşacağını zannetmiyorum. Her ne kadar sinema sektörü erkeklerin elinde gibi gözükse de kadının inanılmaz bir gücü var bu alanda” (akt. Öztürk, 2004: 177-8). Bu bakış açısı, her iki yönetmenin de bir tür toplumsal cinsiyet eşitliği yanlısamasına kapıldıklarını gösterir. Filmlerinde de bunun izlerini sürmek mümkün. Zira Ergun ve Akman her ne kadar kadın karakterlere ve onların deneyimlerine odaklansalar da eril bakıştan kendilerini tamamen azade kılamazlar.

Kadın yönetmenlerin bir taraftan “kadın yönetmen” nitelendirmesine çok sıcak bakmamaları öbür taraftan da feminist olmadıklarına yönelik bir vurguya ihtiyaç duymaları, 90’larda ilk filmlerini çekmeye başlayan bazı yönetmenlerin de paylaştığı bir yaklaşım olur. Örneğin *Bir*

Kadın Yüzü (1993), *Senin İçin Bir Kadeh* (1993), *Sokaktaki Adam* (1995) ve *Kayıkcı* (1999) filmlerinin yönetmenliğini üstlenen Biket İlhan, çalıştığı sürece kadın olarak hiçbir sıkıntı yaşamadığını vurgulayarak şunları söyler:

Şimdi ben yapı olarak ve tavır olarak bulunduğum konumda feminist bir kadın değilim, yani böyle geçinmiyorum ama onu da yanlış görmüyorum...Bana göre herkes eşittir. Eşit olmanın yollarını aramamız lazım. O da feministçe davranarak daha mı kolay oluyor, onu henüz ben bilmiyorum” (akt. Öztürk, 2004: 275).

Yönetmen Seçkin Yasar ise sinema sektörü içerisinde kadın sayısının az olmasını kadın-erkek arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğine değil, sektörün kendi içerisindeki çalışma koşullarına, rekabete ve para sorununa bağlar. Sektörü bir cenk alanına benzeten Yasar, kadınların tercihlerini “yumuşak bir hayattan” yana kullanmaları, hırslı ve kariyerist olmamaları gibi nedenlerden dolayı bu cenk alanından uzak durduklarını öne sürer. Ona göre sinemacı olmak, nazik ve duyarlı biri olmayı değil, psikolojik ve fizyolojik olarak güçlü olmayı, mızımızlanmamayı ve sabırlı olmayı gerektirir (akt. Öztürk, 2004: 280-1). Yasar kadınlar ve erkekler arasında doğal olduğu varsayılan belirli ayrımlardan hareketle sinema sektörünün içerisinde yer almanın ancak seçilmiş bazı kadınlara mahsus olabileceğini öne sürer gibidir.

Yasar ilk filmi *Sarı Tebessüm*’de (1993) birbirini seven, uyumlu ancak cinsel problemler yaşayan entelektüel bir çevreye mensup zengin bir çiftin yaşamına odaklanır. Erkek karakterden (Levent Özdilek) kaynaklanan bu problemler, kadın karakteri (Şahika Tekand) bir başka erkekle cinsellik yaşamaya sürükler. Bu filmde de tıpkı *Medcezir Manzaraları*’nda olduğu gibi kadınların, şiddetle iç içe geçen sevişmeleri arzuladıklarını ya da başka bir ifadeyle şiddetle kadınları tahrik ettiğini destekleyen sahneler mevcut. İki erkek karakter arasında yaratılan ayrımla, kadınlara sınırlı bir seçim sunulur: Ya cinsellikten arındırılmış tutkusuz bir birliktelik ya da cinsellikle beraber şiddet ve değersizleştirilmeye boyun eğme. Filmin kadınlara bu iki seçenek dışındaki önermesi ise Yeşilçam kalıplarını tekrar eder bir şekilde intihardır. Kocasını İdris’in “benimle birlikte intihar eder misin?” sorusuna karşılık kadın, “evet” yanıtını verir.

Yasar cinsel içerikli çıplak sahnelerin Şahika Tekand’ın sansür uygulamasıyla istediği gibi çekemediğini söyler. Tekand’ın bir oyuncu olarak kendine uyguladığı sansür, kadınların

cinsellik ve çıplaklık söz konusu olduğunda yaşadıkları baskıya da ışık tutar. Yasar cinsel sahnelerle ilgili neyi amaçladığını şöyle ifade eder:

Cinselliğin yaşanması gerektiğini göstermek istedim, cinselliğin sanat eserinde tabu olmasına bir meydan okuma bu. Benim asıl meydan okumam şuydu: sinema, edebiyat, diğer dramatik sanatlar her şeyi gösterir, ancak cinselliğe hep sansür koyar, benim için önemli olan, cinselliği sansür koymadan göstermekti” (akt. Öztürk, 2004: 285).

Ancak Yasar her ne kadar cinselliğin temsili konusunda kadınlara alan açmaktan söz etse de cinselliği gösterme biçimi ve bunun içerisinde çıplak kadın bedeni yer yer eril bir perspektife hizmet eder.

Yönetmenlik deneyiminde toplumsal cinsiyete işaret edilmesine eleştirel yaklaşan isimlerden biri de Handan İpekçi’dir. İpekçi yaptığı sanatın erkeklerden farklı olmadığına, “kadın duyarlılığı” şeklindeki bir tanımlamanın kadınları belirli bir çerçevenin içerisine hapsedtiğine ve kadın duyarlılığı yerine “sanatçı duyarlılığı” tanımlamasını tercih ettiğine vurgu yapar. Ancak İpekçi yine de sinema sektöründe erkeklerin ve erkek söyleminin egemen olduğunun altını çizerek ve bununla ilişkili bir şekilde bir kadın yönetmen olarak bu sektörde belirli zorluklar yaşadığını ekler (akt. Öztürk, 2004: 307-9). İpekçi, *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmiyle sinema alanında önemli bir çıkış yakalar. Film hem yurtiçinde hem de yurtdışında aldığı ödüllerle büyük bir başarı elde eder. Ancak film yalnızca elde ettiği başarılarla değil, ama aynı zamanda emniyet güçlerini küçük düşürdüğü gerekçesiyle yönetmenine açılan davayla ve Türkiye’de bir süre yasaklanmasıyla da gündemleşir. Film, polis baskını sonucu yakınlarının öldürülmesiyle yalnız kalan Hejar adlı bir Kürt kız çocuğuyla, emekli bir yargıcin, Rıfat Bey’in, zorunluluktan doğan ama zamanla sevgiye dönüşen ilişkilerine odaklanır. İpekçi filmiyle ilgili “insani ilişkilerin derinliklerinde aslında etnik farklılıkların hiç önemli olmadığını anlatmaya çalışıyorum. Önemli olan insani ilişkilerin derinliklerinde buluşabilmek” (akt. Öztürk, 2004: 302) şeklinde yorum yapar. Film Kürt meselesinde “dil problemine” işaret ederek Hejar ve Rıfat Bey ilişkisi üzerinden inkardan diyaloga uzanan bir çözüm önerisinde bulunur.

Kürt meselesine İpekçi’den iki yıl önce *Güneşe Yolculuk* (1999) filmiyle işaret eden diğer kadın yönetmen ise Yeşim Ustaoglu’dur. Film, Türkiye sinemasında Kürt meselesini derinlikli bir şekilde temsil etmeye çalışması, Kürtlerin maruz kaldığı ayrımcılıkları işlemesi ve Kürtçeyi ekranda duyulur kılması bağlamında önemli bir örnek oluşturur. Ayça Çiftçi (2015) filmin,

sinemada Kürt meselesine yönelik var olan sessizliği kırması, yeni nesil yönetmenleri bu meseleyle ilgilenmeye teşvik etmesi ve hatta Türkiye’deki Kürt filmlerinin ortaya çıkmasına ilham vermesi bakımından anahtar konumda olduğunu düşünür (125). Film, İstanbul’a zorunlu göçle gelen Zorluçlu Berzan ve onun “Kürt’e benzeyen” arkadaşı Tireli Mehmet’in ilişkisinden hareketle Kürt meselesinin birden fazla katmanına odaklanır. *Güneşe Yolculuk* filmi merkeze taşıdığı Kürt karakterle Yeşilçam’dan alışagelmış olan farklı bir İstanbul imgesi yaratır. Filmin bu çerçevede neye alan açtığını Özlem Güçlü (2018) şöyle tarif eder: “Yeşilçam’ın tek dilli ve tek kimlikli Türklük perdesinin tanıdık İstanbul imgesinin üzerine, yok saydığı ötekinin sesini yazar...Türk sinemasının İstanbul üzerine düşen imgeler ve bilgiler repertuarında bir çatlak meydana getirir” (27).

Güneşe Yolculuk filmi, *Büyük Adam Küçük Aşk* gibi bir dava süreci geçirmese de pek çok baskıya maruz kalır. Örneğin film yasaklı olmamasına rağmen yine de hiçbir dağıtımçı filmi göstermek istemez. Ustaoglu filmi kendi başlarına dağıtmak zorunda kaldıklarını ve filmin ancak sekiz kopyayla vizyona girebildiğini söyler. Üstelik film yurtdışındaki festivallerde de Türkiye Sineması programlarından zorla çıkartılır. Basın filmi desteklemez, tam aksine filme sansür uygular. Ustaoglu basının, “tamamen görmezden gelme meselesine yoğunlaşmış bir filmi görmezden” geldiğine vurgu yaparak pek çok ödüle rağmen filmin başına gelenlerin diğer bir ifadeyle maruz kaldığı baskıların o dönemde kamusallaşmadığını, kimsenin bunun üzerine ciddi bir söz üretmediğini aktarır (Ustaoglu, 2014).

Ustaoglu’yla 1999 yılında yapılan bir söyleşide tıpkı Handan İpekçi gibi “kadın duyarlılığı”nı değil, “sanatçı duyarlılığı” tabirini tercih ettiğini dile getirir. “Kadın filmine inanıyor musunuz?” sorusuna karşılık Ustaoglu şöyle cevap verir: “sonuçta yaptığınız işi bir sanatçı duyarlılığıyla yapıyorsunuz, kadın duyarlılığı ekstra bir şey katar mı katmaz mı bilmiyorum” (akt. Öztürk, 2004: 343). 2005 yılında *Pazartesi* dergisinde Gözde Akgüngör ile yaptığı bir başka söyleşide ise “bir kadın sinemasından söz etmenin mümkün olup olmadığı” şeklindeki soruya karşılık Ustaoglu şunları söyler:

Bir kadın sineması belki var. Ben bu konuda her zaman, ne diyeceğimi bilemez bir halde buluyorum kendimi, ama kadın yönetmenlerin en azından belli organizasyonlar içinde yer aldığı ve filmlerini gösterdikleri festivaller var. Ama kendi adıma ne diyeceğimi bilemiyorum. Kadın sineması diye bir ayırım yapmayı çok fazla istemiyorum. Çünkü bu tür kategorize etme durumlarında kadınları hemen belirli duyarlılıkların içine hapsetmeye çalışıyoruz. Erkekler de bu

konuda kendilerine düşeni(!) hemen sahipleniveriyorlar. Bazı konuları, daha zor meseleleri onlar yapabilirmiş gibi. Sonra da hiçbir şey yapmıyorlar. Dolayısıyla kategorize edilme durumundan çok hoşlanmıyorum yani...Erkek olsaydım nasıl olacağını kestiremiyorum, başka türlü bir gözüm olabilir miydi? Hiç onu bilemiyorum. Kendime ait bir göz bu benim” (7).

Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk*’tan sonra çektiği filmlerde ise kadın hikayelerine odaklanır. *Bulutları Beklerken*’de (2003) Eleni/Ayşe’nin, *Pandora’nın Kutusu*’nda (2008) Nusret ve ailesinin, *Araf*’ta (2011) Zehra’nın ve son olarak *Tereddüt*’de (2015) Şehnaz ve Elmas’ın hikayelerini taşır merkeze. Ustaoğlu özellikle son filmi *Tereddüt*’de, iki kadının eril kültür içerisindeki sıkışmışlıklarını ve bununla baş etme yöntemlerini; evlilik içi şiddeti, istismarı ve çocuk yaşta evlilikleri odağına alarak doğrudan toplumsal cinsiyet meselelerine el atar. Birbirinden çok farklı iki kadını, patriarkal düzene referansla ortak bir zeminde buluşturmaya çalışır. Ancak bu ortaklığı Ustaoğlu, yalnızca mağduriyet veya kurban pozisyonu üzerinden değil ama aynı zamanda direniş üzerinden kurar. İmgeler aracılığıyla ise ortaklık, kabuslar ve denizin azgın dalgaları üzerinden inşa edilir. Her iki karakterin de köşeye sıkıştıkları anları aynalar bu imgeler. Nefes alabilmek için ise yasaklı alana geçmeleri gerekir. Elmas’ın yasaklı alanı balkondur, gizli gizli içtiği sigaralardır ve pencereden göz ucuyla izleyebildiği başka hayatlardır. Şehnaz için ise iş arkadaşı Umut’la geçirdiği vakitlerdir, onunla seviştiği anlardır.

Elmas ile Şehnaz’ın “tanıdık” hikayesi, Türk sinemasında daha pek çok kadının hikayesine temas eder. Eril kültür altında maruz kalınan şiddete referansla bir mağduriyet hikayesidir bu. Ancak bu hikayelerin içerisinde kaçışa, direnişe ve nefes alınabilecek anlara da yer vardır. Hikâyenin akışını bozan bu anlar, başka filmlerde başka karakterlere uzanır ve onlarla bir ortaklık kurar. *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı, 2015) filminde Serap’ın Funda’nın dans edişinden aldığı keyif, Elmas’nın balkondan seyrettiği karşı komşu kızının dansından aldığı keyifle ilişkilendir. Küçük yaşlarına rağmen maruz kaldıkları zor koşullar Serap ve Elmas’ı birbirine tanıdık kılsa da yine de birbirlerine en çok benzedikleri an, bu keyif zamanlarıdır. Tüm karanlık hikâyenin içerisinde bu anlar, beklenmedik bir aydınlık yaratır ve tanıdık hikâyenin düzenini sarsarak güçlü bir etki bırakır.

1990’larda yeni kadın yönetmenlerin yanı sıra ilk kadın ortaklığı olan bir film de ortaya çıkar. Fûruzan ve Gülsün Karamustafa’nın beraber yönettikleri bu film, Fûruzan’ın aynı adlı öyküsünden senaryolaştırılan *Benim Sinemalarım* (1990)’dır. Filmin baş karakteri Nesibe’nin (Hülya Avşar) sinema aşkı, sinema salonlarında geçirdiği vakitler, film içerisinde başka

filmlere de gönderme yapma olanağı tanır. Perdeden yansıyan ışıkların Nesibe'nin yüzünü aydınlatdığı anlar, gerçek anlamda da Nesibe'nin en mutlu olduğu zamanlardır. Film, Nesibe'nin farklı yaşlarda olduğu geçmişe dönüşlerle ve bu dönüşlerde izlediği filmlerin dünyasına kapıldığı anlarla örer anlatısını. Şimdiye de uzanarak devam eden bu anlar, Nesibe'nin kendi hikayesini unutup başkalarının hikayelerine sürüklenişini gösterir. Aşk, arzuyu ve mutluluğu anlatır çoğunlukla bu hikayeler, diğer bir ifadeyle Nesibe'nin hayalini kurduğu şeyleri. Filmin hikayesi de zaten Nesibe'nin yoksullukla ev içi şiddetin iç içe geçtiği bir dünyadan başka bir dünyaya kaçışını resmeder. Filmlere kaçmakla Nesibe'nin evden kaçışı böylelikle birbirini aynalayan bir öykü yapısı yaratır filmde.

Nesibe karakteri için Senem Aytaç (2020), *Altyazı*'nın “Bir Karakter Bir Oda” köşesinde sinemamızın çok nadir rastlanan flanözlerinden biri olduğunu söyler. Nesibe film boyunca uzun uzun dolaşır sokaklarda, sinema salonlarının olduğu sokaklardır bunlar. İlgisini cezbeden film afişlerinden gözlerini alamaz, o afişlerin vadettiği dünyanın büyüüne kapılır. Öylece seyreder ve hayallere dalar. Ne yoksulluğu ne de boğucu evi vardır aklında, unuttur tüm bunları kalabalıklar içerisinde. Ara ara bu afişlerin peşinde bir salonda soluklanır, bambaşka dünyaların çekim alanına bırakıverir kendini ve sonra yine sokaklara, kalabalıklara karışır.

Dışarının renkli dünyasına ve bu dünyanın büyüüne kapılan Nesibe karakteri, *Bir Kırık Bebek*'teki Gülizar karakteriyle de benzerlik taşır. Üstelik her iki karakteri de Hülya Avşar canlandırır. İkisi için de ev boğucudur, dışarıda ise gümbür gümbür akan bir hayat vardır. Gülizar'ın “dayanamıyorum evin havasına artık” sözü Nesibe'nin annesine söylediği “dünyadan haberiniz yok, çıkın bakın başkaları nasıl yaşıyor, hep eğleniyorlar” sözünü yankılar. Mutluluk evin içerisinde değil, dışındadır.

Nesibe'nin ev içerisinde kendine ait çok sınırlı bir alanı vardır, üstelik bu alan ihlal edilebilir şekilde çok korunaksızdır. Zira bu alan, evin küçük bir bölmesini kapsar, kapısı yoktur bu alanın, bunun yerine bir perdesi vardır. Perde imgesi filmde önemli bir işlev üstlenir. Her şeyden önce bu imge, sınırların geçirgenliğini ve bu çerçevede savunmasızlığı, korunaksızlığı, kırılganlığı imler. Bunun yanı sıra babanın korkutucu bir şekilde perdenin üzerine düşen gölgesine odaklanan sahneden hareketle perde imgesi, aynı zamanda ev içi şiddete ya da daha doğru bir ifadeyle eril şiddete göndermede bulunur. Zira bu sahneden sonra babası Nesibe'yi “namus gerekçesiyle” acımasız bir şekilde dövmeye başlar. Perdeli küçük sığınağında Nesibe, evin içinden gelecek hiçbir kötülüğe karşı koruyamamıştır kendini. Evden çıkar, daha

güvende hissettiği sokaklara ve en sevdiği yere sinema salonuna gider. Yönetmenler, Nesibe için Yeşilçam kalıplarına uygun “kötü” bir son hazırlamazlar; bunun yerine onu en sevdiği ve en mutlu olduğu mekânda, sinema salonunda bırakarak bitirirler filmi.



Şekil 3.13: *Benim Sinemalarım*



Şekil 3.14: *Benim Sinemalarım*

Yönetmenler, Füzûzan ve Karamustafa, film setinde çok uyumlu olduklarını, bir kadın dayanışması içerisinde çalıştıklarını söylerler. Yeşilçam'ın erkek egemen bir gelenekten beslendiğini ekleyen Karamustafa, yine de kadın yönetmenler olarak bu ekseninde pek zorluk yaşamadıklarını; kendilerini en çok zorlayan unsurun ise maddi sorunlar olduğunu belirtir (akt. Öztürk, 2004: 215-7). Karamustafa aynı zamanda *Asılacak Kadın* (1986), *Kupa Kızı* (1986) ve *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmlerinin de sanat yönetmenliğini yapar.

1990’larda ilk filmlerini yönetmeye başlayan diğer kadın yönetmenler ise Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Canan Evcimen, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna ve bu dönemin bir diğer ortaklı yönetmenleri, Jülide Övür ve Necef Uğurlu’dur. Bu isimler arasında Sunar Kural Aytuna ve Işıl Özgentürk tek bir film yönetirler. Kural Aytuna, 1996 tarihli *Deniz Bekliyordu*’yu çeker, ancak 80’lerde ve 90’ların başlarında TRT için hazırlanan pek çok belgeselin yönetmenliğini de üstlenir. Özgentürk ise 1991 tarihli *Seni Seviyorum Rosa*’yı yönetir; eşi Ali Özgentürk’ün yönettiği pek çok filmin de senaristliğini yapar. Özgentürk aynı zamanda belgesel ve kısa filmler çeker. Tomris Giritlioğlu TRT’nin desteğiyle film çeken ilk yönetmendir ve *Suyun Öte Yanı* (1991), *Yaz Yağmuru* (1994), *80. Adım* (1996), *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999) ve *Güz Sancısı* (2009) filmlerini yönetir. Giritlioğlu 2000’li yıllarda ise daha çok *Çemberimde Gül Oya*, *Hatırla Sevgili* ve *Bu Kalp Seni Unutur Mu?* gibi dönem dizilerinin proje tasarımcılığını üstlenir. Altın Portakal En İyi Yönetmen ödülünü kazanan ilk kadın yönetmen olan Canan Gerede, *Robert’ın Filmi* (1991), *Aşk Ölümünden Soğuktur* (1995) ve *Parçalanma* (1999) filmlerini yönetir. *Robert’ın Filmi* aynı zamanda 1990 yılında Eurimages’den destek alan ilk Türkiye filmidir. Fide Motan 1994 tarihli *Cadı Ağacı* ve 1997 tarihli *Yanlış Saksının Çiçeği* filmlerini yönettikten sonra dizi sektöründe çalışmalarını sürdürür. Canan Evcimen *Hoşçakal Umut* (1994) ve *Solgun Bir Sarı Gül* (1997) filmlerini yönetir. Evcimen de tıpkı Motan gibi ilerleyen yıllarda belirli dizilerin yapımcılığını veya yönetmenliğini üstlenir. Jülide Övür ve Necef Uğurlu ise 1998 tarihli *Eski Fotoğraflar* adlı filmi beraber yönetirler.

Öztürk (2004) ismi geçen bu filmlerde kadın hikayelerini değil, erkek hikayelerini izlediğimizi ve bu çerçevede erkek karakterlerle özdeşleşmemizin talep edildiğini öne sürer (374). 90’larda filmlerini yönetmeye başlayan kadın yönetmenler 80’lerden farklı olarak, Türkiye’nin politik sorunlarını da perdeye taşırlar. Örneğin Yeşim Ustalı *Güneşe Yolculuk*’ta Kürt meselesine, Handan İpekçi *Babam Askerde*’de 12 Eylül dönemine, Tomris Giritlioğlu *Suyun Öte Yanı*’nda 12 Eylül ve 1924 Mübadelesine; *Salkım Hanım’ın Taneleri*’nde ise Varlık Vergisine odaklanır. 1970’lerde ve 80’lerde Bilge Olgaç örneği üzerinden sınıfsal sorunlar ön plandayken, bu dönemde azınlık ve etnisite meseleleri gündeme taşınır.

Seçkin Yasar ve Handan İpekçi daha önceden erkek yönetmenler tarafından gerçekleştirilen bir girişimden ilhamla, 1996’da o dönem film çeken hemen hemen bütün kadın yönetmenlere ulaşıp beraber bir film yapma önerisinde bulunurlar. Yasar bu süreci şöyle aktarır: “Birkaç yıl

önce on erkek yönetmen bir araya gelmişti, yani onlar on erkek yönetmen koymadılar adlarını, on yönetmen, ama içlerinde hiç kadın yoktu. Biz de bari on kadın yönetmen bir araya gelelim ve kadın hikayeleri anlatalım kısa kısa dedik. Fakat realize olmadı. Yani para bulamadık” (akt. Öztürk, 2004: 293). Yasar projenin gerçekleşmeme sebebini maddi sorunlara bağlarken İpekçi daha farklı bir soruna işaret eder: “İlk birkaç toplantıdan sonra çok da parlak bir fikir olmadığı ortaya çıkmıştı. Ortak filmler yapabilmek için ortak cinsiyetlerin olmasının değil, ortak dünyaların oluşmasının önemli olduğunu bir kez daha anlamış oldum” (akt. Öztürk, 2004: 310). İpekçi’nin ifadeleri, 90’lardaki kadın yönetmenlerin ve ortaya koydukları filmlerin perspektifini de özetler niteliktedir. Bu perspektif içerisinde toplumsal cinsiyet meselesi ayırt edici bir değişken oluşturmaz; bunun yerine, toplumsal cinsiyetle ilişkisiz bir şekilde nötr olduğu farz edilen bir sanatsal duyarlılık meselesi ön plana çıkarılır.

Bu bölümde adı geçen belirli yönetmenlerle gerçekleştirilen röportajlar ışığında kadın yönetmenlerin sinema sektörü içerisinde yaşadıkları deneyimleri odağına alan *Onun Filmi* (Su Baloğlu- Merve Bozcu, 2017) adlı belgesele de değinmek önem taşır. Yönetmenler bu belgeselde hem uzun zamandır sektör içerisinde yer alan hem de henüz ilk filmlerini deneyimleyen toplamda on dört kadın yönetmenle görüşürler ve bu yönetmenlere Türkiye’de kadın yönetmen olmak, ilk set deneyimleri veya kadınlık ve yönetmenlik arasındaki ilişkiler gibi pek çok soru yöneltirler. Bir kuşaktan diğer bir kuşağa uzanabilecek potansiyel ortaklıkların cevabını aramaya çalışırlar. Yönetmenler bu belgeselde kendi film yapma deneyimlerini de belgeleyerek filmi, aynı zamanda kişisel bir yolculuğun kaydı olarak inşa ederler. Filme hazırlık süreçlerini veya “kayıt-dışı” kalması kabul görmüş olan pek çok unsuru filmin bir parçasına dönüştürürler.

4. 2000’ler Türkiye Sineması’nda Feminist Bakışlar

4.1. Kadınlar Ekseninde 2000’li Yılların Politik Bağlamı

Türkiye’de 2000’li yıllar, kadın hareketlerinin, eylem biçimlerinin ve feminist söylemlerin çoğaldığı ve çeşitlendiği bir dönem olarak görülebilir. Kurumsallaşma ve yayıncılığın arttığı, kadınlar lehine çeşitli yasal düzenlemelerin yapıldığı bu süreçte feminizm ivme kazanır. Öte yandan, kadın cinayetlerinin, cinsel şiddetin, cinsiyetçi politikaların ve söylemlerin de hız kesmediği bir dönem 2000’li yıllar. Kadınların yaşam tarzlarına, bedenlerine müdahaleler, kürtaj tartışmaları, üç çocuk dayatmaları, kamusal alanda ne kadar görünebilecekleri ve hatta kahkaha atıp atamayacakları gibi meseleler gündemi meşgul eder. Bunun yanında kadınlara yönelik gündüz kuşakları, evlilik programları, en iyi gelinlerin seçildiği yapımlar ekseninde durmaksızın inşa edilen ve yeniden keşfedilen ideal kadınlık tanımları yaygınlık kazanır. Yani bu dönemde kadınlar hakkında adeta bir “söz patlaması” yaşanır diyebiliriz. Nurdan Gürbilek, 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayabilecek ilk kavramın “sözün bastırılması”, ikinci kavramın ise “söz patlaması” olduğunu söyler. Gürbilek, kültürün bu süreçte yoğun bir biçimde piyasaya tabi olduğunu, özel hayatın iştahlı bir şekilde reklamcılık ve haber dergileri aracılığıyla söze döküldüğünü ifade eder. Ona göre kadınlık denen bölge de en fazla bu dönemde söz siyasetinin kuşatması altına girer (2001: 14-23). Gürbilek’in 80’li yıllar için tarif ettiği bu durumu kimi yanlarıyla 2000’li yıllar için de düşünebiliriz. Kadınlık yine söz siyasetinin kuşatması altındadır. Aslında bu kuşatma, Türkiye tarihi göz önünde bulundurulduğunda her zaman vardı. Özellikle erken Cumhuriyet döneminde milliyetçi projeler doğrultusunda kadınların yoğun bir şekilde bu kuşatmadan nasibini aldıklarını söyleyebiliriz. Ancak 2000’li yıllara has hem yeni kuşatma biçimlerinden hem de söylem çokluklarından bahsetmek mümkün. Öncelikle iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler dikkate alındığında, sınırsız imgenin ve sözün dolaşıma girmesinin kolaylaştığı, haber kaynaklarının arttığı ve hedef kitlesi kadınlar olan televizyon programlarının, dijital yayınların çeşitlendiği görülür. Tüm bu alanlarda, annelik, hamilelik, çocuk bakımı/ eğitimi, güzellik sırları, evlilik yönetimi, din, sağlık, yemek tarifleri ve moda gibi konular ekseninde kadınları kuşatma altına alan sayısız ideal kadınlık tasvirleri dolaşıma sokulur. Öte yandan AKP iktidarıyla beraber kadınlarla ilişkili, kadınlara işaret eden çeşitli siyasi söylemler ağı gündemleşmeye başlar. Bu ağ, sadece merkezi bir kaynaktan yayılan ve farklı kanallarla her zaman aynı şekilde tekrar edilen bir etki alanına değil, bunun yerine benzer politik bagaja sahip olduğunda bile birbirinden yer yer farklılaşan, çelişen ve hatta çatışan bir söylemler çokluğuna işaret eder. Diğer yandan tüm bu söz bolluğu ve cinsiyetçi politik uygulamalar karşısında muhalif kaynakların ve feminist

grupların da çeşitli gündem maddeleri, mücadele alanları ve eylem programları yarattığı görülür. Özellikle son yıllarda artan yoğun bir kuşatmaya rağmen yine de direnişi her kanaldan yaymaya çalışan bir örgütlenmenin de var olduğunu söylemek mümkün.

2000’li yıllardan sonra Türkiye’deki toplumsal cinsiyet politikalarını analiz etmek, 2002 yılından beraber iktidarda olan AKP’nin kadın meselesi etrafındaki icraatlarına ve söylemlerine bakmayı gerektirir. AKP’nin 2002-2007 yıllarını kapsayan ilk döneminde, Avrupa Birliğine uyum sürecinin etkisiyle ve kadın örgütlerinin baskısıyla kadın hakları lehine önemli yasal düzenlemelerin yapıldığı görülür. 1 Haziran 2005’te yürürlüğe giren yeni Türk Ceza Kanunu örneğin, cinsel suçlara yönelik kadın örgütlerinin de taleplerini kısmen yansıtan pek çok düzenleme getirir²⁷. Yeğenoğlu ve Coşar (2014) AKP’nin özellikle ilk döneminde gerçekleşen kadın hakları alanındaki bir dizi yasal düzenlemenin kendi tekillikleri içerisinde değerlendirildiğinde, AKP’nin “kadın dostu” bir görünüm sergilediğine; ancak partinin bilhassa feminist taleplere verdiği tepkilerin hesaba katılmasıyla farklı bir AKP’nin ortaya çıktığına işaret ederler. Örneğin feminist baskılara rağmen AKP’nin parti tüzüklerinde toplumsal cinsiyet kotasını zorunlu kılmaması, TCK’nın kimi maddelerinde belirli feminist taleplere karşı çıkması²⁸ ve Meclis Eşitlik Komisyonu’nun isminin “fırsat eşitliği”ne dönüştürülmesi bunlardan bazılarıdır. Yeğenoğlu ve Coşar AKP’nin politikaları feminist bir perspektiften

²⁷ Cinsel suçlar, bireye karşı işlenen suçlar olarak değerlendirilir, suç ve cezanın tanımlanmasında ‘namus’, ‘bakirelik’ ve ‘ahlak’ gibi kavramların referans alınmaması öngörülmür. Evlilik içi tecavüz suç olarak tanımlanarak ceza kapsamına alınır ve tecavüzün tanımı genişler. Evlilikle sonuçlanan tecavüz eyleminde, cezanın ertelenmesini mümkün kılan madde yürürlükten kaldırılır. Mahkeme kararı olmayan durumlar dışında “bekaret testi” olarak adlandırılan genital muayeneler yasaklanır. Çocukların cinsel istismarında ‘rıza’yı varsayan tanımlamalar kaldırılır. Töre cinayetlerine ağırlaştırılmış müebbet hapis cezası öngörülmür (Esra Aşan, 2016; Feride Acar-Gülbanu Altunok, 2015).

Ceza kanunu dışında yürürlüğe giren diğer yasal düzenlemeler ise şöyledir: 2003 yılında Aile Mahkemelerinin Kuruluş, Görev ve Yargılama Usullerine Dair Kanun kabul edilir. Bu kanuna göre aile hukukundan doğan davalar, aile mahkemelerinde bu konuda uzman yargıçlar tarafınca yürütülecektir. İş yerinde cinsiyete dayalı ayrımcılığı yasaklayan 4857 sayılı İş Kanunu çıkarılır. 150’den fazla kadın çalıştıran iş yerlerine kreş açma zorunluluğu getirilir. 2004 yılında Anayasanın eşitlik ilkesini düzenleyen 10. maddesine “Kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir. Devlet bu eşitliğin yaşama geçmesini sağlamakla yükümlüdür” şeklinde bir ekleme yapılır (Esra Aşan, 2016: 9). Kadınlara Karşı Her Türü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi’ne (CEDAW) yerel yasalar karşısında üstün konuma getirilir. 2005’te kabul edilen Belediye Kanunu ile nüfusu 50 binin üzerinde olan belediyelerin kadınlar ve çocuklar için koruma evleri açabileceğini öngörür (Nezahat Altuntaş ve Yahya Demirkanoğlu, 2017: 76- 7). Bu yasal değişikliğe rağmen Metin Yeğenoğlu ve Simten Coşar (2014) 2009 itibarıyla nüfusu elli bini geçen toplam 244 belediyenin olduğuna, ancak belediyelere bağlı olarak çalışan yalnızca 19 kadın sığınacağının bulunduğu işaret ederler (162).

²⁸ TCK Kadın Platformu’nun genital muayene durumlarında kadının onayını öncelikli kılınması, dar tanımlı töre kavramı yerine namus cinayetlerinde olası ceza indirimlerinin önüne geçmek adına namus kavramının kullanılması ve yasal kürtaj süresinin 12 haftaya çıkarılması gibi talepleri karşılık bulmaz (Esra Aşan, 2016; Feride Acar-Gülbanu Altunok, 2015).

değerlendirildiği takdirde, kadın meseleleriyle ilgili topyekûn bir dönüşümden değil, patriarka biçimindeki belirli kaymalardan söz edilebileceğini savunurlar (160-3).

Yeğenoğlu ve Coşar Türkiye özelinde üç farklı patriarka biçiminden bahsederler. İlki, 1980’lerin sonuna kadar egemen olan ve kadınların özgürleşmesi retoriğine yaslanan “cumhuriyetçi patriarka”; ikincisi, kadın hareketinin içerisine 1990’larla birlikte nüfuz etmeye başlayan ve kadınların serbest piyasaya girmesini hedefleyen, birey kategorisini öne çıkaran “liberal patriarka”dır. Yeğenoğlu ve Coşar AKP hükümetinin toplumsal cinsiyet politikalarını ise “neoliberal-muhafazakâr patriarka” şeklinde tanımlarlar. Neoliberalizmin muhafazakâr değerlerle ittifak içerisinde olduğu bu yeni patriarka biçimi kadınları “aynı zamanda hem işgücüne katılmaya hem de evde durmaya çağırıyor. Diğer bir ifadeyle, kadınlardan, hem esnek piyasa koşullarına uyum sağlamaları hem de normalleştirilmiş annelik ve karılık rollerini yerine getirmeleri beklenir” (166). Yeğenoğlu ve Coşar ittifakın kutsal aile söyleminde ortaklaştığını ve bu ortaklığın hem piyasanın hem de aile değerlerinin taleplerine aynı anda cevap verdiğini düşünürler. Zira kadınlar bahsedilen bu düzen içerisinde aile sorumluluklarını ortadan kaldırmadan esnek, güvencesiz piyasa ortamına dahil edilirler (165-7).

AKP’nin 2007 yılından sonraki toplumsal ve kültürel alanlardaki düzenlemelerde ise dini referanslarla iç içe geçmiş ataerkil değerleri vurgulayan bir dilin giderek baskın hale geldiği görülür (Acar ve Altunok, 2015: 25). Bu değerler özellikle kadın ve aile üzerinden kurgulanan özel alan politikalarında öne çıkar. Acar ve Altunok’a (2015) göre aile kurumunun toplumdaki öneminin altını çizen, geleneksel cinsiyet rollerini yücelten ve toplumsal cinsiyet eşitliği kavramını giderek yadsıyan bir dildir bu (34).

Kadını değil aileyi ön plana alan bakış açısının, güçlü aile vurgusunun en belirginleştiği icraatlardan biri ise 2011 yılında Kadından ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanlığının adının Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı olarak değiştirilmesidir. Bu değişiklik, kadını aile içerisinde konumlandıran anlayışın kurumsallaştığının bir göstergesine dönüşür. Bahsedilen bu anlayış, “çeyiz yardımı”, “doğan çocuğa altın” veya üniversite eğitimi devam ederken evlenecek olanlara yurtlarda ücretsiz barınmak gibi pratiklerle pekiştirilir. Evliliklere getirilen kolaylıkların yanında boşanmaların da önüne geçilmesini sağlayacak “bir de aile danışmanına sor” gibi yeni uygulamalar ortaya çıkar. Recep Tayyip Erdoğan’ın fırsat buldukça hemen hemen her mecrada dillendirdiği “üç çocuk” meselesi veya kürtaja ve sezaryen doğuma karşıt söylemleri bahsedilen aileci politikalara örnek teşkil eder. Feyza Akınerdem (2014) bu

politikaların, kadınların kendi yaşamları üzerindeki tasarrufun devlete ve aileye teslim edilmesi anlamına geldiğini ve kadınlara belirli bir hayat tarzını dayatmanın ötesinde, kadınlar için hayatın nasıl akacağını yeniden kurguladığını söyler (19). Kutsal ailenin yanında kutsal annelik söylemi de pek çok düzlemde dillendirilir. Örneğin Sağlık Bakanı Mehmet Müezzinoğlu 2015 yılında kadınların en önemli kariyerinin annelik olduğunun altını çizerek kadınların, annelik kariyerinin dışında bir başka kariyeri merkeze almamaları gerektiğini salık verir. Kadınlık bu söylem içerisinde neredeyse sadece annelikle özdeşleştirilir²⁹.

Acar ve Altunok (2015) toplumsal bakım hizmetlerinin yapılan kısmi yardımlarla özel alana transfer edilmesini de kadınları hedef alan, kadınları aile içerisine daha da çok kapatan politikalarla ilişkili olduğuna vurgu yaparlar. Kurumsal bakım hizmetlerinin sağlanması yerine yaşlı, çocuk ve engelli bakımını kadınlara sağlanan düşük bütçelerle aile kurumuna devreden bu politikalar Acar ve Altunok’a göre kadınların evde kalmasına ya da düşük ücretlerle ve güvencesiz olarak çalışmalarına yol açmaktadır. Bu politikalar, erkeklerin bakım sorumluluklarıyla ilgili herhangi bir düzenlemeye veya teşvike yer vermeyerek ve bakım işlerini tamamen kadınlık alanıyla ilişkilendirerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin pekişmesine sebebiyet verir (43-5).

Özkazanç (2017) muhafazakâr aile politikalarına ilişkin yasal düzenlemelerin yanı sıra “toplumda da hükümetin bu muhafazakâr gündemini aşan, ondan destek alan ve onunla etkileşim içine giren kadın düşmanı, İslami-faşizan bir müdahale alanı” oluştuğuna işaret eder. Özkazanç’a göre bu süreç, keyfi idari uygulamaların, mevcut haklara yönelik saldırıların ve polis baskısı gibi şiddet içerikli pratiklerin önünü açar. Buna göre Özkazanç aileci politikaların, aslında aileyi de korumaya yönelik olmadığını; bunun yerine bu politikaların eril gücü yeniden yapılandırmayı amaçlayan girişimler olarak okunması gerektiğini düşünür.

Kadınların yalnızca aile içerisinde konumlandırılması toplumsal cinsiyet eşitliğini yadsıyan görüşle paralellik gösterir. Bu görüşe yaslanan söylemler bizzat Erdoğan tarafından dile getirilir. Buna göre Erdoğan 2010 yılında kadın örgütleriyle yaptığı toplantıda şunları söyler: “Ben zaten kadın erkek eşitliğine inanmıyorum. Onun için fırsat eşitliği demeyi tercih ediyorum. Kadınlar ve erkekler farklıdır, birbirinin mütemmimidir”. Erdoğan bahsettiği

²⁹ Anneliğe yapılan bu vurguyu örneklendiren uygulamalardan biri ise, AKP Ankara İl Kadın Kolları Başkanlığınca uygulanan “Anne Akademisi” adlı programdır. Sağlıklı gelecek nesiller yetiştirmeyi hedefleyen program, hamilelik, çocuk yetiştirme ve aile bakımı gibi başlıklardan oluşur (akt. Acar ve Altunok, 2015: 39).

farklılık için, daha sonraki benzer ifadelerinde ise dini bir referans çerçevesinde fitrat kavramına başvurur. Toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik geliştirilen bu reaksiyon, 2015 yılında hazırlanan ancak sonrasında hem MEB’de hem de YÖK’te uygulamaya konulmasından vazgeçilen “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Projesi” üzerinden de okunabilir. Bu pratikler, “toplumsal cinsiyet” kavramına ilişkin olumsuz bir tutumun var olduğuna işaret eder. İktidar odakları tarafından ortaya konan söylemlerde böylelikle eşitlik yerine adalet kavramının ön plana çıkarılmaya çalışıldığı görülür.

Türkiye 2012 yılında kadına yönelik şiddet ve aile içi şiddeti önlemeye ilişkin devletlere belirli yükümlülükler getiren İstanbul Sözleşmesi’ni imzalayan ve onaylayan ilk ülke olmasına rağmen bu sözleşme belirli gerekçelerle tartışmaya açıldıktan sonra 20 Mart 2021 tarihli Cumhurbaşkanlığı kararı ile sözleşmeden çekilir. Sözleşmeye yönelik itirazlar 2019 yılında Erdoğan’ın bu sözleşmeyi ölçü olarak almadıklarına yönelik ifadesiyle başlar ve gittikçe belirli kesimlerden de destek görür. Bu itirazlar genel olarak sözleşmenin eşcinsel birliktelikleri normalleştirdiğine ve Türk aile yapısını zedelediğine vurgu yaparlar. Yine AKP içerisinde sözleşmenin imzalanmasının yanlış olduğuna ve sözleşmeden çıkılabileceğine yönelik beyanlarda bulunulur. Tüm bu süreçte kadın örgütleri ise “İstanbul sözleşmesi yaşatır” sloganı çerçevesinde gerçekleştirdikleri eylem pratikleriyle, sözleşmenin iptaline ilişkin yükselen seslere karşı koyarlar. Sözleşmeden çekilmesi pek çok kadın örgütü tarafından protesto edilir. Erkek şiddetinin kaynağının doğrudan toplumsal cinsiyet eşitsizliği olduğuna işaret eden bir metin olarak İstanbul Sözleşmesi’nin feshedilmesinin, iktidar odaklarının toplumsal cinsiyet eşitliği meselesine yaklaşımını da özetleyen en yakın tarihli icraatlarından biri olduğu söylenebilir.

İstanbul Sözleşmesi’ne ilişkin tartışmalarla, toplumsal cinsiyet kavramına yönelik olumsuz tutumlarla, kadınları kategorize eden, kadınların yaşam biçimlerine müdahalede bulunan ya da genel olarak kadını değil aileyi korumayı hedefleyen politikalarla mevcut iktidarın feminizme yönelik bir düşmanlık ilişkisi ortaya koyduğunu ya da Özkazanç’ın (2015) ifadesiyle “doğrudan feministleri hasım olarak aldığını” görürüz. Özkazanç feministlerin, düzeni bozan kadına dair en arkaik imgeyi, “cadı kadın” imgesini harekete geçirdiğini düşünür.

Altuntaş ve Demirkanoğlu (2017) özellikle 2011 yılından sonra hükümetin pek çok kanal aracılığıyla kadın-erkek ilişkileri, evlilik ve aile üzerine tartışma alanları yarattığını, daha önceki liberal politikalardan geri adım atarak muhafazakâr değerleri ön plana çıkardığını

savunurlar (84). Özkazanç (2018) iktidarın gittikçe muhafazakâr değerlere daha çok sarılmasını içerisinde yer aldığı kriz durumuyla açıklar ve bu krizin de en çok Gezi sonrası dönemde kendini açığa vurduğuna işaret eder. Özkazanç toplumun tüm alanlarında yaşanan bir hizaya sokma harekâtı olarak bu muhafazakâr-otoriter atağın, Türkiye toplumunun arz ettiği karmaşayı, çeşitliliği, çelişkileri, ikilemleri ve kaçış hatlarını es geçen indirgemeci bir bakışa yaslandığını ve bu ekseninde “alttan” gelen bir talebe dayanmadığını, tersine “devlet” katında konumlanan bir çerçeveye sınırlı kaldığını öne sürer. Bunun yanı sıra Özkazanç eril ahlakçı atağın, çoğu zaman muhafazakâr çevrelerin kendi gençlerinin, kadınlarının arzularından duydukları tedirginliği yansıttığını düşünür. Muhafazakâr, dindar olsun ya da olmasın özellikle gençlerde ve kadınlarda yoğunlaşan çok fazla kaçış arzularının birikmekte olduğuna; aile baskısından, baba otoritesinden uzaklaşma arzusunun giderek arttığına işaret eder. Bundan kaynaklı Özkazanç, yalnızca iktidara odaklanan ve odaklandıkça daha fazla korku üreten bakış açısından uzaklaşarak başka türlü özgürlük dinamiklerini ve kaçış hatlarını görmek gerektiğini savunur. Bakış açısında yaratılabilecek bu kayma, Özkazanç’a göre kadınların ve gençlerin ataklarıyla sarsılan otoritenin ciddi bir kriz içerisinde olduğunu görmeye imkân tanır (145-163).

Özkazanç (2017) bilhassa 2015 sonrasında daha da derinleşen cinsiyetçi reaksiyonların toplumda biriken arzu akışlarına ve bu akışların görünürlük kazanmasına verilen tepkiler olarak okur. Zira ona göre iktidar, bu arzu akışlarının ne tür potansiyeller doğurabileceğini Gezi’de deneyimlemek zorunda kalmıştır. Özkazanç Erdoğan’ın öğrenci evlerine ilişkin kadın bedeninin ve cinselliğin denetimine alan açan kızlı-erkekli çıkışının temelinde de Gezi’de kadınların, gençlerin ve LGBTİ+ bireylerinin tabiri caizse bir gövde gösterisi yapmış olmalarının yattığını öne sürer. Özkazanç’a göre arzu akışlarını durdurmaya yönelik iktidar stratejilerinin ise zora dayalı bir erkeklik performansına ihtiyaç duyduğunu ve bu ihtiyaç doğrultusunda sınır çeken, had bildiren, hizaya sokan, görünürlüğü ve hareketliliği kısıtlayan pratiklere başvurulduğunu savunur.

Arzu akışlarının çeşitliliği ve hareketliliği aynı zamanda egemen olana karşı geliştirilen mücadele çeşitliliklerini de hatırlatır. LGBTİ+ bireyler, queer hareket, trans-aktivizm/trans-feminizm, etnisite/sınıf/din odaklı feminizmler diğer bir ifadeyle feminizm içi birbirinden farklılaşan konumlanmalar bu çeşitliliğe işaret eder. Bunun yanı sıra sosyal medya etrafında örgütlenen feminist aktivizm ya da internet yayıncılığı yapan feminist mecralar, bloglar, hashtag’lerle yürütülen kampanyalar gibi yeni türden söz söyleme, harekete geçme pratikleri bu çeşitliliği ve parçalı, çoklu mücadele biçimlerini kapsar. Tüm bu örgütler ve eylem

pratikleriyle beraber kimi zaman yolların kesiştiği kimi zaman da ayrıştığı çoğul bir feminist hareketten, genişleyen konumlanma biçimlerinden bahsetmek mümkün. Her bir örgütün sorduğu sorular ve sorunsallaştırma alanları farklılaştıkça feminizmin sınırları da daha geniş alanlara çeğiştiriliyor, feminist politikanın özneleri çoğalıyor. Feminizm içi güncel politik tartışmalar, beden ve arzuyu kapsayan çeşitli öznellik biçimleri arasında kurulabilecek çoklu bağlantılara daha da fazla açılıyor.

1980’lerin feminist hareketi kadınlık denilen alan üzerinden ortaklığın altını çiziyor, bu ortaklıktan hareket ederek bir politika üretiyordu. 2000’lerle beraber bu ortaklık söylemi hala güncelliğini korurken, bunun yanı sıra ortaklıklar kadar belki de daha fazla farklılıklar gündemleşiyor. Farklılık meselesinin sınırlarının ne kadar çeğiştirebileceğini, feminist öznenin kim olduğuna yönelik meseleyi ve belirli feminist pratikleri tartışmaya açması bağlamında transfeminist hareket önemli bir pozisyonda durur. Örneğin erkeklere kapalı olan 8 Mart Gece Yürüyüşleri’nde translara yönelik cinsiyet kimliği beyanının sorgulanması tüm bu tartışmaları içerisinde barındırır³⁰. Bu hareket, atanmış cinsiyet kimliklerini, kadınlığın sınırlarını ve bu sınırların zorunlu olarak belirli türden bedenler içerisine hapsedilmiş olduğuna yönelik ileri sürülen varsayımları sorunsallaştırır.

1980’lerde feminizm önemli bir hareket olarak ortaya çıksa da devlet katında uzun bir süre pek de “ciddiye alınan” bir hareket olarak görülmez. Öyle ki belirli yazarlar örneğin Eylem Atakav (2013) 1980’lerde feminizmin ortaya çıkmasını sağlayan kimi koşulları feminist hareketin ciddiye alınacak politik bir hareket olarak görülmemesine bağlar. Feminizm henüz bir tehdit unsuruna dönüşmemiştir. “Kurumsallaşma dönemi” olarak tarif edilen 90’ların feminist hareketinde ise uzun vadeli politik hedefler yerini problem temelli projelere bırakır ve

³⁰ Bu tartışmalar için bkz. “Transfeminizm” içinde Feminizm Tartışmaları, Amargi, 2012 ve “Transfeminizm Dile Gelince: ‘Her Şeyimiz Tamamdı Sanki, Bir Bizdik Noksan’, (Beyza Bilal-İlksen Gürsoy-İpek Tabur-Nuray Sakarya) içinde Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Feminizm, (Ed.) Feryal Saygılıgil ve Nacide Berber, 2020. Transfeministler, kendilerine yönelik ayrımcı tutumlar sergileyen feministleri TERF (Trans Exclusionary Radical Feminism-Trans Dışlayıcı Radikal Feminizm) olarak adlandırırılar. Dışlama pratiklerine başvuran feministler genel olarak transların “gerçek kadınlar” olmadıklarını ve belirli türden eril ayrıcalıklarına hala sahip olduklarını ya da bunları yeniden ürettiklerini ileri sürerler. Trans kadınların feministlerin etkinliklerinden dışlanması ilk olarak 1976 yılında kurulan Michigan Womyn’s Music Festival’inde açık bir şekilde gerçekleşir. Festival yalnızca “kadın olarak doğan kadınlara” (womyn-born womyn) açık olduğunu ilan eder. Festivalin trans dışlayıcı tutumu festivalin sona erdirildiği 2015 yılına kadar sürdürülür. Tüm bu yıllar boyunca yapılan eleştirilere rağmen translar festivale yine de dahil edilmezler (akt.Özkazanç, 2020: 307-10). Trans ve TERF tartışmaları ülkemizde de yakın zamanda sosyal medya üzerinden epeyce görünürlük kazandı. Bu tartışmalarda belirli feministler TERF olarak adlandırıldı. 2021 8 Mart Yürüyüşü’nde de TERF’lere işaret eden eleştiriler sürdürüldü. Bunlar arasında en dikkat çeken bir çöp kovası üzerine yapııştırılan TERF yazısı oldu.

militanlığın aktivistliğe dönüştüğü yeni bir feminist tarz ortaya çıkar. Bora ve Günel'a (2016) göre proje feminizmi olarak adlandırılan bu dönem, her ne kadar feminist hareketin büyük şehirlerden ülkenin diğer şehirlerine taşınmasını, çeşitliliği ve "öteki" kadınlarla ortak bir zeminde buluşmayı sağlamış olsa da 80'lerin coşkulu ortamından uzak bir şekilde kendi gündemlerine yoğunlaşmış ve içine kapanmış birbirinden kopuk grupların ortaya çıkmasına sebebiyet verir (8-9). Bora ve Günel'ın bakış açısına benzer bir şekilde Kardam ve Ecevit de (2016) bu dönemde kendi projelerine gömülmüş birbirinden farklı birçok kadın grubunun var olduğunu ancak bu gruplar arasında feminist politikalar ekseninde ilişkiler veya ortaklıklar kurulamadığını, belirli bir kadın politikası oluşturulmadığını ve iletişimsizliğin hâkim olduğunu ifade ederler. Onlara göre bu süreçte feminist söylem yaygınlaşırken sahip olduğu radikal etkiyi yitirir. Öyle ki genişleme ve çeşitlilik beklenen gücü ortaya çıkaramadığı gibi hareketin sahip olduğu dinamizm de düşüşe geçer (92).

S. Nazik Işık (2016) 1990'larda kurumsallaşmaya giden sürecin büyük bir oranda kadına yönelik şiddete karşı verilen mücadeleyle ve bu mücadele ekseninde elde edilen birikimle gerçekleştiğine işaret eder. Bu birikim 80'lerin kendi gündemlerine aldıkları aile içi şiddet meselesi, "dayağa hayır" eylem ve kampanyalarıyla süreklilik gösterir. Işık 90'larda kurumsallaşmayı sağlayan süreci de bu süreklilikle ilişkilendirir. Kadına yönelik şiddet meselesi, kadın danışma merkezlerine ve kadın sığınaklarına olan ihtiyacı zorunlu hale getirir. İstanbul'da 1990 yılında "Dayağa Hayır" kampanyasını gerçekleştiren kadınlar tarafından bu ihtiyaca cevap vermek adına Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı kurulur. Kadına yönelik şiddetle mücadele ekseninde Mor Çatı dışında Işık, 1993 yılında Ankara Kadın Dayanışma Vakfı'nın, 1996 yılında Mersin Bağımsız Kadın Derneği'nin ve 1997'de Diyarbakır'da Ka-Mer'in kurulduğunu aktarır (47-9)³¹. Işık kadın hareketinin verdiği mücadeleyle kadına yönelik şiddete

³¹ Bu dönemde bahsedilmesi gereken diğer bir kadın örgütü ise 1996 yılında kurulan Uçan Süpürge kuruluştur. Kardam ve Ecevit (2016) Uçan Süpürge'nin kuruluş amacını şöyle aktarırlar: "Kadın sorununa ve kadın hareketine duyarlı kadınları buluşturmak; aralarında bağ kurarak bilgi ve deneyim aktarımlarını kolaylaştırmak; onların kadın sorununun çözümüne yönelik çabalarını desteklemek ve kadınların kendilerini güçlendirmelerine yardımcı olmak" (94). 1990'ların kadın hareketiyle ilgili sıklıkla dile getirilen gruplar arasındaki iletişimsizlik problemini ortadan kaldırmak ve bu gruplar arasında bir köprü kurmak amacıyla yola koyulan örgüt, zamanla çalışma alanlarını genişleterek kadın örgütleriyle ilgili veri bankası, bu örgütlerin birbirlerini tanıyabileceği bir bülten, radyo programları ve nihayetinde kadın filmleri festivaliyle çalışmalarını sürdürürler.

1990'ların feminist yayınlarına bakıldığında ise feminizmi yaygınlaştırmayı hedefleyen popüler feminist bir dergi olan ve "kadınlara mahsus gazete" ismiyle çıkan Pazartesi dergisi göze çarpar. 1995 yılında yayın hayatına başlayan dergi, Filiz Koçali'nin (2016) aktarımıyla kadınlar arasındaki ortaklıklar kadar farklılıkları da önemseyerek kadınları ilgilendiren tartışmalara, haberlere ve genel politikalara yer vermesinin yanı sıra hem Türkiye gündemini hem de dünyadaki diğer feministlerin ilgilerini takip eder. Dergi aynı zamanda mizaha, kadın fantezilerine ve cinsellik tartışmalarına da alan açar. Koçali, derginin yayın hayatına devam ettiği süre zarfında özellikle habercilik

karşı çıkarılan sesin, 1990’larda kamusal bir sese dönüştüğünü, tabu olmaktan çıkıp üzerine konuşulmaya başlandığını, hakkında araştırma yapıldığını ve hükümet yetkililerini bu konuda önlemler almaya zorladığını öne sürer. Işık’a göre bu süreçte kadın hareketi önemli bir güç ve büyük bir birikim elde eder, kalıcılışır ve kendi kurumlaşmış temsilcilerini ortaya çıkarır (67-8).

1990’ların feminist hareketi, aynı zamanda Kürt hareketiyle ve İslami hareketle ilişkili olan feministlerin de içerisinde yer aldıkları, kendi özgün kimliklerine yönelik belirli talepler etrafında örgütlendikleri bir dönemi kapsar. Bu süreçte Bora ve Günel’a (2016) göre Kürt feministler ekseninde hareketin “Türk”lüğü, Müslüman feministler ekseninde ise hareketin seçkinci-tahakkümcü tarafı sorgulanır. Her iki grubun kendilerini içerisinde tanımladıkları kimlikler, Kürtlük ve Müslümanlık, aynı zamanda 90’ların politik gündeminde büyük bir yer işgal eden “bölücülük” ve “irtica” söylemleriyle anılır. Bu söylemler Bora ve Günel’a göre kadınlar arasında da yankı bulur ve feministler arasında bu bağlamda belirli kopuşlar veya tartışmalar yaşanır (8).

2000’ler ise hem 80’lerin hem de 90’ların birikimini hem militan ruhu hem de kurumsallaşmayı içerisinde taşır. Feminizmler çoğalır, çatallanır; kesişimsellikler ön plana çıkar. Feminizm artık LGBTİ+, transfeminizm ve queer hareketle de beraber egemen bakış açısına kayda değer bir tehdit savurur. İktidar odaklarının feminizmi hedef alması, feminizme, feministlere karşı düşmanca bir dil benimsemesi ve yine toplumda belirli kesimlerden yükselen anti-feminist tutumlar feminizmin birikerek büyüyen gücüne ve bu gücün mevcut düzene karşı ürettiği yıkıcı potansiyellere işaret eder.

Belirli bir toplumsal bağlamı filmler üzerinden, filmlerle birlikte de okuyabiliriz. 2000’li yılları, toplumsal cinsiyet alanındaki dönüşümleri, yukarıda dile getirilen arzu akışlarını, kadınlar açısından yaşanan süreçlerin izlerini filmlerden takip edebiliriz. Bilhassa kadın yönetmenlerin filmleri, kadınların tüm bu bağlamla nasıl ilişkilendiklerine ilişkin belirli ipuçları sunabilir. Ancak filmlerin ortaya çıktıkları toplumsal bağlamdan bağımsız ele alınamayacağını düşünmek mümkün olsa da bu bağlamı olduğu gibi yansıttıkları ileri sürülemez. Çünkü bir yanda

anlayışı ve okurla kurulan ilişki biçimi ekseninde kayda değer başarılar elde ettiğini ve bu çerçevede feminizme önemli katkılarda bulunduğunu düşünür (73-84).

toplumsal alanın öte taraftan filmsel ortamın birbirinden farklı temsil mekanizmalarıyla hareket ettiğini görürüz. Yani öncelikle dolaysız bir aktarımı imkânsız kılan biçimsel bir farklılıktan bahsetmek mümkündür. Bu biçimsel farklılık, kimi filmlerin toplumsal bağlamla uyuşan söylemsel içeriklerine rağmen zaman zaman farklı okumaları açığa çıkarabilecek bir potansiyel taşımalarını sağlar. Filmler bu çerçevede mevcut söylemlere ayna tutmaktan ziyade bu söylemlerle etkileşimli bir şekilde yeni söylemler, düzenler veya önermeler ortaya koyabilir. Yani Ryan ve Kellner'ın (2010) deyimiyle filmler, “toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarılır”, diğer bir ifadeyle filmler, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler (35). Benzer şekilde Kellner da (2013), insanların belirli bir dönemde nasıl görüldüğü veya gördüğüyle, döneme damgasını vuran söylemlerin, sosyo-politik çekişmelerin, korkuların, ümitlerin veya hayallerin neler olduğuyla ilgili önemli iç görüler sağladığını düşünür. (60-61).

4.2. Yeni Türk Sineması ve Feminist Bakışlar

Suner 1990'ların ortasından itibaren oluşmaya başladığını düşündüğü Yeni Türk sinemasını³² kadınlar açısından şu şekilde değerlendirir:

Yeni Türk sineması kadınlara doğrudan bakmaz, kadınların bakışını filmlere taşımaz. Elbette böyle bir tavır Türkiye'de her alanda çok güçlü olan patriarkal kültürü yeniden üretmek anlamına gelir ve bu haliyle son derece sorunludur. Ancak ilginç biçimde, bu sorunlu tavır, kimi zaman içinde erkek egemen kültürle suç ortaklığına ilişkin bir farkındalık, eleştirel bir iç bakış da barındırabilmektedir. Yeni Türk sineması en kötü halinde Türkiye'deki erkek egemen kültürü sorgusuz sualsiz yeniden üretirken, en iyi halinde bu yeniden üretim sürecine dair bir rahatsızlık, tedirginlik ortaya koyar (292).

Suner Yeni Türk sinemasının kadınlara bakışının içerdiği bu ikiliği *Adı Vasfiye* filminin ortaya koyduğu cinsiyet politikasıyla beraber bir şekilde okur. *Adı Vasfiye*'de “olmayan kadın” figürü üzerinden Suner, Yeni Türk sinemasında da “kadınların yokluğunun” öne çıktığını, diğer bir ifadeyle kadınların erkeklerin gözünden resmedildiğini ve çoğunlukla bir arzu nesnesi olarak temsil edildiklerini düşünür. Ona göre Yeni Türk sinemasında kadınlar “erkeklerin dünyaya

³² Suner'e (2006) göre Yeni Türk Sineması, “gerek ‘popüler’, gerekse ‘sanatsal’ kanatlarında, sürekli ‘aidiyet’ temasına geri dönüp, Türkiye’de ‘aidiyet’ etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatmaktadır”. Bu anlamda Suner, Yeni Türk sinemasının merkezinde bir “hayalet ev” figürünün var olduğunu düşünür (15). Suner, Yeni Türk sinemasının popüler kanadının *Eşkiya* (Yavuz Turgul, 1996) filmiyle, sanatsal kanadının ise *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) filmiyle başladığını öne sürer.

ilişkin sözlerini söylemesinin, kendi hikayelerini anlatmalarının, birbiriyle karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zemini'dir". Buna göre Suner bu sinemada kadın sessizlikleriyle; susturulmuş, sesi kesilmiş, erkekler dünyasında birer gölgeden ibaret olan kadın karakterlerle karşılaştığımızı söyler (309). Ancak Suner bu sinemaya ait filmlerin yine de tıpkı *Adı Vasfiye*'de olduğu gibi içerisinde ataerkil temsil biçimine ilişkin belirli gerilimler ve bu biçimle girilen suç ortaklığına yönelik belirli farkındalıklar taşıdığını öne sürer.

Suner Yeni Türk sinemasının kadın karakterlerini, film içerisindeki yoklukları, sessizlikleri ve erkekler dünyasındaki hayaletimsi varlıkları çerçevesinde "Vasfiye'nin kızkardeşleri" olarak konumlandırır. Suner 9, (Ümit Ünal, 2002), *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1999) filmleri üzerinden kadın karakterler açısından tablonun karamsar olduğuna işaret eder (310). Kadın sessizliklerine vurgu yapan bir diğer yazar ise Özlem Güçlü'dür. Güçlü (2016), 1990'ların ikinci yarısından itibaren Türkiye sinemasında sessiz kadın karakterlerin görünürlük kazandığı yeni bir temsil formunun ortaya çıktığını söyler. Merkezinde erkek hikâyelerinin ve bakış açısının olduğu bu filmleri Güçlü, bir yandan sessiz kadın karakterlerin filmlerdeki işlevselliklerini analiz ederek öte yandan bu filmlerin neden belirli bir dönemde ortaya çıktığı sorusundan hareketle filmleri tarihsel ve endüstriyel bağlam içerisinde tartışarak ele alır (3). Güçlü, sessiz kadınlar tarafından dile gelmeyen ne olduğunu ve bunların ne tür krizlerin semptomu olarak okunabileceğini ulus, toplumsal cinsiyet ve geçmiş kavramları ekseninde darbe sonrası Türkiye'nin kültürel ve siyasal iklimini göz önünde bulundurarak analiz eder (6-7). Buna göre bu metinler, geleneksel iktidar ilişkilerindeki bir değişime işaret ederek erkeklik, Türklük ve kolektif hafıza ile ilgili belirli krizleri ve bu bağlamda bir iktidar kaybını açığa vururlar (14). Nejat Ulusay (2004) da yine aynı dönemde ortaya çıkan filmlere eğilerek bu filmleri, "erkekler arası dostluk filmleri" olarak tarif eder. Ulusay bu filmlerin, 1980'lerde öne çıkan "kadın filmleri"ne bir tür yanıt olarak okunabileceğini ve bu ekseninde erkek kimliği açısından bir krize işaret ettiklerini düşünür. Bu dönemin filmlerinde kadınlar Ulusay'a göre ya tamamen anlatı dışında tutulurlar ya da fahişe kimliğinde veya sessizleştirilmiş bir konumda yer alırlar (144-157).

Zeynep Tül Akbal Süalp (2009a) 90'lar Türk sinemasında erkek seslerinin baskın olduğu ve "erkek melodramları" olarak tanımladığı filmlerin yaygınlık kazandığına işaret eder. Akbal Süalp bu dönemde üretilen filmleri bir tarafta *Barda*, *Ağır Roman*, *Karışık Pizza*, *Gemide*, *Laleli'de Bir Azize*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, diğer tarafta *Masumiyet* ve *İklimler* gibi filmler üzerinden iki gruba ayırır. İlk gruptaki filmler, daha çok şiddet, şovenizm ve

milliyetçilik üzerinden erkek baskın bir dil üretirler. Bu filmlerdeki erkek karakterler saldırgan, öfkeli, alkol, uyuşturucu ve küfre tutunan karşı kahramanlardır. Diğer gruptaki erkek karakterlerin ise öfkesi daha rafinedir, şiddeti içe dönüktür; bu karakterler topluma/toplumsal olana mesafelidirler. Her ne kadar her iki gruptaki filmler anlatı, dil ve üslup açısından birbirinden farklılaşsa da Akbal Süalp'e göre yine de eril hallerin farklı yüzleri çerçevesinde temel bir ortaklığa sahiptirler. Şiddet ister örtük ister aleni olsun, bu şiddetin muhatabı her iki grup için de her zaman kadınlardır. Kadın karakterler bu filmlerde derinlikli olmayan birer hınç nesnesidirler (134-9). Sınıf veya toplumsal cinsiyet meselelerine dokunmadan erkek hikâyelerini merkeze taşıyan drama yüklü bu filmleri Akbal Süalp (2009b), "ağlamaklı erkek filmleri" olarak betimler. Akbal Süalp'a göre kadınlar bu filmlerde ya arka planda tutulurlar ya da erkeğin dünyasını altüst eden film noir filmlerindeki kadın karakterlerin pozisyonunda hikâyeye dâhil edilirler (228-9).

Kadınlar açısından 1990 sonrasının bu karamsar tablosuna rağmen Suner yine de bu tabloyu kimi yönlerden bozan, kadınların sesine de alan açan belirli filmlere işaret eder. Suner'in işaret ettiği bu filmler hemen 2000'li yılların başında ortaya çıkan *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan, 2001), *Hiçbir Yerde* (Tayfun Pirselimoglu, 2002) ve *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2005) filmleridir. Bu filmlerin kadın karakterleri Suner'e göre hayatları için mücadele eden, direnen ve kendi seslerini duyurabilen kadınlardır (315).

Suner'in işaret ettiği örneklerden hareketle başka hangi filmlerde böyle kadın karakterler görürüz? Kadın yönetmenler 2000'li yıllarda yokluklarıyla değil; öfkeleri, direnişleri, güçleri, özne konumları ve cüretleriyle varlık gösteren nasıl kadın karakterler yarattılar? Bu çerçevede Vasfiye'nin değil de örneğin Sabiha'nın kızkardeşleri kimler olabilir? Sabiha'nın tüm çerçeveyi dolduran; kameranın/yönetmenin/izleyicinin/şehrin üzerine üzerine yürüdüğü final sahnesindeki cüreti başka kimlerde görürüz? İkilikleri aşan, "kadın olmaya dair *saf bir olasılık* hali"nin (Abisel, Arslan, vd., 2005: 58) izlerini hangi kadın karakterlerde bulabiliriz?

2000'li yıllarda ilk uzun metrajlı filmlerini yapmaya başlayan yeni kadın yönetmenler ortaya çıkar. Bunlardan bazıları, Ahu Öztürk, Aslı Özge, Belmin Söylemez, Belma Baş, Çağla Zencirci, Çiğdem Vitrinel, Deniz Akçay, Emine Emel Balcı, İlksen Başarır, Pelin Esmer, Senem Tüzen ve Zeynep Dadak-Merve Kayan'dır. Bu yönetmenlerin filmlerinde inşa ettikleri kadın karakterler bize toplumsal cinsiyet meseleleriyle, kadınların direniş biçimleriyle, eril hegemonyaya karşı üretilen politikalarla ve güçlenme hikayeleriyle ilgili neler anlatmaktadır?

Hangi kadın imgeleri tekrar tekrar karşımıza çıkmaktadır? Bu karakterleri 80'lerin kadın karakterleriyle nasıl ilişkilendirebiliriz, ne tür akrabalıklar kurabiliriz aralarında?

80'ler kadın filmleri Türk sinemasına yeni kadın karakterler tanıtır. Yeşilçam'dan pek de alışık olmadığımız karakterlerdir bunlar. Fahişe/bakire arketipini bozan, “bizim kadınlar” tahayyüllüne tam olarak oturmayan, “namuslu”, “fedakâr/cevakâr anne” kavramlarına rahatlıkla yerleştirilemeyen kadınlardır. 80'ler bu çerçevede kadınları, yalnızca aile formu içerisinde tanımlanan rollere indirgememenin belirli arayışlarını sergilerler. Yine de kadınlar için tam anlamıyla başka toplumsal kimlikler yaratabildikleri ise tartışmalı bir alan. Zira kadınlar bu filmlerde ailenin dışına çıkabilseler de büyük bir oranda en fazla bir başka romantik ilişkinin kapısına kadar yol alabiliyorlar. 2000'lerde bu bakış açısını feminist bir söyleme daha çok yaklaştıran filmler neler, karakterler kimler olabilir? Farklı zamanlarda yapılan filmler arasında bu bağlamda ne türden ortak tematik göndermelerle karşılaşırız? Bir kuşağı diğer bir kuşağa bağlayan ortak imgeler neler olabilir? Kadın karakterler ekseninde 80'lerdeki arayışların cevaplarını 2000'lerde bulmamız mümkün mü?

Çiçekoğlu (2019) Türkiye'nin tarihinde kadınların ve LGBTİ+ bireylerin patriarkayı hedef alan isyanlarının ilk defa Haziran 2013 Gezi direnişinde büyük bir görünürlüğe kavuştuğunu düşünür (16). Çiçekoğlu Gezi'de isyan eden, patriarkaya karşı öfkesini dillendiren, edilgen olmayı kabul etmeyen kadınların, her üçü de 2015 yılında vizyona giren *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk) ve *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı) filmlerindeki kadın karakterlerle benzer bir ruhu paylaştıklarını öne sürer. Çiçekoğlu bu ruhu, Kristeva'nın (1997) “mahrem-isyan” (*la révolte intime*) kavramıyla karşılar (17-8). Mahrem-isyan hegemonik erkekliğin tutunduğu söylemlerden biri olan “Türk aile yapısı”nı tehdit eder (67).

Çiçekoğlu babasına isyan eden Serap (*Nefesim Kesilene Kadar*) veya kocalarına isyan eden Nesrin ve Hatun (*Toz Bezi*) gibi karakterler üzerinden mahrem-isyan'ın çerçevesini oluşturmaya çalışır. Çiçekoğlu'nun babaya, kocaya, patrona... isyan teması üzerinden 2010 sonrası filmler için düşündüğü mahrem-isyan kavramı, 80'lerin kadın filmlerini de kapsayabilecek bir kavramdır. Daha doğru bir ifadeyle mahrem-isyan, 2000'lerden çok daha önce 80'lerde de belirli filmlerin ana izleğini oluşturur. Bu çerçevede 80'lerle olan ortaklıkları akıld tutarak 2000 sonrası filmleri kendi bağlamı içerisinde değerlendirmek önem taşır.

4.3. Sabiha'nın Kızkardeşleri: Sopanın Bakış Açısına Direniş

Feminist bir bakıştan hareketle kadınlar kameranın arkasına geçtiğinde neleri çekmeyi tercih ediyorlar, ne tür hikayeler anlatıyorlar, hangi kadınlık hallerinin kültürel ifadesine alan açıyorlar ve kadının egemen imgesiyle nasıl ilişki kuruyorlar? Türkiye sinemasında bu çerçevede hangi kadın karakterlerle karşılaşırız? Yukarıda dile getirildiği gibi Vasfiye'nin değil de Sabiha'nın kızkardeşleri kimler olabilir? Kadınlar diğer kadınları nasıl görüyor? Yönetmenler farklı kadınlık kurgularının oluşmasında sinemanın hangi olanaklarından faydalanıyorlar ve ne tür duyguları benzer bir görsel dille ifade ediyorlar? Mahrem-isyanı nasıl inşa ediyorlar? Bu bölüm, genel olarak bu sorular etrafında bir tartışma yürütüyor.

4.3.1. İnatçı Kızlar

Sara Ahmed (2018) kendi istençlerini öne süren, itaat etmeye karşı koyan kadınları, feminist bir perspektiften inatçı kız figürüyle özdeşleştirir. Ahmed, belirli metinlerden takip ettiği bu figürün en çarpıcı şekilde “The Willful Child” (İnatçı Çocuk) adlı bir Grimm hikayesinde karşımıza çıktığını düşünür. Hikâye şöyledir:

Bir zamanlar inatçı ve annesinin dediklerini yapmayan bir kız çocuğu varmış. Bu nedenle Tanrı bu kızı hazzetmezmiş ve hastalanmasına müsaade etmiş. Hiçbir doktor onu iyi edemiyormuş ve kısa sürede ölüm döşeğine düşmüş. Mezarına koyulduğunda ve üzerine toprak atıldığında, aniden kolu geri çıkmış ve yukarı kalkmış. Geri koyup yeniden üzerine toprak attıklarında bu hiçbir işe yaramamış ve her seferinde kol geri çıkmaya devam etmiş. Sonra anne kendisi mezara inmek zorunda kalmış ve kola bir sopayla vurmuş. Bunu yaptığında sonunda kol inmiş ve sonra nihayetinde çocuk yerin altında huzur bulmuş (97).

Ahmed inatçılığın büyük bir oranda kızların kendilerine ait bir istencinin olmaması gerektiğine yönelik inançtan hareketle kızlara atfedildiğini; oğlanların inatçılığının ise inatçılık olarak değil, “iradeli olmak” olarak yorumlandığını öne sürer. Bu nedenle Ahmed, inatçılığın erilden daha çok dişil olana göndermede bulunduğunu düşünür. İnatçılık Ahmed'e göre yalnızca itaatsizlikle değil ama aynı zaman da arzuyla da ilişkilidir. Arzunun gücü inatçılığın da temelini oluşturur. Bu çerçevede Ahmed inatçılığın, kızları kendi istençlerinden vazgeçmekten alıkoymas ve onlara arzulama izni vermesi bağlamında feminist ideallerle uyumlu olduğunu söyler. Hikayedeki asi kolu bastırmaya çalışan egemenin istencini ise Ahmed “sopa” kavramıyla karşılar. Sopa, kızların istencine yönelik uygulanan şiddete göndermede bulunur (98-116).

Ahmed'in "inatçı kız" ve "sopa" kavramlarını belirli filmlerdeki karakterler ve imgeler üzerinden takip etmemiz mümkün. *Sibel* (Çağla Zencirci-Guillaume Giovanetti, 2018) filminde Sibel (Damla Sönmez) karakterinin "dile gelmemesi", cinsiyetçi kültüre karşı koyması, mahalle baskısına veya baba baskısına boyun eğmemesi çerçevesinde inatçı bir karakter olduğu görülür. Sibel'in çocukken geçirdiği bir hastalıktan dolayı konuşma yeteneğini kaybetmesi ve yalnızca ısıklık diliyle iletişim kurması, babasının deyimiyle "sakatlığı", ona yaşadığı ortamda diğer kadınlara kıyasla görece bir özgürlük ortamı sağlar. Sakatlığı, kadınsılığını dolayısıyla tehditkârlığını törpüleyen bir unsura dönüşür. Sibel bu durumun yarattığı özgürlük ortamının keyfini çıkarır. Başını örtmek zorunda kalmaz, dışarıda, ormanda istediği kadar vakit geçirir ve gece geç saatlerde eve dönebilir. Ancak bu, onun baskın namus anlayışından tamamen azade olacağı anlamına gelmez. Zira filmin ilerleyen bölümlerinde Türk sinemasında epeyce tanıtık olan bir söyleme, "mahallelinin namusu" anlayışına ve bu anlayışın imlediği pek çok kötülüğe maruz kaldığını görürüz. İnsanların onu nasıl gördüğünden, davranışlarını nasıl kodladığından bağımsız olarak Sibel ise babası dahil herkesin karşısında duracak, kendisine dayatılanlara boyun eğmeyecektir. Eve kilitlendiğinde evden kaçacak, babası kafasına silah dayadığında bile geri adım atmayacaktır, bildiğini okumaya devam edecektir. Namus kavramını ise ormanda beraber olduğu asker kaçağıyla yerle bir edecektir. Ahmed "cinsiyetçi kültüre katılmak istemediğimizde inatçıyızdır" (119) der. Sibel de bu kültürün kodlarına itaat etmemekle inatçı bir karakter olarak çıkar karşımıza.

Ahmed inatçılığın bir elektrik akımı gibi kişiden kişiye ulaşabilecek, kadınlar arası bağlantıları güçlendirecek, onları harekete geçirecek biçimde iş görebileceğini düşünür (117-8). İnatçılığın bulaşıcılığını, yeni iletişim kanalları yaratabilme kudretini *Sibel* filminin final sahnesinde görürüz. Sibel'in inatçılığı, dik başlılığı, önce başını önüne eğen kardeşi Fatma'nın (Elit İşcan) başını yukarıya kaldırtacak, sonra da Çiçek'le (Şevval Tezcan) aralarında bir ortaklık kurulmasını sağlayacaktır. Sibel'in baskılara boyun eğmemesi bir elektrik akımı gibi önce Fatma'ya sonra da Çiçek'e ulaşacak, onların da güçlenmesine olanak yaratacaktır. Çiçek'le uzaktan bakışmaları, Çiçek'in ona gülümsemesi, film süresince kurulamayan ortaklığın, dayanışmanın artık mümkün olduğunun bir göstergesine dönüşür. Sibel'in inatçılığı kadınların yan yana gelmesini, birbirlerinden güç almalarını sağlamıştır.



Şekil 4.1: *Sibel*- Sibel ve Fatma

Şekil 4.2: *Sibel*- Çiçek

Üç kadını birbirine bağlayan elektrik akımı, dile ihtiyaç duymadan, bakış ve tensel bir düzeyde gerçekleşir. Sibel'in Fatma'nın başını yukarıya kaldıran elleri ve Çiçek'le bakışmaları, Çiçek'in gülümseyişi bu akımın göstergelerine dönüşür. Kadından kadına yayılan ve yayıldıkça çoğalan bir güç dolaşır aralarında.

Namusa yönelik bir şüphe, dedikodu ve bunlarla ilişkili bir ayıplanma söz konusuysa, başın öne eğilmesini telkin eden sembolik bir şiddetle karşı karşıya kalır kadınlar. Başın öne eğilmesi, büyük bir oranda denetimden çıkan kadın cinselliğiyle ilişkilendirilir. *Mine* filminin finalinde buna örnek teşkil eden bir sahne izleriz. Sevdiği erkekle beraber olduktan sonra evin dışında kendilerini linç etmeyi bekleyen grubun içerisinde yürümeye çalışırken Mine, başını öne eğdi. Ancak çok kısa bir süre sonra yaptığına yanlış bir şey olmadığına güvenerek yavaş yavaş başını yukarı kaldırır. Âşık olduğu erkeğin elini tutar ve başı dik bir şekilde yürümeye devam eder.



Şekil 4.3: *Mine*

Mine'nin başını dik tutarak yürümesi, güçlendiğinin, ikiyüzlü ahlak anlayışına daha cesur tepkiler verdiğinin bir göstergesidir. Mine bu anı, elini sıkı sıkı tuttuğu bir erkekle paylaşır. Bu an, tanıdık bir hikâyeyi, “doğru erkekle” karşılaşan kadının güçlenme hikayesini görünür kılar. Diğer bir ifadeyle Mine'nin dönüşümü, heteroseksüel romantik bir ilişkinin alan açtığı kadarıyla sınırlandırılır. Oysaki *Sibel* filmi bu alanın dışına taşan ve belki de kadınların daha radikal dönüşümlerine olanak tanıyan başka dinamikleri de görmemizi sağlar. Bir erkek dolayımına ihtiyaç duymadan kadınlar arası dinamiklerdir bunlar. Kadınların birbirleriyle dayanışma içerisinde olduğu, birbirlerinin başını yukarıya kaldırdığı ve bu etkileşimi başka başka kadınlara da bulaştırdıkları anlardır. *Sibel*'in finali, 80'lerin kadın filmlerinin de paylaştığı benzer temaları, feminist söylemin lehine biraz daha eğip büktüğünü gösterir. *Sibel* filminin finali aynı zamanda Sabiha'nın kentin/kameranın/izleyicinin üzerine yürüdüğü sahnenin işaret ettiği güçle de ortaklık kurar. Sabiha kentin içerisinde etrafındaki erkek kalabalığına aldırış etmeden, hüznü de olsa başını öne eğmeden yalnız bir kadın olarak yürür.

Sabiha'nın, Mine'nin ve Sibel'in içerisinde yer aldıkları filmlerdeki son anları, birbirinden farklı güçlenme dinamiklerine işaret eder.

Bir diğer filmde, *Mustang*'de (Deniz Gamze Ergüven, 2015) de cinsiyetçi kültüre karşı koyan, itaatsiz, inatçı karakterler görürüz. Ataerkil ideolojiyle uzlaşmayan, dayatılan geleneksel kadınlık rolleriyle çatışan karakterler. Amcaları ve babaanneleriyle yaşayan beş kız kardeş hem ev içerisinde hem de mahalleden gelen baskılara kafa tutarlar. Hizaya gelmeye direnirler, yasakçı zihniyete tepki gösterirler. Eril bakış açısının buyurduğu kadınlık modeli içerisinde sıkıştırılmaya çalışılan ve bunun gerçekleşmesi adına her türlü şiddete maruz kalan kızlar, yine de kaçış yolları aramaktan vazgeçmezler. “Hayır” diye buyuran sese karşılık, “evet” diyen arzularını takip etmeye çalışırlar. Kendilerini zehirleyen bağlardan kurtuluş yolu ararlar. Ancak bu mücadele yine de hepsi için mutlulukla sonuçlanmaz. İki küçük kardeş Nur (Doğa Zeynep Doğuşlu) ve Lale (Güneş Şensoy), İstanbul'a, bir başka olanaklar dünyasına, kaçmayı başarsalar da benzer bir kaçışı diğer üç kardeş gerçekleştiremez.

R. W. Connel (1998) kadınların erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet ettiği ve onlara tabi kılındıkları, kültürel ve ideolojik olarak desteklenmiş kadınlık biçimini “ön plana çıkarılmış kadınlık” olarak tanımlar (246). Connel bu kadınlık biçiminin kamusal olmasının yanı sıra en çok ev ve yatak odasının mahrem alanıyla ilişkili olduğunu söyler (251). Filmde bu kadınlık biçiminin nasıl inşa edilmeye çalışıldığını izleriz. Bu çerçevede mutfak kilit önem taşır. Erkeklerle hizmet etmesi beklenen kadınların, iyi birer aşçı olmaları istenir. Beş kız kardeş sıkı bir mutfak eğitiminden geçerler. Sarma sarma, yufka açma gibi zahmetli yemekleri yapmayı öğrenirler. Mutfaktan yatak odasına geçilir. Yorganlara yün doldurulur. Bekaret kontrollerinin de daha en baştan tamamlanmış olmasıyla, müstakbel kocalarının çıkarlarına ve arzularına uygun birer kadın haline getirilmiş olurlar.

Ahmed inatçılığın tezahürlerinden birinin gülümsemek olabileceğini söyler (119). Filmde böyle bir ana, otoritenin varlığına, sesine bir başkaldırı şeklinde okunabilecek gülümsemeye tanık oluruz. Bahsedilen sahnede üç kız kardeş, amca ve babaanneyle yemek masasında yemek yerler. Masaya sessizlik hakimdir, arka fonda televizyondan gelen sesi duyarız. Bülent Arınç'ın kadınların kahkahalarını ve daha pek çok davranışlarını iffetsizlikle ilişkilendirdiği konuşmasını duyarız. Tam bu esnada büyük kız Ece (Elit İşcan) gülümsemeye başlar ve kardeşleri Nur ve Lale de ona katılır. Tıpkı *Sibel* filminde olduğu gibi inatçılığın bulaşıcılığı iş başındadır. Cinsiyetçi otoritenin masadaki ciddiyetine/sessizliğine ve televizyondan yayılan

benzer otoritenin sesine karşı koyar gibidir kızların gülümseyişi. Televizyondaki ses, masadaki amcanın sesini, gülümseyişi kesmeye çalışan, “hışıtt” uyarısını veya “kalk masadan” diyen direktifini, yankılar. Dünyanın düzeniyle iş birliği içerisinde olan ve meşru şiddet tekeli elinde bulunduran seslerdir bunlar.



Şekil 4.4: *Mustang*- Ece, Nur ve Lale

Ahmed, toplumsal cinsiyetlendirmenin bedenlerin alanı nasıl kapladıklarıyla ilişkili olduğuna işaret eder. Uyumlu, uysal olması beklenen kadınların, daha az yer kaplamaları beklenir. Ahmed bu çerçevede toplumsal cinsiyetin daralan bir ilmek olduğunu söyler (44). İnatçı kızların ise alanlarını genişletmeye çalışan kızlar oldukları söylenebilir. Derli toplu oturmayan, boylu boyunca uzanan, yayılan bedenler, inatçı bedenlerdir. Hem *Mustang*’de hem de *Sibel*’de bu bakışa paralel imgelerle karşılaşırız.



Şekil 4.5: *Mustang*.



Şekil 4.6: *Sibel*.

Mustang filminde kızlar hapishaneye dönüştürülmüş evi, neredeyse yoktan var ettikleri olanaklar çerçevesinde deniz kenarına çevirirler. Denizin kenarındalarmış gibi bikiniyle üzerlerine düşen güneşin keyfini çıkarmaya çalışırlar. Bedenlerin gevşediği, olabildiğince alan kapladığı anlardır bunlar. Sibel'in ise bedeninin kapladığı alanın büyüdüğü yer doğanın, ormanın içidir. Denetleyen, sorgulayan, hesap soran bakışlardan uzakta salıverir bedenini.

Nasıl ki Sibel kapının babası tarafından üstüne kilitlenmesiyle evden kaçacak başka kapılar buluyorsa şeylerin düzenini sorgulayan ve bu düzene ayak uydurmaya direnen *Mustang*'in kızları da benzer şekilde neredeyse bir hapishaneye dönüşen evden yine de kaçabilecek yolları yaratmayı başarırlar. İnatçılık, kilit üzerine kilit vurulmuş evlerden kaçmayı sağlayabilen bir kudrete dönüşür. Burada kadın bedeni mücadele eden, isyan eden bir bedene dönüşür.



Şekil 4.7: *Sibel*- Sibel



Şekil 4.8: *Mustang*.

4.3.2. Annelerle Hesaplaşma

80’ler kadın filmlerinde öne çıkan en önemli kavramlardan biri “isyan” kavramıdır. Babaya, kocaya isyan, hemen hemen her filmin ortak izleklerinden birini oluşturur. İsyan, kadınların özgürlük talebi ile bu talepleri bastırmaya çalışan ataerkil değerlerin karşılaşmasından ortaya çıkar. Bu filmlerde annelerin ataerkil değerlerle ve bu değerlerle çatışan kızlarıyla olan ilişkileri ise pek fazla mercek altına alınmaz. Yaşanan çatışmalar baba/kız veya karı/koca arasındaki ilişkilerle sınırlı tutulur. Anneler bu filmlerde diğer bir ifadeyle ya fiziksel olarak hiç yoktur ya da babanın gölgesinde görünmezleşmiştir. O da çoğunlukla ataerkil baskının bir kurbanı olarak resmedilir. 80’lerin aksine Yeşilçam filmleri anneler ve kızlarını ataerkil değerler çerçevesinde

karşı karşıya getiren geniş bir malzeme sunar. İlk akla filmlerden bazıları, *Anneler ve Kızları* (Lütfi. Ö. Akad, 1971), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ, 1972) ve *Kızım Ayşe*'dir (Yücel Çakmaklı, 1974). Her üç filmin pek çok ortak noktası vardır. Üçünde de anne karakterini Yıldız Kenter canlandırır. Baba figürü her üç filmde de yer almaz. Ya hastalıktan ölmüştür ya da kan davasıyla öldürülmüştür. Köyden İstanbul'a göç edilmiştir. Göç meselesi her üç filmde de modern/gelenek, Batı/Doğu, yoz kültür/milli kültür çatışmalarının açığa çıkmasına zemin hazırlar. İkiliklerden ilki kızlarla, ikincisi annelerle temsil edilir. "Öz değer"lerinden uzaklaşan ve böylelikle yanlış yola sapan kızların karşısına, bu değerlere sıkı bir biçimde bağlı olan, fedakâr, namuslu, iyiliklerle sarmalanmış melek anneler konur. Dans, müzik, içki ve cinsellikle özdeşleştirilmiş Batı kültürüne kapılan kızların muhakkak ki başlarına kötü şeyler gelir. Disipline edenle, anneyle, özdeşleşmeyi davet eden bu filmlerde, anne sözü dinlemeyen, anneyi ve savunduğu değerleri küçümseyen kızlar, filmin sonunda eğer ölmeyip sağ kalırlarsa muhakkak ki büyük bir pişmanlık içerisinde annelerinden af dileyerek "doğru yolu" idrak etmiş olurlar. Böylelikle anne figürü üzerinden temsil edilen değerler kazanmış olur. Bu filmler Yeşilçam'ın çoğunlukla kadın bedeni üzerinden iyi/kötü şeklinde işaretlenmiş en köklü kalıplarını tekrar ederler. Kadınlar ya bir taraftadır ya da öbür taraftadır. Anne-kız çatışmasının içerebileceği katmanlı bileşenleri görmeyiz; bunun yerine Batı ve Doğu şeklinde ikiye ayrılmış dünyalara ait olduğu varsayılan ve hiyerarşik olarak konumlandırılan değerlerin karşı karşıya getirilmesini izleriz. Diğer bir ifadeyle bu filmler, biz ve onlar şeklinde kutuplaşmış bir dünyaya olan inançtan hareketle iyi ve kötü olarak işaretlenmiş zıtlıklardan beslenen metinler olarak çıkarlar karşımıza.

2000 sonrası filmlerde de anne-kız ilişkisini/çatışmasını anlatının merkezine taşıyan filmler görürüz. Anne figürü, bu filmlerde ataerkil yapının katmanlılığını, farklı bağlantı biçimlerini ve otorite kaynaklarını ortaya koyan bir işlevselliğe sahiptir. Bu filmler özel olanın politikliğine anne- kız ilişkisi üzerinden bakarlar.

Anayurdu (Senem Tüzen, 2015) filminde de yine geleneksel değerleri kızına aşılama çalan bir anne çıkar karşımıza. Ancak *Anayurdu* bunu, ideal olarak görülen tek bir kadınlık halini yani annenin pozisyonunu ayrıcalıklı kılarak, onu hiyerarşik bir biçimde kızın perspektifinin üzerine koyarak yapmaz. Kızın bakış açısına da alan açar. Farklı kadınlık halleri arasındaki çatışmayı, bir tarafı yüceltmeden görünür kılar. Annelerin olduğu kadar ve belki de daha fazla biçimde kızların bakış açısının görünür kılındığı bir film *Anayurdu*. Yeşilçam'da susturulmuş, kötü olarak kodlanmış bu bakış açısının sesini duyulur kılar. Filmde eril dilin

bekçiliğini yapan annelik bir tür hapishane olarak resmedilir. Halise'yi (Nihal G. Koldaş) tekrar tekrar pencere parmaklıklarının ardında görürüz. Kendini hapsettiği bu parmaklıklara kızını da sürüklemeye çalışır. İkisinin dünyası da kapatılmışlıkla resmedilir. Çerçeve içi çerçevelerle görürüz onları.



Şekil 4.9: *Anayurdu*- Halise



Şekil 4.10: *Anayurdu*- Halise ve Nesrin

Şekil 4.11: *Anayurdu*- Halise ve Nesrin

Anayurdu filmi, ataerkil ideolojinin üretiminde bakışı erkekten kadına kaydırır. Bu yön değişimi, ataerkil ideolojinin kapladığı alanları, farklı biçimlerdeki tezahürlerini, çok katmanlılığını ve çok failli yapısını okumaya alan açar. 80'lerin kadın filmlerinde ataerkil baskının failleri olarak büyük bir oranda yalnızca erkeklere işaret edilirken, 2000 sonrası filmlerde erkeklerin yanı sıra kadınların ve özellikle annelerin de suç ortaklıkları masaya yatırılır. Bunu yapan yönetmenler ise bir sonraki nesil, yani annelerin kızları olur. Kızlar yalnızca babaya veya kocaya değil ama aynı zamanda anneye de isyan ederler, onunla hesaplaşmaya başlarlar. Filmde annelik ideolojisi, kadınların bunu kızlarına karşı bir silah olarak kullanması ve kızların anneleri tarafından hizaya getirilme ve denetlenme biçimleri ince

bir şekilde işlenir. Halise ne tam olarak bir kurbandır ne de tam olarak bir fail. Kızının “işlek yollardan sapmasını” (Ahmed, 2018: 78) engellemeye çalışan bir annedir.

Halise’nin söyledikleri kadar söylemedikleri, suskun kalmayı tercih ettiği anlar, kadınlık meseleleriyle ilgili pek çok ipucu taşır. Halise’nin kendisi de kocasından mı kaçıyor? Bir gönül ilişkisi mi olmuştur öğretmenlik yaptığı yıllarda? Söylenemeyen nedir? Halise susar, kızı Nesrin (Esra Bezen Bilgin) ısrarla sorar. Bir önceki neslin suskunluğunu, bir sonraki nesil bozmaya çalışır. Halise’nin suskunlukları, Nesrin’le kurulması olası olan ortaklıklara mı işaret eder? Kurulamayan ortaklıklar bir türlü açılmayan kapılarla, konuşulamayanlar ise ses perdesindeki kapı cızırtılarıyla sızar filmin dünyasına.

Nesrin’in iletişime açıklığına hem kendisini anlatmaya hem de annesini anlamaya yönelik çabalarına rağmen, Halise kendi perspektifinde ısrar eden bir karakter. Nesrin’in açıklığına karşı Halise’nin kapalılığı duvara astığı koca bir kilitle imgeleştirilir. Annelerin suskunlukları, bastırdıkları ve arzularının dile dökülmemiş kaydı gibidir Halise’nin kilidi.



Şekil 4.12: *Anayurdu*-Halise

Nesrin annesiyle arasındaki mesafeyi daraltmaya, onu anlamaya yönelik çaba sarf eder. Bu durum onun zaman zaman ebeveyn rolü içerisine sıkışmasına sebebiyet verir. Halise ne olursa olsun istediğini elde etmeye çalışan, bu durum gerçekleşmeyince de teskin edilmesi, sakinleştirilmesi gereken bir çocuğa dönüşür çoğu zaman.



Şekil 4.13: *Anayurdu*- Halise ve Nesrin

Kendi perspektifinde ısrar eden, kızının dünyasına yabancı ve bu dünyaya açılmaya direnen diğer bir anne karakteri ise *Köksüz* (Deniz Akçay, 2013) filminden Nurcan'dır (Lale Başar). Bu filmde Feride (Ahu Türkpençe) de tıpkı Nesrin gibi, ebeveyn rolü içerisinde bulur kendini. Öyle ki her iki karakteri de benzer şefkat duygusundan hareketle anneleriyle aynı yatakta yatarken görürüz. Kadınların duygularını birbirine bağlayan sahnelerdir bunlar.



Şekil 4.14: *Anayurdu*- Nesrin ve Halise



Şekil 4.15: *Köksüz*- Feride ve Nurcan

Zayıf annelerin güçlü olmaya, güçlü durmaya çalışan kızlarıdır Nesrin ve Feride. Annelerinin dayatmacılığı karşısında Nesrin daha isyankâr bir ruh hali içerisindeyken, Feride görece daha “makul” bir alanda hareket etmeye çalışır. Evin, annenin boğuculuğundan kurtuluşu evlilikte bulur.

Anne ve kız arasındaki mesafeye, değerler çatışmasına bakan filmlerden biri de *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012)'dir. Seher'in (Nilay Erdönmez) annesinin, dayısının evinden ayrılan ve kız arkadaşlarıyla eve çıkmak isteyen Seher'i azarlaması, o evde yaşamış olabileceklerini tahmin etmekten çok uzak olması, aralarındaki mesafeyi, kopukluğu görünür kılar. Seher annesinin çok güvendiği kardeşine yönelik övgü dolu sözlerini sert bir şekilde, şişmiş karnını göstererek, "emniyetiniz s.kti beni" diyerek keser. Annenin tepkisi şaşkınlık, gözyaşı ve suskunluk olur. Annelerin suskunlukları, kızların isyanlarının sesine dönüşür. Tıpkı *Tereddüt* (Yeşim Ustaoğlu, 2016) filminde Elmas'ın (Ecem Uzun) kulakları sağır eden sesi gibi. Elmas'ın en büyük öfkesi, kendisini koruması, kollaması gerektiğini düşündüğü annesinedir. Elmas babadan ziyade, babaya itaat eden, onun buyruklarını yerine getiren anneye isyan eder. Seher'in annesinin suskunluğu, film içerisinde hiç görmediğimiz Elmas'ın annesinin suskunluklarını yankılar. Annelerin suskunluklarını kendi sesleriyle bozan kızlar, "bir şeyin yolunu kesiyor, söylenmeyenle yaratılan ailenin veya bir tür *bizin* veya başka bir şeyin başarılmasını veya becerilmesini engelliyor" (Ahmed, 2018: 61).

Anayurdu, *Köksüz* ve *Gözetleme Kulesi* filmlerinde anne figürüyle ilişkili öne çıkan ortak imgelerden biri televizyondur. *Anayurdu*'nda Halise televizyondan sürekli dini programlar izler. *Köksüz*'de Nurcan temizlik yapmadığı zamanlarda neredeyse sadece televizyon izler. Öyle ki geceleri de televizyonun karşısında uyuyakalır. *Gözetleme Kulesi*'nde Seher'in annesi mutfakta yemek hazırlarken oturma odasında olan televizyonun sesini duyabilmek adına sonuna kadar açar. Televizyon imgesi, annelerin kızlarına olan uzaklıklarıyla tezatlık oluşturacak bir şekilde kullanılır. Televizyonun sunduğu dünyaya olan açıklıklarını kızlarına gösteremezler. Televizyonun sesiyle evde uğuldayan hangi sesleri bastırmaya çalışırlar? Duymak istemedikleri neler olabilir? Seher'in "emniyetiniz s.kti beni" ya da Nesrin'in "senin yetiştirdiğin kız evlat bu, ergenlik geçti, çocukluk bitti...kabul et artık" cümleleri mi? Televizyondan yayılan ses, bir şeyleri açığa çıkarmaya değil, tam tersine o şeylerin üstünü örtmeye, duyulmasını engellemeye işaret edecek biçimde işlevselleştirilir.

Nilgün Abisel (2005) Yeşilçam filmlerinde anne karakterlerinin hiçbir ara ton göstermeksizin büyük bir oranda "iyi" bazen de "kötü" olarak resmedildiklerine işaret eder. Ona göre bu filmlerde kötü anneler ya üvey anne ya da yenge pozisyonundadırlar (88). Yani her durumda söz konusu "öz anne" olduğunda, kendilerini çocukları için feda eden, çocukları uğruna her şeyi gözü alan karakterler görürüz. Bir kadın evli ama çocuk sahibi olmak istemiyorsa

muhakkak ki kötü bir karakterdir. Örneğin *Bir Demet Menekşe* (Zeki Ökten, 1973) filminde Banu (Lale Belkıs) karakteri eşi Kenan’a (Kartal Tibet) çocuklardan nefret ettiğinden ve “dokuz ay boyunca kendisini sömürecek bir et yığını”nı istemediğinden bahseder. Bu ifadelerle film, çocuk yapmayı düşünmeyen kadınları canavarlaştırmaya çalışır. 80’ler kadın filmleri bu döngüyü kimi açılardan kırar. Bu filmlerde annelik yine kutsaldır ancak annelere, annelik pozisyonu dışında da ya da bu pozisyonla beraber bir şekilde kendilerini gerçekleştirebilecekleri başka alanlar da yaratılır. Örneğin *Ölü Bir Deniz* filminde Yüksel veya *Bir Hayat Bir Kadın* filminde Nuran böyle karakterlerdir. Ancak yine 80’lerden *Yavrularım* (Bilge Olgaç, 1984) filmi, Yeşilçam’ın annelik söylemine ilişkin tanıdık kodlarını tekrar eder. Buna göre annelik, bir kadının hayattaki en önemli amacı ve en kutsal görevi olarak görülür. Bahsedilen 2000 sonrası filmlerde ise annelik söylemine eşlik eden kutsallık halesi yeniden gözden geçirilir, “montajlanmış olan, sökülmeğe çalışılır” (Ahmed, 2018: 13). Anneler zaafları ve yanlışları da olan, çocuklarına her durumda anlayışlı ve fedakârca davranamayan ve yer yer hayatı, çocuklarına zindan eden daha katmanlı karakterler olarak çizilir. Anne-çocuk ilişkisi bu filmlerde karmaşılaşır, içerisinde çelişkiler, gelgitler, zehirli anlar taşır ve kendi bağlamına göre değişkenlikler gösterir. Bu filmlerde iyi/kötü anneler veya iyi/kötü evlatlar şeklinde hemen tanınabilir, kolay hazmedilebilir ikiliklerden ziyade, farklı bağlamlardan doğan birbirinden farklı kadınlık hallerini, bunların ataerkil ideolojiyle ilişkilene biçimlerini ve bu ideolojiyle olan pazarlıklarını, yer yer de suç ortaklıklarını izleriz.

Bir başka filmde *Zefir*’de (Belma Baş, 2010) ise yukarıdaki anne karakterlerinden kimi açılardan farklılaşan bir anne karakteriyle karşılaşırız. Filmdeki anne karakteri Ay (Vahide Perçin) hem fiziksel hem de duygusal olarak kızı Zefir’den (Şeyma Uzunlar) uzaktır. Anne-kız arasındaki çatışma bu filmde annenin “çok fazla” olmasından değil, tam tersine “çok az” olmasından kaynaklanır. Anne bağımsız, güçlü bir karakterdir. Çocuğuyla olan ilişkisinde adanmışlık ve fedakârlık gibi geleneksel annelik rollerini üstlenmez. Tam aksine çocuğunu yaşamak istedikleri, arzuladıkları karşısında bir ayak bağı olarak görür. Yani toplumun kadınlardan beklediği geleneksel davranış kodları içerisine yerleşmez. Annenin seçtiği yaşam tarzında Zefir’e pek yer yoktur, ancak Zefir ne kadar kayıtsızmış gibi görünse de ısrarla bu yaşamın bir parçası olmayı, annesiyle birlikte yaşamayı ister. *Anayurdu*’nda “ergenlik geçti, çocukluk bitti” diyen Nesrin’in yüksek sesle dile getirdiği isyanının tersine, Zefir kısıp sesle ve kısıp olduğu kadar da tehditkâr bir şekilde “henüz büyümедim” der. Kendisini görmediğini düşündüğü annesine “ben buradayım”, “beni gör” diyen ısrarlı bir sestir bu. Film ilerledikçe bu ses büyüyecek ve nihayetinde anneyi ölüme sürükleyecek kadar büyük bir gürültü koparacaktır.

Annelik söylemine ilişkin toplumsal normlar kadınları sınırlı çerçeveler içerisine sıkıştırır. Kadınların ama bilhassa anne olan kadınların bu toplumsal normlar ekseninde hareket alanları epeyce kısıtlanır ve çoğu zaman annelik bir hizaya getirme aracı olarak işlevselleştirilir. Normlara itaat etmek istemeyenler ise ayıplanır, damgalanır ve zaman zaman şiddete maruz bırakılırlar; “eksik”, “yetersiz” veya “anormal” olarak görülürler. Zira bu normların tarihsiz yani evrensel olduğu farz edilir. Annelik söylemine ilişkin annelik sevgisi de bu şekilde evrensel olarak görülen bir sevgi biçimi olarak kodlanır. Elisabeth Badinter (1992) bununla ilişkili olarak şunları dile getirir:

Annelik sevgisi sadece insani bir duygudur. Ve her duygu gibi belirsiz, geçici ve kusurludur. Alışagelmiş fikirlerin aksine, muhtemelen, kadın doğasının kopmaz bir parçası değildir. Annelik anlayışının ne şekilde değiştiğini izlediğimizde çocuğa karşı ilgi ve özverinin bazen var olduğu bazen de olmadığı ortaya çıkıyor. Şefkat, bir var bir yok. Annelik sevgisi, türlü türlü biçimlerde boy gösteriyor; bazen daha güçlü, bazen daha zayıf bazen de hiç yok ya da hemen hemen hiç yok (12).

Badinter anne sevgisinin yoğunluğunun değişebilirliğine, istikrarlı olmayabileceğine ve her kadının böylesi bir sevgi ilişkisine açık olmadığına işaret eder. Filmde Ay karakterinin kızıyla olan ilişkisi de bu çerçevede okunabilir. Kızının ihtiyaçlarına her an cevap oluşturabilen, kendi ihtiyaçları karşısında onunkilere ayrıcalık tanıyan, kendi beklentilerini, hedeflerini yok sayan, sürekli verici bir pozisyona yerleşen bir anne değildir. Film, böylelikle annelik söylemine ilişkin kutsallık halesini bozacak ve bu halenin gizlediklerine ışık tutacak bir düşünme alanı yaratır.

4.3.3. Akışa Atılan Kesikler: Dans

Kadın yönetmenler tarafından yapılan bazı filmlerde, filmlerin genel atmosferini, duygusunu kesintiye uğratan, akış içerisinde akışın kendisini yeniden değerlendirmeye tabi tutabilecek bir parantez açan belirli anlara tanık oluruz. *Nefesim Kesilene Kadar*, *Köksüz* ve *Tereddüt* filmlerinde bu anları, neredeyse zamansız bir şekilde ortaya çıkıveren ve neşeli bir atmosfer yaratan, karakterlerin dansa/müziğe kendilerini bırakıverdikleri sahneleri, görürüz. Bu sahneleri Barthes’ın *punctum* kavramına başvurarak okumayı deneyebiliriz.

Barthes (1996) fotoğraf üzerine düşüncelerini açıklarken *studium* ve *punctum* olarak adlandırdığı iki kavrama başvurur. Buna göre *studium*, ikilik, dolaylılık veya kararsızlık

oluşturmayan, kültürün/bilginin sesini içeren, tanıdık olanın alanına ait homojen bir birlik, yaralamayan, rahatsız etmeyen *tekil*, “uysal” örneklerdir (45). *Stodium* “tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem. *Stodium* âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; ‘idare eder’” (35).

Punctum ise tüm resmin farklı bir şekilde okunmasını sağlayacak birliği ve homojenliği bölen, ilgiyi başka taraflara çeken zamansız nesneler, ayrıntılardır (46-7). Barthes *punctum* için şu nitelendirmeleri kullanır: “delen” (47), “diken batması” (34) “kaçınılmaz ve neşeli bir ek” (52), “yüzen bir parlama” (54), “beklenmedik parıltı” (88).

Barthes 1924 tarihli Lewis H. Hine tarafından çekilen *Özürlü Çocuklar* adlı fotoğraftan yola çıkarak *stodium*’a ait olduğunu düşündüğü dev kafaları ve acıklı profilleri görmediğini bunun yerine *punctum*’u “kenardaki bir ayrıntı, küçük çocuğun kocaman Danton yakası, kızın parmak sargısı...”nı gördüğünü söyler (54). Başka bir aile fotoğrafında ise yalnızca bir ayakkabı bağcığının ya da bir kolyenin dikkatini çektiğini söyler (47). Bu ayrıntıların Barthes, kendi tarihiyle yeni bağlantılar oluşturduğunu, belleğindeki belirli anları, parçaları harekete geçirdiğini aktarır (57). Yani Barthes bambaşka zamanlara, mekanlara ait bir fotoğrafın içerebileceği küçük bir ayrıntının kendi kişisel tarihini yeni bir gözle okumasına imkân tanıdığından bahseder³³.

Barthes, fotoğraf üzerine geliştirdiği *punctum* kavramının teknik olarak sinemaya uygun bir kavram olmadığını düşünür. Zira ona göre sinemadaki imge bolluğu, bir imgenin diğer bir imgeyi sürekli kovalaması yani hareketlilik, *punctum*’a dikkat kesilmemizin önünde engel oluşturur: “Sinema görüntülerine de böyle ek yapar mıyım? Sanmıyorum; buna zamanım olmaz: perdenin karşısında gözlerimi kapama özgürlüğüm yoktur; aksi halde gözlerimi açtığımda aynı görüntüyü bulamazdım; sanki sürekli bir oburlukla çevrelenmişimdir...” (58).

Barthes *punctum* kavramının her ne kadar sinemaya uygulanabilecek bir kavram olmadığını düşünse de bir kareyi dondurma veya filmi geriye sarma gibi sinema teknolojisindeki

³³ Kaja Silverman (2006), Barthes’ın *punctum* kavramının “marjinal olan bazı öğeleri, değeri kültür tarafından yükseltilmiş olanlar pahasına olumlama...bakışı merkezleştirilmiş olan öğelere yönelme..” (266) çerçevesinde önemli bir potansiyel taşıdığını düşünür. Ancak Silverman Barthes’ın bu kavramı yalnızca kendi kişisel anılarıyla ilişkilendirmesi üzerinden kendi-ile-aynılık bakışını pekiştirdiğini söyler ve bu bakışın, “başkalarına açılmaya”, “başkalarının anılarını anımsamaya” imkân tanımadığına işaret eder (268).

gelişmeler punctum'un sinema alanı için de işlevsel olabileceğini gösterir. Bunun yanı sıra filmin bütünü içerisinde bazı anların, bazı sahnelerin hareketli olsalar bile tam da punctum etkisi gösterebileceği öne sürülebilir. Barthes'ın kendi anılarını etkinleştirmesi üzerinden kullandığı bu kavramı ben, filmlerdeki belirli anlar üzerinden filmin bütünü ve karakterleri başka bir perspektiften de okuyabileceğimize imkân tanınması çerçevesinde kullanacağım.

Punctum'un Barthes'ın ifadesiyle “bir ok gibi fırlaması” ve de “yaralaması” (34) onun, duygular düzleminde hareket ettiğini gösterir (Kadir Kayserilioğlu, 2019: 32). Bu çerçevede *punctum*, *studium*'un kurduğu sistemin dışına taşan, bütünü bölen, tanıdık akışı durduran, başka türlü şeyler hayal etmemize, başka duygulara sivrularak yeni bağlantılar kurmamıza alan açan bir kavram olarak düşünülebilir. Filmin sunduğu bütün deneyime, akışa yeni bir gözle bakmamızı sağlayabilir. *Nefesim Kesilen Kadar* filminde tam da Barthes'ın “neşeli bir ek” ya da “beklenmedik parıltı” olarak ifade ettiği bir sahneyle karşılaşırız. Film Serap'ın hayata tutunma mücadelesine, karşılaştığı zorluklara, yalnızlığına ve güvenli bir sığınak arayışına odaklanır. Filmin görsel dili de bu koşullara ışık tutacak bir şekilde inşa edilir. Serap'ın evsizliğine, dur durak bilmeyen arayışlarına ayak uyduran hareketli kamera kullanımı, gri tonların hâkim olduğu renkler, karanlık sokaklar, sıkışık yollar, nefesin kesilmesine sebebiyet veren atölye, akraba evi, dolmuş gibi kapalı ve boğucu mekanlar bunlardan bazılarıdır. Serap'ın film boyunca gülümsediğini neredeyse hiç görmeyiz. Ancak Serap'ın Funda'yla atölyenin terasında geçirdikleri kısa sürede belki de ilk defa parıltılı bakışları ve gülümseyişiyle karşılaşırız. Serap'ın Funda'nın telefonundan açtığı müzik eşliğinde yaptığı danstan çok keyif aldığını görürüz. Funda'nın dansı, filmin büyük bir kısmına sinen karanlık atmosferi dağıtan, “delen” bir etki yaratır. Filme yapılan bu “neşeli ek”, Serap karakterine farklı bir bakışla eşlik etmemize olanak tanır. Serap'ı yalnızca yaşadığı zorluklar ve bu zorluklarla nasıl baş ettiğiyle değil; ama aynı zamanda nasıl keyif aldığı, gülümseyişi ve gözlerindeki parıltıyla da hatırlamamızı sağlar.

Benzer bir anı, yine başka bir filmde, *Tereddüt*'de de görürüz. Elmas pencereden dans eden kendi akranı komşu kızını izler. Elmas'ın gülümsediğine ilk defa o an tanık oluruz. Komşu kızının müzik eşliğinde dans edişi, Elmas'ın pencereden yansıyan yüzünü aydınlatır. Hemen az önce Elmas da yerleri sildiği viledanın sopasıyla bir oyun havasında ufak da olsa dans etmeye çalışmıştır. Art arda gelen bu iki sahne iki genç kızın, Elmas'ın ve komşu kızının, dünyalarını birbirine bağlar ve Elmas'ın yaşadığı hayatın, altında ezildiği yükün ağırlığını daha da görünür kılar. Elmas'ın penceredeki aydınlanmış yüzü, Elmas'ın içerisinde yer aldığı karanlığa bir

tezatlık oluşturur. Hem *Tereddüt* hem de *Nefesim Kesilene Kadar* filmleri, karanlığı delip geçen anları benzer bir görsel dille anlatırlar. İkisinde de ana karakterler, dans eden bir başka kadını izlerler. Kadınlar arası keyifli bir karşılaşma anı, filmlerin de en aydınlık anlarını oluşturur.

Köksüz filminde ise benzer bir karşılaşma anı abla ve kız kardeş arasında gerçekleşir. Feride halk oyunlarında yer alan ve gösteriye hazırlanan kız kardeşi zge’ye evdeki provalarında yardımcı olur, zge dans ederken o da tempo tutar. Bu ufak da olsa neşeli an, içeriden annenin seslenmesiyle kesintiye uğrar. Ancak yine de abla ve kız kardeşin kısa bir süreliğine de olsa evin boğucu havasından uzak kalabildiklerini ve keyifli vakit geçirdiklerini izleriz.

Her üç yönetmenin de mutlu anları, kadınlar arası bir dans deneyimiyle ilişkilendirdiklerini görürüz. Serap, Elmas ve Feride bu anlarda dans eden değil, izleyen pozisyonunda olsalar da bu deneyimi paylaşmaları ve bu deneyimden keyif almaları, yaşama sevinlerinin ve hayata katılma arzularının bir işaretine dönüşür. Bu durum onların hikayelerine başka türlü bakmamızı sağlar. Böylelikle filmlerin, anlatılan karanlık hikâyeden ziyade bu karanlık hikâyenin başka türlü okunmasını sağlayacak “neşeli ek”lerde, ışık saçan ufak dokunuşlarda ortaklaştıklarını söyleyebiliriz. Bu dokunuşlar, kadınların deneyimlerinin yalnızca “mağduriyet ve mücadele” çerçevesine sabitlenmesinin önüne geçer.

4.3.4. Kadınların Taşrası

Suner (2006) nostalji ve karşı-nostalji olarak tarif ettiği filmlerde taşranın farklı şekillerde inşa edildiğine işaret eder. Ona göre nostalji filmlerinde taşra, “ocukluğun mutluluk mekanı” olarak tasvir edilir; “bir yandan mahrumiyet, kısıtlılık ve hüznü diğer yandan, samimiyet, coşku ve neşeyi” ifade eder (55). Suner taşranın bir tür arada kalmışlığa, “ne o, ne öteki” ikilemine işaret ettiğini; “ne köyün katıksız yoksunluğu, ne büyük kentin sonsuz imkanları” halini yaşadığını ve taşra filmlerinin karakterlerinin de benzer şekilde arada kalmış karakterler olduklarını söyler (56). Suner bu filmlerde taşranın hüzünlü bir tarafının olduğunu ama asla karanlık ve kasvetli bir yer olmadığını söyler (58). Taşra “büyük bir aile” gibidir, kötülük içeriden değil, muhakkak ki dışarıdan gelir (60-1). Suner Nuri Bilge Ceylan’ın *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde ise taşranın farklı bir şekilde inşa edildiğine, farklı anlamlar taşıdığına işaret ederek bu filmleri, “karşı-nostalji” filmleri olarak adlandırır. Bu filmlerde taşra, geçmişle ilişkili bir şekilde bir masumiyet çağına, bütünlüğe, tamlığa göndermede bulunmaz; bunun yerine şimdiki zamana referansla inşa edilir (106-7). Taşra her şeyin kendini tekrar ettiği, zamanın ağır aktığı bir yerdir (109). Hayatın başka yerlerde aktığı, o yerlere gitme arzusunun egemen olduğu ve

tüm bunlarla ilişkili bir şekilde en belirgin duygunun ise sıkıntı olduğu bir yerdir. Buradaki sıkıntı daha çok içsel bir sıkıntıdır. Nurdan Gürbilek (1995) bunu şöyle tarif eder:

Ancak taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeylerin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı (50).

Burada bahsedilen sıkıntı, yalnızca mekânsal bir taşra tarifine yaslanmaz. Zira Gürbilek’e göre (1995) taşra, yalnızca mekanla ilişkili bir kavram değildir. Bunun yerine taşra, köy ve kasabayla beraber aynı zamanda buraları da aşan, şehirlerde de karşımızı çıkan bir deneyim biçimidir. “Bir dışta kalma, bir daralma” deneyimidir (50). Peki Türkiye sinemasında bu deneyimin özneleri kimlerdir? Sener’in hem nostalji hem de karşı-nostalji olarak tarif ettiği filmlere baktığımızda taşranın kahramanlarının hep erkekler olduklarını görürüz. Bir bütünlük ve masumiyet vadeden ya da hep eksik hissettiren, giderilemeyecek bir sıkıntıyla baş başa bırakan taşra, erkeklerin taşrasıdır. Peki kadın karakterler taşrayı nasıl deneyimliyor? Ya da kadın yönetmenler taşraya nasıl bakıyor, onu nasıl inşa ediyor?

Örneğin *Mustang* filminin beş kız kardeşi ya da *Sibel* filminin Sibel’i için taşra nasıl bir yerdir? Daha gerilere gidersek 1980’lerden *Mine* filminde Mine veya *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (Ömer Kavur, 1981) filminde Aysel (Hümeysra) taşrayı nasıl deneyimlemektedir? Bu kadınların içerisinde yaşadığı taşrada akrabaların, komşuların sürekli kontrol eden bakışlarından kurtulmak mümkün değildir. Masumiyeti ya da iyiliklerle donatılmış bir ana kucagını vaat etmez taşra. Tam aksine tüm bunları yerle bir eder. Kötülükler tam da bu iç’in, taşranın, kalbinde yer alır. Sürekli denetleyen, hizaya sokmaya çalışan, hesap soran bakışlar; her tarafa kötülük saçan dedikodular. Komşu kadınlar, amcalar, dayılar, babalar...Arzu Çur (2005) taşranın kadınlar için “gerçek bir despot” olduğunu söyler. Kadınların, “taşranın yurtsuzları” olduğuna işaret eder. Taşranın kadınlara sunduğu tek yerin ev olduğunu aktarır. Kamusal alana çıkamayan, çıksalar bile rahat edemeyecekleri bir yer taşra kadınlar için. Kadınlar taşrada sokağın sahibi değil, misafirleridirler (120-8).

Taşraya dönüş meselesi de toplumsal cinsiyet ekseninde farklı anlamları, farklı karşılaşmaları içerisinde barındırır. Bu dönüş, erkek karakterler için büyük bir oranda bir sığınma, arınma ya da entelektüel üretim motivasyonları çerçevesinde gerçekleşir. *Sonbahar* (Özcan Alper, 2008)

filminde yıllarca cezaevinde kaldıktan sonra ağır hastalanan ve hastalığı sebebiyle tahliye edilen Yusuf (Onur Saylak) karakteri için taşra, son günlerini huzur içerisinde geçirebileceği bir yer. *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan, 1999) filminde Muzaffer (Muzaffer Özdemir) bir film çekimi için döner çocukluğunu geçirdiği taşraya. *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu,) filminde de Yusuf (Nejat İşler) annesinin cenazesi için gelir taşraya ve geri dönmez. Hem *Yumurta*'nın hem de *Sonbahar*'ın Yusuf'una aşk vaat eder taşra. Muzaffer ise filminin çekimlerini tamamlar. Her üç filmde de karakterlerin etrafındaki insanlar, aile üyeleri ve akrabalar destekleyici bir pozisyonda yer alırlar. Peki taşraya dönen bir kadın karakter nelerle karşılaşır? Örneğin *Anayurdu*'nun Nesrin'ini taşrada neler bekler? Erkek karakterlerin ana ocağında bulduğu huzuru, dinginliği Nesrin neden bir türlü bulamaz?

Anayurdu Türkiye sinemasında alışık olduğumuz taşra anlatılarına öncelikle filmin merkezine erkek bir karakter yerine kadın bir karakter koyarak müdahale eder. Taşrayı bir de buradan okumamızı ister film. Erkek özne yerine kadın özne yerleştirildiğinde bambaşka bir taşra okuması çıkar karşımıza. Nostalji, masumiyet veya taşra sıkıntısı yerini toplumsal cinsiyete özgü yapısal eşitsizliklere, asimetrik ilişkilere bırakır. Bu müdahale, bir mekân olarak taşranın cinsel politikasını görebilmeye imkân yaratır. Yer değiştirmenin kendisi hikâyenin tümünü dönüştürmüş, taşraya nereden baktığımızın ve kimin hikayesini anlattığımızın politikasını görünür kılmıştır.

Film, bir yanıyla da sanatsal üretimin ta en baştan beri cinsel politikayla yapılandırılmış olduğunu hatırlatır. Nesrin'in romanında istediği ilerlemeyi bir türlü kaydedememesinin sebebini yalnızca “bireysel bir başarısızlık” hikayesinin ötesine taşır. Taşra, Nesrin'e doğanın içerisinde vakit geçireceği, sunduğu güzellikleri seyre dalacağı, keyifli yürüyüşlere çıkacağı bir imkân sunmaz. Bunun yerine Nesrin, “ev” içerisindeki meselelerle uğraşır, evden dışarı çıkamaz, evin içerisinde sıkışıp kalır. Nesrin'in deneyimlediği taşra, romantik bir yer olmaktan çok uzaktır.

Nesrin'in hikayesi *Kırık Bir Aşk Hikayesi*'nde Aysel'in hikayesiyle belirli benzerlikler taşır. Sakin bir yaşam sürme umuduyla İstanbul'dan bir taşra kasabasına tayinini isteyen edebiyat öğretmeni Aysel, bu kasabada aradığı dinginliği bulamayacak, tam aksine bu kasaba onun için içerisinde sıkışıp kaldığı ve birçok sorunla boğuştuğu bir mekâna dönüşecektir. Taşra Aysel'e de tıpkı Hem *Yumurta*'nın hem de *Sonbahar*'ın Yusuf'una olduğu gibi aşk vaat eder, ancak bu aşk, Aysel'e mutluluk getirmez; tersine, kasabadan ayrılmak zorunda bırakacak kadar büyük

sıkıntıların kaynağına dönüşür. Taşra Aysel için dedikoduların hiç peşini bırakmadığı, gözetleyen bakışlara maruz kaldığı bir mekân olur. Diğer bir ifadeyle Aysel, burada aradığı sakinliği bulamayacak ve geldiği yere, İstanbul'a, geri dönmek zorunda kalacaktır.

Öte yandan *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak- Merve Kayan, 2013) filminde ise yukarıda dile getirilen “erkeklerin taşrası” veya “kadınların taşrasından” farklı bir resim çizen bir taşra betimlemesiyle karşılaşırız. Taşra bu filmdeki kadın karakterler için ne nostaljik ya da karşı nostaljik ne de içerisinde sıkışıp kaldıkları, türlü türlü eziyetler çektikleri ve kaçıp kurtulmayı planladıkları bir yer olarak inşa edilir. Film bu çerçevede taşrayı varoluşsal sancılarının veya büyük krizlere yol açacak karşılaşmaların bir mekânı olarak kurmaz. Bunun yerine onu, yumuşak geçişlerle sarmalanmış “herhangi bir mekân” olarak tasavvur eder. Film taşraya özgü olduğu varsayılan zaman anlayışını da tersyüz eder. Altyazı dergisiyle yapılan söyleşide filmin yönetmenlerinden Zeynep Dadak, filmin taşradaki zamanı kavrama biçimine ilişkin şunları aktarır: “zamanın ille de ağır akmadığı, kadrajlarda ille de romantik bir tablonun çizilmediği bir taşra kurmaktı amacımız. Küçük küçük bir sürü şeyin bir araya geldiği karmaşık bir yapıya sahip ve zamanın bazen yavaş, bazen hızlı aktığı, tam takip edilemediği bir taşra” (Dadak, 2014: 72). Film bu çerçevede Türkiye sinemasında baskın hale gelmiş taşra inşalarından farklılaşan bir taşra tasavvuru üretir.

4.3.5. Kuşatan Sesler/Kucaklayan Sesler

2000'ler sonrası kadın yönetmenler kadınların temsil çerçevesini yalnızca imgelerle değil, bunun yanı sıra sinemada sesin sağlayabileceği kültürel imkanlara da başvurarak genişletirler. Bunu hem kendilerini kuşatan seslere yer vererek hem de bu kuşatmayı kırabilecek seslere tutunarak yaparlar. Kuşatma en çok, kadınların kulaklarına çalınan, buyurgan ahlakçı seslerle tarif edilir. Bu ahlakçı sesi, *Anayurdu* filminde ısrarlı bir şekilde duyarız. Güçlü (2020), bu sesin Nesrin'in kendi sesini duymasını engelleyecek kadar yüksek bir perdeden çıktığına işaret eder ve bir taşra yeri olarak *Anayurdu*'nu sesle beraber şöyle tarif eder:

“Anne Halise'nin (Nihal Koldaş) ahlakçı sesinin dinmeyen çağrısıyla nefessizliğin, ihlal edilmenin, tedirginliğin ve tekinsizliğin mekanı olarak kendini hatırlatıyor: üzerinden hiç ayrılmayan gözlerin takibinde; yan odadan ‘pis pis’ dedikoduların sızdığı; komşu kadının ellerine tükürdüğü; ne giyeceğinin, kaçta eve geleceğinin, nasıl oturacağının sürekli söylendiği bir yer olarak...Halise'nin bitmeyen ikazları (‘Nesrin’ciğim eğilip kalkarken için görünüyor’)

ve yargılamalarındaki ('kızım, sen büyük günah işledin') tanıdıklık, bir süredir 'makul ve makbul' kadınlık sınırlarına dair *ana yurtta* yükselen uyarıların sesinin ('bana fısıldıyorlar') perdeye düşmesi olarak..."

Ahlakçı sesin kaynağı anne karakteri bu sesi, kızını hizaya getirmek için kullanır. Muhatabına sürekli ne yapması ve nasıl biri olması gerektiğini buyuran bu ses, Nesrin'in kapladığı yeri gittikçe küçülten keskin bir alet gibi işler. Ses, Nesrin'in gündelik hayatını kuşatarak yazarlık sürecini sekteye uğratar, potansiyel cümlelerine henüz dile gelmeden ket vurur. Film boyunca Nesrin'in ne yazdığını, nasıl cümleler kurduğunu ya da kuramadığını duymayız. Bunun yerine her an her yerden, olur olmaz zamanlarda ortaya çıkan Halise'nin neşeden yoksun, etrafını azaltarak yol alabilen kederli sesine maruz kalırız.

Halise'nin sesine benzer sesleri başka filmlerde de görürüz. Örneğin *Mustang* filminde bu ses, bir komşu kadının ya da amcanın sesine dönüşür. Sesin kaynağı ve tehdit ediciliği değişse de hedefi değişmez. Bu ses büyük bir oranda her zaman kadınlara yönelir. *Mustang*'de ahlakçı ses, kız kardeşlerin kıkırdayan neşeli seslerini bıçak gibi keser. Filmin bir sahnesinde tehdit ediciliği had safhaya ulaşmış olan amcanın sesi, kurgu dünyasının bir parçasına dönüştürülmüş şekilde televizyondan yayılan ahlakçı politik figürlerin sesine karışır. Bu sahne politik bağlamın doğrudan filmin içerisine sızdığı bir andır. *Anayurdu*'nda doğrudan böylesi bir sızma anını görmesek de Halise'nin sesinin de sızıntı yapan bu sesle akrabalık oluşturduğunu düşünebiliriz. Ahlakçı ses, kıkırdayan neşeli kız çocuklarının sesine veya yazarlığa soyunmuş kadın seslerine tahammül edemez, bu sesleri her zaman kısmak ya da duyulamaz kılmak için tetikte bekler.

Feminist yönetmenler kadınların hareket alanlarını daraltan kuşatıcı seslere işaret ederken aynı zamanda kadın seslerini onlara pür dikkat kesilmemizi sağlayacak bir şekilde "otoriter" bir pozisyona da yerleştirirler. Ancak bu yerleşim, eril seslerin tüm anlam dünyasına hâkim bir referans noktası gibi işleyen hiyerarşik konumunu tekrar etmeyen, ondan farklılaşan bir şekilde kurgulanır. Bahsettiğim otoriter pozisyona en iyi örnek voice-over kullanımıdır. Voice-over büyük bir oranda erkek sesleriyle (Chion, 1994, 1999; Silverman, 1988) üretilir. Kadın sesleriyle oluşturulmuş voice-over kullanımları pek yaygın değildir. Bu durum Silverman'a (1988) göre tıpkı imge gibi sesin de cinsel farklılık ekseninde inşa edildiğine işaret eder. Sesin bedenden ayrılması, bu sesin otoriter söylemin kaynağı olarak yerleşmesine, bedenin yaratabileceği kırılmalıklardan muaf olmasına imkân tanır. Bu yüzden egemen sinemada kadınların en çok beden biçiminde tahayyül edildiklerini, bedensiz bir ses olarak yüzeyler

üzerinde dolaşmalarına pek de fazla alan açılmadığını görürüz. Bu sinemada böylelikle sesin imkanlarıyla yaratılabilecek otoriter pozisyonlar erkeklerin ayrıcalığında kalır.

Sesin bedenden ayrıldığı voice-over gibi kullanımların sinemada feminist bir yöntemle olan ilişkiselliğini Ben Ogrodnik (2018) şöyle açıklar: “Voice-over, görülmek-için-olana yönelen dikizci pozisyonla mücadele eder. Kadınların tüketime sunulmuş fetişistik bir nesne olarak görülmeye eğilimini bozguna uğratar” (73). Yani kadın öznelliğini yalnızca bedenin hudutları içerisine sabitleyen bakış açısını kırma potansiyeli gösterir. Mitik dişil imgeler yerini tarihsel ve kişisel bir bağlama oturtulmuş kadın seslerine bırakır. Duyulur olana kesilen bir dikkatle görülür olanın da alanının genişlediği, dönüşüme uğradığı bir müdahaledir bu. Bu, bedeni yok sayan, görülür dünyayı karanlığa iten bir kısıtlamadan ziyade, bu dünyayı, bu dünyada dolaşan bedenleri farklı şekillerde tahayyül etmemize imkân tanır. Zira Chion’un (1994) da belirttiği gibi görülür ve duyulur olanın etkileşimi her ikisini de dönüşüme uğratan, artık eskisi gibi olmalarını imkânsız kılan bir potansiyeller alanı yaratır (xxvi). Bu potansiyeller feminist yöntemler için de büyük bir kaynak oluşturur.

Feminist yönetmenler sinemada eril ayrıcalıklara işaret eden ses kullanımlarına, feminist idealler çerçevesinde müdahale eder, sesi feminizmin alanına doğru çekiştirirler. Bunu yalnızca erkek sesleri yerine kadın seslerini yerleştirmekle değil, ama aynı zamanda bu yerleşimin kendisini sorunsallaştıracak bir şekilde eril “normallığı” bozarak yaparlar. Örneğin voice-over kullanımının otoriterliğini törpüler, onu dışarıya açık hale getirir, dışarıyla diyaloga sokar. Her şeyi gören ve bilen hiyerarşik bir pozisyondan değil, çevresinde olup bitenlere gözlerini ve kulaklarını iyice açan, “gerçeği” ortaya çıkarmaya soyunmayan, bunun yerine “gerçeklikleri” gözlemleyen, kucaklayıcı bir pozisyondan konuşur. Yani ötekiyle iletişim kurar, ona açıklığını ve tüm hikâyeye hükmedemeyeceğini en baştan kabul eder. Böylesi bir kullanımı *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) filminde görürüz.

Film bir kadının üst sesiyle başlar. Bu sesin kısa bir süre sonra şair Leyla’ya (Başak Köklükaya) ait olduğunu anlarız. Üst ses, olmuş veya olacak olayları bir bir sıralayarak, seyirciyi bir hedefe doğru yönlendirmez, tam aksine bu ses de nereye gideceğini bilemez, kendisini karşılaşmaların sürükleyeceği yollara açık bırakır. Tren yol aldıkça ses de yol alır, camdan görünen manzaralar sesin temas ettiği parçalara dönüşür. Sonra tesadüfen beraber yolculuk yaptıkları Canan’ın (Öykü Karayel) varlığı karışır bu sese. Ses, o andan itibaren bir süreliğine kendi hikayesini unutup Canan’ın hikayesinin peşinden sürüklenir ve nihayetinde bambaşka karşılaşmalara

açılır. Karşılaşmalar, yaşamak üzerine, yaşamayı istememek üzerine, şiir üzerine, işe yarar şeyler üzerine uzun uzun tefekkür etmeyi mümkün kılar. Leyla'nın sesi, tesadüflere, hayatın olumsuzluğuna olan açıklığıyla başka başka seslere karışır; bu seslerle beraber yol almanın, yol arkadaşlığının imkanlarını araştırır. Tren, trenin kendi sesleri de bu arkadaşlığın bir parçası olur.

Tıpkı *Anayurdu* filminde olduğu gibi *İşe Yarar Bir Şey* filmi de kadınları dilin öznesi olarak konumlandırır. İlkinde roman yazar Nesrin'in sesini ahlakçı sesin çıkardığı gürültüden pek fazla duyamasak da ikincisinde şair Leyla'nın sesi, filmin tüm yüzeylerini kaplar. Biri yazar, diğeri şair olan iki kadın kelimelerin kudretine sığınır, bu kelimelerden söylemler devşirirler. Nesrin her ne kadar kendine ait bir oda bulmakta güçlük çekse de Leyla, içerisinde hareket ettiği her alanı kendine ait bir odaya çevirir. Leyla'nın sağına soluna dikkat kesilen sesi, içerisinde barındırdığı şiirsellik, şiirlerle yol alır. Leyla hayata ve insanlara dair sözlerini şiirlerle iletir. Tren yolculuğu boyunca elinden düşürmediği kâğıdı, kalemi, okuduğu kitaplarla ve düştüğü notlarla sözün üreticisi, söylemin öznesi olur.

4.3.6. Ev Meselesi

Ev meselesi kadın yönetmenlerin en çok üzerine eğildiği, bu meseleyi derinlemesine eşeledikleri alanlardan biridir: Evsizlik, ev içi şiddet, huzursuzluk, mutsuzluk, özel alanların ihlali...Fiziksel olarak evsizlik durumunda ev, hasreti çekilen, düşlenen bir kavrama işaret ederken bazen de içerisinde yaşanan mevcut ev, kaçıp kurtulmak gereken bir yere dönüşür.

Suner, 1990'ların ikinci yarısından sonra "Yeni Türk sineması" olarak adlandırdığı belirli film örneklerinde evin farklı görünümlemlerle karşımıza çıktığını söyler:

Kimi zaman bizi geçmişle, geçmişteki travmatik yaşantılarla, uzlaşmaya, barışmaya yönelten, geçmişe dair rahatsız edici görüntüleri yumuşatan, zedelenmiş benlik duygumuzu onaran, bizi masumiyet haresiyle kuşatan bir hayal olarak beliriyor...Kimi zamansa, ne yaparsak yapalım bizi aidiyetin çıkmazlarına çeken, uzlaşmaz, tekinsiz, bozguncu bir oyun alanına dönüşüyor, aynı anda sığınağımız ve hapishanemiz olan...Daha da fazlası var bazen: Ev bir cehennem, bir cendere, nereye gitsek yakamızı bırakmayan, bir lanet olarak çıkıyor karşımıza...(2006: 318).

Suner'in ifade ettiği ev kavramı daha çok aidiyet meselesi etrafında simgesel çağrışımlara odaklansa da bu çağrışımların uyandırdığı duygu durumları aynı zamanda fiziksel olarak içerisinde yaşanan evlere de işaret eder. Suner çalışmasında doğrudan fiziksel evlere odaklanan iki ara başlıkla Nuri Bilge Ceylan'ın ve Zeki Demirkubuz'un ev imgelerine bakar.

Buna göre Ceylan'ın filmlerinde ev, “bir yanıyla çakılıp kalmak, kısıtılmışlık; bir yanıylaysa benzersiz bir rahatlık, yerini bulmuşluk demek. Bir yanıyla geride bırakmak, kaçıp kurtulmak istediğimiz her şey, bir yanıyla daima özlemini duyduğumuz, daima geri dönmek istediğimiz yer” (165). Ceylan'ın ev imgeleri bu ikilemin sürekliliği üzerine kuruluyken Demirkubuz'un evleri daha istikrarlı bir karanlık bölge oluşturur: “doğrudan tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu, bir mekân olarak kurulur...Ev, kollayıcı, korunaklı bir sığınak değildir...bir hapisane, bir cendere, bir cehennemdir artık” (173-4).

Enis Köstepen (2021) Suner'in bıraktığı yerden bugüne değin artan film örnekleriyle “yeni Türkiye Sineması'nda yeni bir ev var mı?” sorusunu sorar ve bu soruya karşılık “yeni Türkiye sinemasında ‘ev’ çoğunlukla hala bir cehennem” yanıtını verir. Köstepen'in yanıtından hareket edersek ve bu yanıtı göre ev hala bir cehennemse, kadın yönetmenler bu cehennemi nasıl tasvir ediyorlar, bu cehenneme nereden bakıyorlar? Cehennemin içerisinden yine de umut vaat edebilecek, serinleyebileceğimiz, nefes alabileceğimiz yeni ev tahayyülleri kuruyorlar mı?

Evin bir tür çıkışsızlığa işaret ettiği, cehenneme yakın duygular ürettiği filmlerden biri *Köksüz* filmidir. Filmin baş kahramanı Feride için ev, tam da kaçıp kurtulmayı istediği bir yerdir. Feride bu kurtuluşu, âşık olmadığı ama kendisine değer verdiğini ve kendisini mutlu edeceğini düşündüğü bir erkekle evlilikte bulur. Annesi ve iki kardeşiyle yaşadığı ev Feride için, gittikçe altında ezildiği, yükünü kaldıramadığı ve mutsuzluğa sürüklendiği bir yere dönüşür. Ev içi sorunlar, iletişimsizlik, işlemeyen aile kavramı filmde bozuk lavabo imgesi üzerinden daha da bir açıklık kazanır. Yine benzer sorunlara aynı imge üzerinden işaret eden filmlerden biri de *Toz Bezi*'dir. Filmde tamir edilmeyi bekleyen, sürekli akıtan bir banyo lavabosu vardır. Yolunda gitmeyen aile ilişkileri, aile kavramının işlemeyişi, sürekli bir biçimde tökezleyişi her iki filmde de bozuk lavabo imgesiyle görselleştirilir. Aile kavramını “yücelik” halesinden kurtarıp, onun karanlık taraflarını, kadını köşeye sıkıştırma biçimlerini bozulan nesneler üzerinden tarif etmeyi tercih etmiştir yönetmenler. Benzer bir tercihe başvuran diğer bir film ise *Anayurdu*'dur. Bu kez bozulan nesne, bir arabadır. Film traktörün arkasına bağlanmış bozuk bir arabayla açılır ve bu araba, film boyunca tamir edilmek üzere oto-tamircide kalır. Film süresince ne araba ne de Halise ve Nesrin'in ilişkisi tamir edilebilmiştir.

Filmin karakteri Nesrin huzur bulmayı umduğu ama içerisinde sıkışıp kalacağı, aile ilişkilerinin karanlık taraflarıyla boğuşacağı bir yolculuğa başlamıştır. Yönetmen hemen filmin başında bu

yolculuğun bozuk araba imgesiyle Nesrin'e hiç de iyi gelmeyeceğini, her şeyin ters gideceğini haber vermiştir.



Şekil 4.16: Köksüz- Nurcan



Şekil 4.17: Toz Bezi- Hatun



Şekil 4.18: Anayurdu.

Aileyle, akrabalarla yaşanan evler kadınlara, mutluluk getirmez. Şiddetin ve her türlü ihlalin kol gezdiği mekanlardır bu evler. *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap geçici olarak birlikte yaşadığı ablasının ve eniştesinin zorbalıklarıyla karşılaşır. Odası karıştırılır, para sakladığı düşüncesiyle üstü aranır. Yani hem mekânsal hem de bedensel sınırları her fırsatta ihlal edilir. *Köksüz*'de Feride'nin annesinin duygusal istismarları ve erkek kardeşinin yarattığı problemlerle evin içindeki alanı iyice daralır. Odası, kapısı çalınmadan her an girilebilen bir yerdir. Benzer

ihlalleri *Anayurdu*'nun Nesrin'i de yaşar. Annesiyle kaldığı evde kendisine ait özel bir alan neredeyse yok gibidir. Ev, Nesrin için her an gözetlendiği ve denetlendiği bir yere dönüşür.

Ev, kadınlar açısından özel alan ihlalleri dışında her türlü şiddetin yaşandığı mekanlardan biridir. *Gözetleme Kulesi*'nin Seher'i okul okumak için kaldığı dayısının evinde dayısının tecavüzüne uğrar. *Tereddüt* filminde Elmas için ev adeta bir cehennemdir. Kocasının her gece kendisine tecavüz ettiği, kaynanasının zorbalıklarıyla karşılaştığı bir yerdir. *Mustang* filminde beş kız kardeş için ev bir hapisanedir. Fiziksel şiddete, yasaklamalara ve cinsel tacize maruz kaldıkları yerdir.

Kadın yönetmenler filmlerinin merkezine aldıkları kadın karakterlerin içerisinde bulundukları dünyaları, bu dünyanın yarattığı duygu durumlarını bir an bile gözden kaçırmamak adına karakterleri kameralarıyla adım adım takip ederler. Kamera soluk almaksızın ev içlerinde olsun sokaklarda olsun karakterlerin peşine düşer, onlara çoğunlukla arkadan eşlik eder. Bu durum hareketli takip sahnelerini filmlerin ana eksenine haline getirir. Bu biçimsel tercihi en çok *Nefesim Kesilene Kadar* ve *Toz Bezi* filmlerinde görürüz. *Toz Bezi* filminin kadınlarını, Hatun ve Nesrin'i hem ev içlerinde hem de sokaklarda takip ederken buna karşın *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap'ı ise en çok sokaklarda takip ederiz.



Şekil 4.19: *Nefesim Kesilene Kadar*- Serap.



Şekil 4.20: *Toz Bezi*- Nesrin



Şekil 4.21: *Toz Bezi*- Hatun

Çiçekoğlu (2019) Serap'ın evsizliği ile sürekli yürümesini, anlatı ile görsel dil arasındaki yakın ilişkinin bir işareti olarak okur (69). Evsizlik ya da evin dışındaki belirli arayışlar, kadın karakterlerin sık sık sokakta çerçevelenmesini zorunlu kılmış gibidir. Sokaktaki yürüyüşler zamana yayılan, amaçsız, dalgın yürüyüşler değildir. Ya bir yerden bir yere yetişmek için hızlıca gidilir ya da iş/ev aranır. Evsizlik, ev arayışı, ev sıkıntısı her iki filmde de öne çıkar. Serap'ın emlakçı vitrinlerine bakışı ile Hatun'un satılık ilanlarındaki numaraları not etmesi, farklı arayışlarla ilişkili olsa da yine de ev meselesine dokunan ortak imgelere dönüşür.



Şekil 4.22: *Toz Bezi*- Hatun



Şekil 4.23: *Nefesim Kesilene Kadar*- Serap

Serap ve Hatun gibi Nesrin'in de (*Toz Bezi*) ev meselesiyle ilgili sıkıntıları vardır. Nesrin kirasını ödemekte zorlanır, ev sahibi kapıya dayanır ve evden çıkmasını ister. Kirasını ödeyemediği gibi faturalarını da ödeyemez Nesrin ve nihayetinde evin elektrikleri de kesilir.

Ev, içerisinde karanlıkta kalınan bir yere dönüşür. Nesrin içerisinde yaşadığı mevcut evi korumaya çalışırken Hatun daha konforlu bir evin hayalini kurar. Serap ise kirasını ödeyebileceği herhangi bir ev arayışı içerisinde.

Kadınların ev meselesi etrafında dönen problemleri diğer filmlerde de karşımıza çıkar. Örneğin *Gözetleme Kulesi* filminde Seher karakteri tıpkı Serap gibi evsizdir ve ev olarak görülemeyecek mekanlarda uyumak zorunda kalır. Serap çalıştığı atölyede geceleri depoda kalırken Seher de yine çalıştığı otogarın içerisinde depo gibi bir yerde uyur. Her iki mekân da onlara ait olmayan görsel ayrıntılarla doludur. Serap kumaş toplarıyla çepeçevreyken, Seher ise kaldığı yerde sıvı sabunla dolu bidonlar, otogara ait araç gereçlerle sarmalanmıştır.



Şekil 4.24: *Nefesim Kesilene Kadar*- Serap



Şekil 4.25: *Gözetleme Kulesi*- Seher

Ne Serap ne de Seher özel ihtiyaçlarını giderecek alanlara sahip değildirler. Serap ortak tuvaletlerde saçını yıkamaya, temizlenmeye çalışırken benzer biçimde Seher de iç çamaşırlarını otogarın ortak lavabosunda yıkamak zorunda kalır. En temel ihtiyaçlarını her an başkalarının bakışlarına maruz kalabilecek bir şekilde gidermeye çalışırlar. Serap ve Seher'in lavabonun önündeki duruşları birbirlerine kesme yapılabilecek kadar benzer bir duyguyu harekete geçirir. Serap'ın az sonra iç çamaşırını da o lavaboda yıkamış olabileceğini düşünürüz.



Şekil 4.26: *Nefesim Kesilene Kadar*- Serap.



Şekil 4.27: *Gözetleme Kulesi*- Seher



Şekil 4.28: *Gözetleme Kulesi*- Seher



Şekil 4.29: *Nefesim Kesilene Kadar*- Serap.

Başkalarına açıklığın yarattığı bu kırılmalı ortamı içerisinde yine de sadece kendilerine ait ufak alanlar bulmaya, örneğin paralarını saklayacak gizli bölmeler yaratmaya çalışırlar.



Şekil 4.30: *Gözetleme Kulesi*- Seher



Şekil 4.31: *Nefesim Kesilene Kadar*- Serap.

Evsiz kalma tehdidiyle karşı karşıya kalan bir diğer karakter ise *Şimdiki Zaman*'ın (Belmin Söylemez, 2012) Mina'sıdır (Sanem Öge). Mina yaşadığı evi, binada bulunan diğer tüm kiracılar gibi mahkeme kararıyla boşaltmak zorundadır. Zira bina, otele çevrilecektir. Mina Amerika'ya gitme planları ve hazırlıkları yaptığı için bu kararlar pek ilgili görünmez. Çünkü yakın zamanda sadece yaşadığı evi değil, şehri ve hatta ülkeyi de terk edeceğini düşünür. Ancak film, Mina'nın hayallerinin gerçekleşebileceğine yönelik bir umut vadetmez. Öyle görünüyor ki Mina da Amerika'ya gidmeden kısa süre içerisinde evsiz kalacaktır.

Suner Yeni Türk sinemasının pek çok örneğinin “evin imkansızlığına” işaret ettiğini düşünür. Ancak Suner çalışmasının son sayfasında evin imkansızlığını keşfetmenin yine de bir sona işaret etmeyeceğini, bu keşfin yeni başlangıçlara, yeni imkanlara açılacağını not düşer (317-9). Bence bu imkana en çok kapı aralayanlar, feminist tahayyüllere sadık kalan filmlerdir. Yukarıda adı geçen filmler örneğin evi yalnızca cehennem olarak tasvir etmezler, bu evi cehenneme çevirenlere doğrudan, lafi dolamadan, işaret ederler. Ancak bunu yapmakla kalmazlar, bunun yanında bu evi dönüştürebilecek bir ruhu da ortaya koyarlar. Bu ruhun, kadınların isyan ruhu olduğunu söyleyebiliriz. Yani bu filmler bir yandan evin imkansızlığına ilişkin duygu evreniyle sürekli yan yana hareket ederken, öte yandan bu duyguyu kesintiye uğratabilecek olası yeni ev tahayyüllerine hep açık bırakırlar kendilerini. Bu kesintiye mümkün kılan ise, kadınların isyanıdır. Tüm bunlar evi cehenneme çevirenlerden, onu imkânsız kılanlardan daha büyük bir güç çıkarır ortaya ve bu güç başka türlü evlerin inşa edebileceğine yönelik kuvvetli bir inanç doğurur.

4.3.7. Kadınların Gözünden “Yeni Türkiye”

Türkiye’nin mevcut politik bağlamının, güncel gündemlerinin kimi zaman dolaylı yollardan kimi zaman da doğrudan filmlerin içerisine sızdığını ve yer yer filmlerin ritmini ve biçimini de tamamen şekillendirdiğini görürüz. Örneğin kentsel dönüşüm meselesi, son yıllarda kadın yönetmenler tarafından yapılan pek çok filmde önemli bir görünürlük kazanır. *Toz bezi* filminde kentsel dönüşüm tehdidiyle karşı karşıya kalan Gülsuyu mahallesini, *Şimdiki Zaman*’da otele dönüştürülmek için yıkım kararı verilen binaları ve *Kaygı*’da (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) yine kentsel dönüşüm kapsamında tahliye edilmesi beklenen yerleri, alışveriş merkezlerine dönüştürülmesi planlanan yaşam alanlarını görürüz. *Hayaletler* (Azra Deniz Okyay, 2020) filminde ise kentsel dönüşümün yanında “Yeni Türkiye” söylemiyle ilişkili pek çok resme bir arada tanık oluruz.

Kaygı filmi yeni Türkiye’ye en çok medya ekseninden bakar. Geçmişin, şimdinin, “gerçeklerin” ne şekilde inşa edildiğine odaklanır. Hatırlamayla, hafızayla ilgili sorular sorar³⁴. Karakterin kendi geçmişiyle ilgili “hakikat” arayışı, ülkenin geçmişine bağlanır. İktidar diliyle yeniden oluşturulan, deforme edilen toplumsal belleğe uygulanan işlemlerin benzerleri, vinçlerle, inşaat alanlarıyla kentin belleğine de uygulanır. Kişisel, toplumsal ve mekânsal bellek iç içe geçer. Hasret’in (Algı Eke) giderek içerisinde sıkıştığı ve geçmişin hayaletlerinin her yerde kol gezdiği evi, tüm ülkeyi resmeden bir korku mekanına dönüşür. Benzer bir mekân duygusunu *Hayaletler* filminde de takip ederiz. Hikâyenin geçtiği mahalle, insanların içerisinde sıkıştığı, her an gözetlendiği, kaosun hâkim olduğu klostrofobik bir yer olarak inşa edilir.

Hayaletler, Türkiye’ye ilişkin pek çok güncel meseleyi yan yana ele alır. Kentsel dönüşüm, rant, sığınmacılara, yoksulluğa, muhafazakarlığa ama aynı zamanda isyana, feminist mücadeleye de bakar. Filmin bu kalabalık içeriği, kamera kullanımını da dinamik hale getirir. Kamera, her meseleye yetişmek için hızlıca hareket eder. Filme dahil olan her bir karakter, Ela, Didem, İffet ve Raşit, Türkiye’deki belirli toplumsal gruplarla ilişkilendirilir. Yönetmen bu dört karakterin hikayelerinden ve birbirleriyle karşılaşma biçimlerinden genel bir Türkiye resmi ortaya koymaya çalışır.

³⁴ Umut Tümay Arslan (2020) filmin unutma-hatırlama meselelerine ilişkin sorular sormasına rağmen bu sorulara verdiği yanıtlara kendi kısmi bakışını dahil etmediğini söyler. Filmin unutmadan hatırlamaya doğru giden düz bir yol izleyerek kendi yüzeylerini ve seyircinin bu yüzeylerle ilişkisini sorunsallaştırmadığını belirtir (216).

Yeni Türkiye'nin İstanbul imgeleri, devasa binalardan, gökdelenlerden, vinçlerden, inşaat alanlarından, hafriyat atıklarından oluşuyor. Her iki filmin de İstanbul'a ilişkin imgeleri bu anlamda benzerlik taşıyor, ortak bir şehir peyzajı duygusu ortaya çıkarıyor. Trapez saclarla çevrili inşaat alanları şehrin dört bir tarafındadır. Karakterlerin bu alanlar içerisinde sıkışmış hallerini izleriz. Şehir bir korku tüneli gibidir. Bahsedilen bu şehir, *Kaygı*'da hareketsiz geniş planlarla gösterilirken, *Hayaletler*'de parçalı, kesik kesik ve hızlıca görüntüye getirilir. Şehrin eklektik yapısı, hızı, karmaşası bilhassa *Hayaletler*'in biçimini doğrudan yapılandırır. Diğer bir ifadeyle bu filmde “kent estetiği film estetiğiyle bütünleşir” (Altınsay, 1996: 74).



Şekil 4.32: *Hayaletler*



Şekil 4.33: *Kaygı*

Feride Çiçekoğlu (2015) 2000'li yıllarda sinemada İstanbul'a ilişkin imgelerin büyük bir dönüşüm geçirdiğine işaret eder. İstanbul “taşı toprağı altın” bir şehir olmaktan çıkar, bir “kayıplar şehrine”, bir açık hava hapisanesine dönüşür. Çiçekoğlu'na göre Yeşilçam'ın arzu nesnesi olan şehir algısı bu dönemin belirli filmlerinde tamamen ters yüz edilir; şehre ilişkin imgeler, “cennet-mekân” dan “dehşet-mekân” a doğru evrilir³⁵ (71-2). Bu mekânı Çiçekoğlu büyük bir oranda “vinçler şehri” veya “erkekler şehri” olarak tarif eder. Hem *Hayaletler*'de hem de *Kaygı*'da bu tariflerle paralellik oluşturan şehir peyzajlarıyla karşılaşırız. Ancak bu filmler yalnızca İstanbul'a değil, tüm ülkeye yönelik bir söylemsel alan açarlar. Mekansal olana işaret eden ama yalnızca bununla sınırlı kalmayan “yeni Türkiye” söyleminin pek çok

³⁵ Asuman Suner (2006), İstanbul imgelerinin 1990'ların ortalarından itibaren önemli bir dönüşüm geçirdiğine işaret eder. Ona göre İstanbul artık yalnızca büyük bir taşra kenti olarak resmedilir. Bu filmlerde klostrofobik iç mekanlar, yoksul apartman daireleri göze çarpar. İstanbul artık, “açık alana kapatılmışlığa”, bir tür “mekansal açmaza” işaret eder. Bu mekansal duygulara alan açan en önemli filmlerden birinin Suner, Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996) filmi olduğunu söyler (223-6). Suner bu filmin Türk sinemasında “daha önceden hiç rastlamadığımız türden bir ‘İstanbul filmi’” olduğunu düşünür (251).

veçhesine, karanlık noktalarına ama aynı zamanda karşı-tahayyüllere ilişkin bir dünya yaratırlar. Bu dünya bir “açıkhava hapishanesi” olduğu kadar kadınların içerisinde mücadele ettikleri, bu hapishaneyi dönüştürmeye çalıştıkları bir yerdir. İki kadın yönetmen farklı biçimlerde de olsa Türkiye’ye ilişkin pek çok noktayı eşelemeye çalışırlar.

Her iki filmin de tasvir ettikleri karanlık, distopik atmosfer en çok ses düzeyinde ortaklaşıyor. *Hayaletler*’de çevre sesi olarak sürekli inşaat sesleri, siren sesleri duyarız. Benzer sesler *Kaygı* filminin içerisine de sızar durmaksızın. Diegetic olsun ya da olmasın neredeyse bütün sesler, gerilimi, korkuyu harekete geçiren bir duygu evreni yaratır. *Hayaletler*’de başlı başına birden fazla kez görüntüye gelen hem helikopter imgesi hem de helikopterin çıkardığı ses, tüm karanlık atmosferi içerisinde soğuran bir öğeye dönüşür. Benzer bir öğeyi *Kaygı*’da ise televizyon sağlar. Televizyondan yayılan imgeler, bu imgelerin çıkardıkları sesler, kuşatılmışlığı, karanlığı, tahribatı özetleyen bir resim yaratıyor.

4.3.8. Genel Değerlendirme

Yukarıda adı geçen filmler, yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini sorgular, eleştirir ve bu rollere ilişkin yeni önermelerde bulunurlar. Bu filmler, içerisinde doğdukları toplumsal bağlamla konuşarak 2000 sonrasının arzu akışlarıyla, politik mücadeleleriyle temas kurar, feminist seslere geniş bir alan açarlar. Filmlerin kadın karakterleri itaatkâr kadınlar olmadıkları gibi yalnızca mağduriyet pozisyonuna da yerleşmezler. Anneye, babaya, amcaya kafa tutarlar, içerisinde yer aldıkları hareket alanlarını genişletmeye çalışırlar.

Bu filmler, kadın karakterlerin içerisine yerleştirildikleri dünyada kadınlar arası deneyimlere önemli bir yer açarlar ve kadınların birbirleriyle karşılaşma anlarını da çoğu zaman ayrıcalıklı imgeler olarak inşa ederler. Kadınlar arası deneyimlerde en çok anneler ve kızları arasındaki ilişkiyi odağa alan bu filmler, patriarkal ideolojinin yeniden üretiminde kadınlara diğer kadınları işaret ederler. Patriarkanın yalnızca yukarıdan aşağıya değil ama aynı zamanda yatay bir şekilde, kadınlar arası etkileşimlerle, örgütlendiğini ve sürdürüldüğünü gösterirler. Annelerin suç ortaklıkları masaya yatırılır. Kızların ise bu sürece isyanı birbirine benzer bir görsel dille aktarılır. Seher’in mutfakta annesine şişmiş karnını gösterdiği, Nesrin’in annesine artık büyüdüğünü haykırdığı ya da Elmas’ın annesine psikiyatri gözetiminde sitem ettiği anlar birbirine çok tanıdaktır. Annelerine karşı yükselttikleri sesler, ortaya dökülveren cümleler her üç kadını birbirine bağlar. Mış gibi yapmanın artık mümkün olmadığı, yüzleşmenin, hesap sormanın ortaya çıktığı kırılma anlarıdır, bu anlar.

Yukarıda zikredilen filmlerde en ayrıcalıklı, değerleri yükseltilmiş anlar da kadınlar arasındadır. *Tereddüt*'de Elmas'ın psikiyatrist Şehnaz'la karşılaşması onun “dile gelmesini”, öfkesini akıtmasını ve bu öfkeye bir çerçeve oluşturmasını sağlar. Komşu kızıyla pencereden etkileşimi ona, mutlu olduğu küçük anlar bahşeder. Elmas'ın fiziksel olarak da hayatta kalması, bu iki kadın sayesinde gerçekleşir. Elmas'ın balkonda baygın bir şekilde yatarken hastaneye kaldırılmasını komşu kızı sağlamış, Elmas ağır bir travmanın altındayken de Şehnaz'la beraber iyileşebilme imkânı yakalamıştır. Kadından kadına uzanan bir yaşam köprüsü kurulmuştur. Yine *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap'ın film boyunca yaşadığı en keyifli karşılaşma anı çalıştığı atölyenin terasında Funda'yla gerçekleşir. Öyle ki bu karşılaşma, filmin tüm akışını kesintiye uğratacak bir parantez açılmasını sağlar.

Bu filmlerde kadın yönetmenler kameralarını kadından kadına uzanan bakışa odaklanacak bir çerçevede hem eleştirel bir şekilde hem de film tarihi boyunca değersizleştirilmiş anlara yeniden değer tahsis edecek bir biçimde kullanırlar. 80'ler kadın filmleri kadınlar arası deneyimlere yönelik önemli malzemeler sunuyordu. Yeni filmlerle, yeni kadın yönetmenlerle beraber bu malzemenin genişlediğine, kadınlar arası deneyimlerin çeşitliliği, çokluğu ve karmaşıklığının görselleştirildiğine tanık oluyoruz. Diğer bir ifadeyle sinema tarihinde mitsel kadın karakterlerin baskınlığıyla oluşan perdenin giderek artan bir şekilde aralandığını görüyoruz.

80'ler kadın filmlerinde kadınların özgürlük arayışlarına, mevcut toplumsal cinsiyet düzenini sorguladıklarına tanık oluruz. Yalnızca aile içerisinde anne veya eş pozisyonuna sabitlenmeye direndiklerini görürüz. 90'lar da ise bu karakterler çoğunlukla sessizliğe mahkûm edilir. Anlatılan hikayelere yokluklarıyla ya da hayaletimsi varlıklarıyla, dilsizlikleriyle dahil edilirler. Bu hikayeler, “erkek melodramları” (Akbal Süalp, 2009a) ya da “erkekler arası dostluk filmleri” (Ulusay, 2004) olarak adlandırılır. 90'ların sessizliğini büyük bir oranda 2000'lerde ilk veya yeni filmleriyle kadın yönetmenler bozar. Bu filmler, hem 90'larda sessizlikle geçen dönemde oluşturulan birikimi hem de 80'lerin özgürlük arayışının, isyanının ruhunu taşır. Bu filmlerde 80'lerin kadın karakterlerinin bıraktığı yerden bugünün bağlamı çerçevesinde isyanın baki kaldığı görülür. Kadın karakterler bu filmlerde hem ataerkil düzene, bu düzenin çoklu faillerine karşı isyanlarını sürdürürler hem de yeni özgürlük arayışlarına girerler. 80'lerin filmleri evin kutsallık söylemine yönelik önemli sorgulama alanları açmıştı. Bu filmlerde cinselliğin, kadın-erkek ilişkilerinin yeniden düşünüldüğüne, arzu evreninin dönüşüme

uğradığına tanık oluruz. 2000’ler bu sorgulama alanlarını genişletip, halihazırda dağılmış olan evi feminist idealler çerçevesinde yeniden gözden geçirip, başka türden evler inşa etmenin, başka türlü arzu evrenlerini yaratmanın imkanlarını araştırır. Bu inşa, kadınların birbirlerini gördükleri ve birbirlerinin sesini duydukları bir potansiyeller alanı yaratır.

Yukarıda adı geçen karakterlerin hemen hepsinde Sabiha’dan bir parça buluruz. “İyi kadın” ve “kötü kadın” ikiliklerini aşan, kadınlık alanına dair pek çok olabilirliğe işaret eden parçalardır bunlar. Kimisinde tıpkı Sabiha’da olduğu gibi hem hüznü ve dokunaklılığı hem de kentin kalabalığı içerisinde tek başına yol alma cesaretini ve gücünü görürüz. Kimisinde de final sahnesinde Sabiha’nın yürüyüşüne ve yüzüne nakşedilen belirsizlikleri, o “çok tuhaf çok tanıdık” halleri sezinleriz.



5. DÖRT YAKIN OKUMA: İKİ GENÇ KIZ, MAVİ DALGA, TOZ BEZİ ve AŞK, BÜYÜ VS.

Bir önceki bölümde 2000 sonrası kadın yönetmenlerin filmlerine odaklandım ve bu filmlerdeki belirli ortaklıklar üzerine bir tartışma yürüttüm. Zaman zaman geçmiş yıllardaki filmlere özellikle 80’li yılların kadın filmlerine dönüp bu filmlerle olan olası bağlantılar üzerinde durdum. Kadınlık denilen alan ekseninde bir kadın karakterden diğer bir kadın karaktere uzanan ortaklıklar ve farklılıklara değindim. Hem kendi içlerinde hem de geçmiş film örnekleriyle kurdukları benzer imgelere, yer yer ortak duygu evrenlerine vurgu yaptım. Bunu yaparken arka planda her bir filmin hem toplumsal cinsiyet politikasını hem de içerisinde doğduğu bağlamla olan ilişkisini sorgulamaya çalıştım. Tüm bu tartışmalar 2000 sonrası kadın yönetmenlerin çektiği filmlerle ilgili genel bir resim ortaya koymayı hedefledi.

Bu bölüm ise yönetmenin toplumsal cinsiyetini paranteze alarak dört filmi yakın okumaya tabi tutmayı amaçlıyor. Bu filmleri yan yana getiren temel sebep birden fazla kadın karakteri ve bu karakterler arasındaki ilişkileri merkeze almalarıdır. Buradan hareketle bu bölümde iki kadının hikayesinin peşine düşen filmlerde önümüze ne gibi imkanların açıldığı, eril bakışa ne olduğu örneğin ya da ses, alan, alan-dışı gibi diğer film yüzeylerinin ne gibi müdahalelerle dönüşüme uğradığı şeklindeki sorular tartışılıyor. Tek bir kadın karakterden birden fazla kadın karaktere yönelen hikayeler, kadınlar arası deneyimler ekseninde feminist teori içerisindeki pek çok tartışmaya temas eder ve aynı zamanda bu tartışmalara sinemanın imkan yarattığı yeni bakış açılarını/yeni düşünme biçimlerini dahil etme potansiyeli gösterir.

Sinema tarihi, kadınlar arası deneyimleri pek de mercek altına almayan bir tarih sergiler. Kadınlar, sinemada büyük bir oranda erkeklerle olan ilişkileri üzerinden resmedilirler. Karyn Kay, 1972 yılında yayınlanan ve *Damgalı Kadın (Marked Woman)*, Lloyd Bacon, 1937) adlı filmi incelediği “Gecenin Kız Kardeşleri” adlı makalesinde, filmde yer alan beş kadının caddede sisler arasında kol kola yürüdükleri sahnenin çok etkileyici olduğunu söyler. Kay’e göre bu sahnenin etkileyiciliği, sinemada böylesi anlara alan açacak kadınlar arası arkadaşlık gibi anlatıların çok nadir olmasından ileri gelir (2008: 254). O tarihten bugüne elbette böylesi anlatılara odaklanan pek çok film yapıldı. Öyle ki Karen Hollinger (1998), Hollywood’un 1980’li yıllarda “kadın filmleri” adı altında ürettiği filmlerin, tek bir kadın karaktere değil bunun yerine büyük bir oranda kadınlar arası arkadaşlığa/deneyimlere odaklandığına dikkat çeker (3). Türkiye sinemasına bakıldığında ise kadınlar arası deneyimleri odağına alan filmlerin

Hollywood’da olduğu gibi belirli bir döneme damgasını vurabilecek bir yoğunluğa erişemediğini görürüz. Ancak yine de belirli örneklerden bahsetmek mümkün. *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978) ve *Şalvar Davası* (Kartal Tibet, 1983) gibi filmler, evlilik çerçevesinde kadın ve erkek arasındaki ilişkileri merkezine alırken, kadınlar arası dayanışmaya da yer verirler. *Genç Kızlar* (Nevzat Pesen, 1963), *Vesikalı Yarım* (Ö. Lütfi Akad, 1968), *Anneler ve Kızları* (Ö. Lütfi Akad, 1971), *Severek Ayrılalım* (Orhan Aksoy, 1971), *Liseli Kızlar* (Orhan Elmas, 1977), gibi filmlerde de kadınlar arası deneyimler daha çok bir yan öykü olarak inşa edilir. Yine 80’lerde *Dul Bir Kadın* (Atıf Yılmaz, 1985), *Dağınık Yatak* (Atıf Yılmaz, 1984), *Kadının Adı Yok* (Atıf Yılmaz, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Tunç Başaran, 1989) adlı filmlerde de kadınlar arası arkadaşlık belirli bir oranda görünürlük kazanır. *Mum Kokulu Kadınlar* (İrfan Tözüm, 1996) ve *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992) ise bahsedilen tema çerçevesinde 90’lı yıllara ait örneklerden sayılırlar. Filmler dışında yönetmenliğini Mahinur Ergun’un yaptığı *Çatısız Kadınlar* (1998), *Nasıl Evde Kaldım* (1999), *Şaşıfelek Çıkmazı* (1996-1998) adlı dizilerde de kadınlar arası deneyimler kayda değer bir oranda temsil şansı bulur. 2000’lere gelindiğinde ise kadınlar arası deneyimler ekseninde bilhassa arkadaşlığın doğrudan odağa alındığı kimi filmler göze çarpar. Bunlar, *Türev* (Ulaş İnan İnanç, 2005), *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2005), *Kurtuluş Son Durak* (Yusuf Pirhasan, 2012), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak- Merve Kayan, 2013), *Kadın İş Banka Soygunu* (A Taner Elhan, 2014) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015) şeklinde sıralanabilir. Bu filmlerin yanı sıra *O da Beni Seviyor* (Barış Pirhasan, 2001), *Vicdan* (Erden Kıral, 2008), *Nar* (Ümit Ünal, 2011), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez, 2012), *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (Reha Erdem, 2013), *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) adlı filmlerde de kadınlar arası arkadaşlık önemli bir yer tutar.

Öte yandan evlilik teması etrafında örgütlenen ve anlatısını erkeklerin evliliğe nasıl ikna edilebileceği üzerine kuran *Aşk Üçgeni* (Başak Soysal, 2009), *Romantik Komedi* (Kette, 2010), *Romantik Komedi 2: Bekârlığa Veda* (Erol Özlevi, 2013), *Aşk Oyunu* (Umut Yüksel, 2014), *Evlenmeden Olmaz* (Yasemin Türkmenli, 2015), *Hesapta Aşk* (Gönenç Uyanık, 2016), *Koca Bulma Sanatı* (Bora Onur, 2018) gibi filmlerde de kadınlar arası deneyimler önemli bir oranda görünürlük kazanır. Ancak bu filmlerde kadınların birbirleriyle olan ilişkilerinin ve paylaşımlarının yegâne konusunu evlilik ve romantik aşk oluşturur. Diğer bir ifadeyle kadınlar arası arkadaşlık, evlilik yolunda ihtiyaç duyulan bir dayanışma ağı olarak tasvir edilir. Böylelikle bu filmler, yalnızca evliliği ve romantik heteroseksüel aşkı kutsayarak toplumsal cinsiyete ve cinselliğe ilişkin normatif varsayımları pekiştirir.

Filmler dışında kadınların hikayelerine, kadınlar arası deneyimlere ve dayanışmaya odaklanan *Oyun* (Pelin Esmer, 2006), *Kraliçe Lear* (Pelin Esmer, 2019), *Kafesteki Kuş Gibiydik* (Güliz Sağlam-Feryal Saygılıgil, 2009) ve *Kadınlar Grevde* (Güliz Sağlam-Feryal Saygılıgil, 2010) adlı belgesellerin de varlığından bahsetmek mümkün. Bu belgeseller aynı zamanda feminist film pratiği çerçevesinde filmin içinde üretildiği bağlamın yani üretim koşullarındaki ilişkiler düzeneğinin tartışılmasına ve buradan hareketle hem yönetmenler arasındaki (*Kafesteki Kuş Gibiydik* ve *Kadınlar Grevde*) hem de yönetmen ve filme çekilen kadınlar arasındaki arkadaşlığa ve deneyimlere odaklanmasına da imkân tanır. Diğer bir ifadeyle bu belgeseller, feminist film pratiğinin metin dışıyla metin arasında yarattığı diyalogun ve kesişimselliğin görünür kılınmasını sağlar.

Kadın karakterlerin bakış açılarını, arzularını ön plana çıkaran ve onların hikâyelerine yaslanan filmlerde, hangi temsil formları aracılığıyla ne tür öznelliklerin kurulduğu ve kadınlar arası deneyimlerin ne şekilde inşa edildiği önemli bir sorgulama alanı oluşturur. Kadınlar arası deneyimler, akrabalık ilişkilerini de içerisine dahil eden geniş bir ilişkiler ağına işaret eder. Ancak bu bölümde kadınlar arası deneyimler, romantik olsun veya olmasın yalnızca arkadaşlık ilişkileriyle sınırlı tutulur. Burada, kadınlar arası arkadaşlık, sorgusuz sualsiz idealize edilen bir ilişki biçimi olarak ele alınmaz. Bunun yerine arkadaşlık ekseninde kadınlara has bir deneyimin olanaklılığı ve bu deneyimin kendini ne tür olabirliklere doğru açabileceği tartışılır. Bir başka ifadeyle bu çalışma filmler üzerinden kadınlar arası bağların ne şekilde imgeleştirildiğini, “iç istikrara veya bütünlüğe sahip bir kadınlar kategorisine” (Judith Butler, 2010) yaslanmadan deşifre etmeye çalışır.

Türkiye sinemasında kadınlar arası deneyimler ve özelde arkadaşlık meselesi üzerinde duran belirli çalışmalardan bahsetmek mümkün. Eser Köker (1994), “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi” adlı makalesinin bir bölümünde kadınlar arası ilişkilerin belirli filmlerde ne şekilde resmedildiğini inceler. Buna göre Köker, *Bir Türk’e Gönül Verdim* (Halit Refiğ, 1969), *Bir Demet Menekşe* (Zeki Ökten, 1973), *Batsın Bu Dünya* (Osman F. Seden, 1975), *Beyaz Ölüm* (Halit Refiğ, 1983), *Kayıp Kızlar* (Orhan Elmas, 1984) ve *İkili Oyunlar* (İrfan Tözüm, 1989) adlı filmlerde kadınlar arası ilişkilerin güç, rekabet ve kıskançlığa dayalı bir şekilde betimlendiğini öte yandan *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz, 1984) ve *Davacı* (Zeki Ökten, 1986) gibi filmlerde ise bu ilişkilerin yardımlaşma, dayanışma ve sempati ile örüldüğünü ifade eder. Ancak Köker demokrasi kavramından

hareketle bu filmlerdeki dayanışma biçiminin, ortak bir kimlik inşa etmeye evrilmediğini ve kamusal bir sese veya güce dönüşmediğini belirtir. Köker, *Evlidir Ne Yapsa Yeridir* (Şerif Gören, 1978), *Azap* (Türkan Şoray, 1973), *Suçlular Aramızda* (Metin Erksan, 1964), *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985) ve *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982) adlı filmlerde ise kadınların birlikteliklerine yer verilmesine rağmen bu birlikteliklerin karikatürize edilerek bir anlatım kazandığını düşünür (161-5). Nilgün Abisel (2005) ise *Aşk Mabudesi* (Nejat Saydam, 1969) adlı filmde arkadaşlık ve dayanışma ilişkilerinin cinsiyet farkına göre nasıl inşa edildiğini değerlendirir. Abisel, bu filmde kadınlar arası arkadaşlığın çok yüzeysel bir şekilde betimlendiğini, karşı karşıya getirilen kadınlar arasında kurulan ilişkilerin de rekabete ve kıskançlığa dayandırıldığını söyler. Oysaki filmdeki erkek karakterler rakip olarak konumlandırılmaz; bunun yerine birbirlerine destek veren, yardımda bulunan ve anlatıyı mutlu sona hazırlayan kişiler olarak resmedilirler (176-7). Abisel incelediği yüzün üzerinde Yeşilçam filmlerinden yola çıkarak bu filmlerdeki kadın karakterlerin, anne-kız, kız kardeş ilişkilerinden veya kadın arkadaşlığından yoksun bırakılarak inşa edildiğini söyler. Böylelikle bu karakterler anlatı içerisinde, yaşadıkları problemler veya maruz kaldıkları şiddet karşısında kadınlar arası bir destekten ve dayanışmadan mahrum kalırlar. Kadınlar arası ilişkilerin geçici kılındığı bu filmlerde, kadınlar büyük bir oranda birbirlerinin rakibi ve düşmanı olarak resmedilir (308). Asuman Suner (1991) ise benzer şekilde 80’lerde çekilen kadın filmlerinde de kadınlar arası ilişkilerin rekabet ve düşmanlık üzerine inşa edildiğini, bu filmlerde kadınlar arasında herhangi bir dayanışmaya veya ortak bilince yer verilmediğini söyler. Ona göre bu filmler, özel, ayrıcalıklı vasıflarla donatılmış ve çevresinden yalıtılmış tek bir kadın karakterin bağımsızlık mücadelesine odaklanır.

Doğrudan kadınlar arası arkadaşlık meselesini odağına alan iki farklı makaleden bahsetmek mümkün. Bunlardan ilki Aslıhan Doğan Topçu, Aydan Özsoy ve Y. Gürhan Topçu’ya ait 2002 tarihli “Atıf Yılmaz’ın Filmlerinde Kentli Orta Sınıf Kadınların Arkadaşlıkları” adlı makaledir. Yazarlar bu makalede, Pat O’Connor’ın (1992) kadınlar arası arkadaşlık üzerine yaptığı çalışmadan yola çıkarak Atıf Yılmaz’ın 80’li yıllarda çektiği dört ayrı filmi analiz ederler. O’Connor *Friendships Between Women: A Critical Review* adlı çalışmasında ABD’de yaptığı alan araştırmasından elde ettiği verilerle kadınlar arası arkadaşlığı evli, bekâr ve boşanmış kategorileri ekseninde birbirinden farklı alt türlere ayırarak inceler. Bahsedilen makalede de yazarlar, *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Ahh Belinda* (1986) ve *Kadının Adı Yok* (1987) adlı filmlerde kadınların medeni durumlarını göz önünde bulundurarak O’Connor’un verileri ışığında bir değerlendirme gerçekleştirirler. Bunun sonucunda yazarlar kadınlar arası

arkadaşlığın bu filmlerde dert ortaklığı, danışmanlık ve duygusal paylaşımlar ekseninde görüntüye getirildiğini ifade ederler. Bu makale Türkiye sinemasında doğrudan kadınlar arası arkadaşlığa odaklanan ilk çalışma olması bağlamında önem kazanırken, teorik çerçevenin neredeyse sadece bir kaynağa dayandırılarak oluşturulması, feminist literatürü ihmal etmesi, filmlerin içerisinde doğduğu sosyo-politik bağlamları derinleştirmemesi, biçimsel analizlere yer vermemesi, cinsiyet ve arkadaşlık türleri kategorizasyonlarına yaslanması çerçevesinde sınırlılıklar içerir. Sözü edilen diğer makale ise Aslıhan Doğan Topçu tarafından 2015 yılında yayınlanan “2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadınlar Arası Arkadaşlık ve Dayanışma: “Kurtuluş Son Durak”ta İnlen Erkekler” adlı makaledir. Topçu bu yazısında yukarıda bahsedilen ve kendisinin de ortak yazarlardan biri olduğu makalenin bıraktığı yerden 2000’lere gelindiğinde kadınlar arası arkadaşlığın Türkiye sinemasında temsil edilme biçimlerinin ne şekilde değişime uğradığını araştırmak ister. Çalışmanın örneklemini *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2005), *Vicdan* (Erden Kıral, 2008), *Araf* (Yeşim Ustaoglu, 2012) ve *Kurtuluş Son Durak* (Yusuf Pirhasan, 2012) filmleriyle sınırlayan Topçu, topluma yayılan kadın hareketinin etkisiyle bahsedilen temsil biçiminin bu dönemde olumlu yönde değiştiğini öne sürer. Analizini daha çok *Kurtuluş Son Durak* filmi üzerine derinleştiren Topçu’ya göre bu filmde kadınlar arası arkadaşlık ve dayanışma, ataerkil ideolojiye yaslanmadan ilerici bir potansiyelle temsil edilir. Topçu, 2000’lerle beraber yaygınlaşan ve kurumsallaşan kadın hareketleri çerçevesinde filmlerde kadın temsillerinde olumlu değişimler olduğunu ileri sürmesine rağmen bu ilişkinin nasıl gerçekleştiğini analiz etmez. Öte yandan Topçu, sözü edilen yıllarda kadınlara yönelik ataerkil-muhafazakâr baskıların da yoğunlaşmış olduğunu göz ardı ederek bunun kadınlar ekseninde temsil biçimleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini tartışma dışı bırakır. Makalenin merkezine alınan *Kurtuluş Son Durak* filminin analizi ise, feminist fikirlerin popüler ürünlerde temsil edilme meselesini ve filmin Türkiye’deki feminist mücadeleyle nasıl diyalog kurduğunu ihmal etmesi bağlamında sınırlılıklar içerir.

Gülden Gevher Öz “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadınlar Arası Arkadaşlığın Temsili” (2020) başlıklı yüksek lisans tezinde feminist film kuramlarından faydalanarak kadınlar arası arkadaşlığın toplumsal cinsiyet ekseninden ne şekilde temsil edildiğine bakar. Gevher Öz çalışmanın örneklemini *Mavi Dalga*, *Şimdiki Zaman* ve *Toz Bezi* filmleriyle oluşturur. Yazar, “kadın arkadaşlar birbirleriyle dayanışma sergiliyorlar mı?”, “Metnin sonunda arkadaşlık ilişkisi devam ediyor mu?” “Kadınların arkadaşlık ilişkisi herhangi bir noktada kırılmaya uğruyor mu?”, “Bu kırılma erkek nedeniyle mi yaşanıyor?” (15) gibi sorulardan hareketle

metinsel analiz yapar. Yazar metinlerin bu sorulara verdiği yanıtlar çerçevesinde filmlerin “olumlu temsil”lere veya “olumsuz temsil”lere başvurduğu sonucuna varır.

Bu bölümde ise ben yakın okumaya tabi tuttuğum filmleri “olumlu/olumsuz” temsil mantığını aşan bir çerçevede analiz etmeyi deniyorum. Arkadaşlık meselesi ekseninde sosyolojik sorulardan ve bu sorulara olası cevaplardan hareket etmek yerine, iki veya daha fazla kadını yan yana getiren bir hikâyenin film yüzeylerini feminist idealler lehine nasıl eğip bükebileceği üzerinde duruyorum. Diğer bir ifadeyle kadınlar arası bir karşılaşmanın toplumsal cinsiyet politikaları ekseninde filmin biçimsel yapısına ne şekilde müdahale edebileceğini sorguluyorum. Sinemanın olanakları çerçevesinde kadınlar arası deneyimleri Silverman’ın bahsettiği “etkin sevgi hediyesi” bağlamında nasıl düşünebileceğimizi, kadınlar arası yeni bağlantıların, birbirlerini yeni görme biçimlerinin ne gibi imkanlara kapı aralayabileceğini tartışıyorum. Bu çerçevede arkadaşlığı, kadınların birbirlerine üretken bir şekilde bakma biçimlerinden biri olarak ele alıyorum. Bu, kadınların görüş alanlarında diğer kadınlara yer açtığı, patriarkal düzen içerisinde paylarına düşen değeri kendi lehlerine yeniden tasnif ettikleri ve böylelikle yeni öznellik biçimleri yaratma girişiminde bulundukları bir ilişkilene biçimine işaret eder.

5.1. İki Genç Kız: Lezbiyen Arzu Lehine Yüzeyler Arası Üretken Bağlantılar

Özlem Güçlü, “Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: 2 Genç Kız ve Vicdan’da Kadın Homososyalliğinin Sınırı” (2012) adlı çalışmasında *2 Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2005) ve *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) filmlerinde kadınlar arası ilişkilerin heteronormativite karşısında içerebileceği imkânları, queer bir perspektiften okumaya tabi tutar. Güçlü’ye göre her iki filmde de kadınlar arası ilişkiler, arzu ve arkadaşlık sınırlarının bulanıklaştığı, eşcinsellik ile homososyallik arasındaki katı ayrımların silikleştiği bir zemin üzerinden, temsil edilenin ötesinde bir “fazlalık”, bir “tuhaflık” yaratarak deneyim, zaman ve mekân bağlamında üçüncü bir alanın olanaklarını yaratır. Güçlü bu filmlerin, kadınlar arası arkadaşlığı idrak edilebilir olanın sınırlarının dışına taşırması, arzu ve özdeşleşme arasındaki normatif tekabüliyetleri ters yüz etmesi, erotik ve erotik olmayanı yerli yerine oturtan ilişkilene biçimlerini deşillemesi ve bunun karşısına birbiri içerisine geçmiş çoklu deneyimler sunması bağlamında queer bir okumaya imkân tanıdığını savunur. Güçlü’nün çalışması, kadınlar arası arkadaşlığın belirli kategorizasyonlara hapsolmadan arzuyu da içerebilecek bir şekilde ele alınabileceğini gösterir.

Güçlü kendi çalışmasında yer verdiği *İki Genç Kız* filmini, alan-içi’ndeki ikili kategorileri aşındıran “fazlalıklardan” hareketle queer bir okumaya tabi tutarken ben bu çalışmada benzer bir okumayı, alan-dışı’nın sunabileceği imkanları göz önünde tutarak yapmayı deneyeceğim. Burada alan-içi ve alan-dışı birbirini inşa eden, birbirini dönüştüren ve birbirlerine yeni okuma imkanları sağlayan iki yüzey olarak ele alınır. Bundan kaynaklı kimi zaman görünen yüzeyler kimi zamansa görünmeyen yüzeyler üzerine bir değerlendirme imkânı açılır. Filmin görünen yüzeylerinde her iki kadın arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmakta Adrienne Rich’in “lezbiyen süreklilik” ve Jackie Stacey’nin “erotikleşmiş özdeşleşme” kavramları önemli bir çerçeve sunarlar.

Rich (1980) lezbiyen süreklilik kavramını, kadınlar arası ilişkilerin her türlü formunu kapsayacak bir şekilde kullanır. Bu çerçevede örneğin zengin bir içsel yaşamı paylaşmak, eril tiranlığa karşı birleşmek veya pratik ve politik destek alışverişinde bulunmak gibi kadınlar arası pek çok deneyim bu sürekliliğin bir parçasına dönüşür (648-9). Lezbiyen süreklilik, cinsel tercihlerini kadınlardan yana kullanan lezbiyen varlığa özel bir önem atfetse de yalnızca bununla sınırlı kalmayan her türden kadın tanımlı deneyimlere işaret eder (Rich, [1981] 2003: 41). Rich yine de erotik olanı sadece lezbiyenlikle sınırlandırmaz bunun yerine kadınlar arası diğer deneyimleri de erotik olanın sınırlarına çeker. Ancak Rich (1980) erotizmi yalnızca

bedenle veya bedenin belirli bölümleriyle ilişkilendirmez. Erotizmi her tarafa yayılabilen güçlenmeyi ve hazzı harekete geçirebilen bir tür enerji olarak görür (650). Rich böylelikle baskın olmayan ve dişil olarak tanımladığı bir erotizm kavramsallaştırması üzerinden lezbiyenlik ve diğer kadınlar arası deneyimler arasındaki sınırları bulanıklaştırmayı tercih eder. Diğer bir ifadeyle Rich erotizmi yalnızca cinselliğe göndermede bulunan bir adlandırma çerçevesinden uzaklaştırarak kadınların potansiyellerini açığa çıkarabilecek ve hayatlarını olumlu anlamda dönüşüme uğratabilecek yaratıcılığa imkân tanıyan bir enerji kaynağı olarak görür.

Rich'in yaklaşımı feminist yazın içerisinde belirli eleştirilerin odağı haline gelir. Örneğin Ann Snitow, Christine Stansell ve Sharon Thompson Adrienne Rich'e ([1981] 2003) yazdıkları mektupta lezbiyen süreklilik kavramının birçok yanlış anlaşılmalara kapı araladığını; bu kavramın lezbiyenliği ve kadınlar arası arkadaşlığı tam olarak aynı şeylere dönüştürmeye çalıştığını öne sürerler. Dahası her üç yazar bir kurum olarak heteroseksüelliğin, yalnızca erkekler tarafından yaratılmadığına işaret ederek süreklilik kavramının bir tek lezbiyenliği değil tüm erotik yaşamı -erkeklerle olan ilişkiler dahil- kapsaması gerektiğini düşünürler (38). Diğer bir eleştiri ise Teresa de Lauretis'den gelir. de Lauretis (1991) feminist yazın içerisinde kadınlar arası arzuyu bir tür kızkardeşlik veya arkadaşlık formu çerçevesinde ele alan; arzu yerine özdeşleşmeyi öne çıkaran bir eğilimin var olduğuna işaret eder (258). de Lauretis'e göre arzu ile özdeşleşme arasındaki sınırları bulanıklaştıran bu eğilim, lezbiyen arzusunun görünmezleşmesine, lezbiyen "özgüllüğün" silinmesine sebebiyet verir (261). de Lauretis'in bu çerçevede referans verdiği çalışmalardan bir diğeri ise Eve Sedgwick'in *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) adlı kitabıdır. de Lauretis Sedgwick'in bu çalışmada arzu ve cinsellik kavramlarını çarpıcı bir şekilde yalnızca erkekler arası ilişkiler için kullanmayı tercih ettiğini, kadınlar arası arzuyu ise diğer ilişki formları içerisinde erittiğini öne sürer (258). Bu yaklaşımın de Lauretis "hakiki" cinselliğin yalnızca erkeklerle (kadın-erkek ya da erkekler arasında) yaşanabileceğine yönelik bir varsayıma yaslandığını düşünür. Ona göre bu eğilim, "lezbiyenler yatakta ne yapar" gibi klişe bir sorunun feminist bir dil içerisinde yeniden yürürlüğe konmasıdır (262).

Rich kadınlar arası deneyimleri kadınların birbirlerine bulaştırdıkları yaratıcı bir enerji ekseninde, zorunlu bir şekilde cinselliği kapsamayan erotizm kavramına doğru çeker. Bu girişim, özdeşleşme ve arzu arasındaki sınırları bulanıklaştırmaya ya da bu tanımların birbirlerini dışlamadıkları bir çerçeve tahayyül etmeye olanak tanır. Benzer bir girişime

“erotikleşmiş özdeşleşme” (1994: 314) kavramıyla Jackie Stacey de başvurur. Stacey (1994) kadınlar arası özdeşleşmenin zorunlu bir şekilde erotik olanı dışlamadığını savunur. Bunu söylerken Stacey, özdeşleşmenin arzuyla aynı şey olduğunu öne sürmez ancak arzu ve özdeşleşmenin birbirinden katı bir şekilde ayrılmasına karşı çıkar. Diğer bir ifadeyle Stacey, arzunun kendine has çerçevesini teslim ederken özdeşleşmeyi de bu çerçeveye yakınlaştırmaya çalışır yani özdeşleşmeyi erotikleştirir. Stacey’e göre “onun gibi olmayı istemek” zorunlu bir şekilde erotik uzantıları dışlamaz. Stacey bu erotik uzantıları “büyülenme” kavramıyla karşılar. Ne eril arzuya ne de özdeşleşmeye denk düşen bu büyülenme hali, bir kadının bir başka kadına doğru çekilmesini tarif eder. Stacey, kadınlar arası bağlanmaların bu tarz formlarına, psikanalitik çerçevenin kapsamlı bir yanıt oluşturamadığını söyler. Zira ona göre baskın psikanalitik model, erillik ve dişillik ekseninde özdeşleşme ve arzu arasında yaptığı ayrımla heteroseksüelliği verili alır. Aktif /pasif olarak kodlanmış bu model içerisinde kadınlar arası arzu, ancak eril bir tanımlama çerçevesinde, eril olanı temellük ederek anlam kazanır (64-8).

Stacey (1989) kadın izleyici ve kadın starlar arasındaki ilişkinin kadınlar arası büyülenmeye örnek teşkil edebileceğini savunur. Ona göre kadın izleyicinin, filmlerdeki kadın starlarla kurduğu ilişki biçimlerinden biri bu büyülenme halidir. Stacey kadın izleyicinin, kadın starların erkekler tarafından arzulanan pozisyonuyla özdeşlik kurabileceğini ancak bu starlarla girdiği etkileşim biçiminin yalnızca bununla sınırlı olmadığını söyler. Bunun yanı sıra Stacey, *All About Eve* (Joseph Mankiewicz, 1950) ve *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1984) filmlerinin de kadınlar arası büyülenmeye ilişkin okuma sunan iki film olduğunu düşünür. Stacey büyülenmeyi ne yalnızca özdeşleşme ne de yalnızca erotik bir bağlam içerisinde arzu olarak kavramsallaştırır. Büyülenme ona göre, iki kadın arasındaki farkın tekrar tekrar kurulduğu bir bağlam içerisinde idealleştirilmiş öteki kadını görme, bilme ve onun gibi olma arzusudur. Bu arzu, eril heteroseksüel muadiline indirgenemeyecek belirli haz olasılıkları sunar. Stacey *Desperately Seeking Susan* filminde örneğin anlatı arzusunu oluşturan farklılığın, cinsel farklılık değil kadınlar arasındaki farklılık olduğunu söyler. Stacey’e göre filmdeki Roberta karakterinin Susan karakterine yönelik tutkusu basit bir özdeşlik meselesi değildir, çünkü iki kadın arasındaki fark sürekli olarak öne çıkar. Diğer bir ifadeyle bir taraftan ideal öteki kadın olmaya yönelik bir motivasyon söz konusudur, öte taraftan ise bu motivasyon iki kadın arasındaki farkta ısrar edilerek sürekli bir şekilde inkâr edilir (115-129).

Stacey’in tarif ettiği büyülenme hali, kadınlar arası arkadaşlığın, varsayımların aksine başka türlü de inşa edilebileceğini ve arzu ile özdeşleşme ikilemine hapsolmemiş belirli deneyimleri

içerebileceğini gösterir. Bu deneyimler, dişillik ve erilik gibi ikili ayrımların sunacağı sınırlı çerçevenin ötesine geçen normatif olmayan konumlar inşa eder ve erkek kontrolünden bağımsız arzulayan kadın öznelliği yaratır. Bu bağlam içerisinde erotik uzantılarıyla beraber arkadaşlık ya da özdeşleşme içerisinde yer alan homoerotik arzu formları, Hannah Stark'ın (2019) ifadesiyle, heteroseksüelliğe kaydedilmiş bir yeniden üretim tarzını tersyüz ederek ve böylelikle normatif olanı bozarak karşı konulmaz istekler, bağlanmalar ve pratiklere olanak yaratır (90).

İki Genç Kız filminde Stacey'in bahsettiği farklılardan doğan bir büyülenme haline tanık oluruz. İki kadın arasındaki farklılık, sınıfsal, kültürel, fiziksel görünüm, ailevi ilişkiler, hayata bakış açısı gibi neredeyse her düzeyde göze çarpar. Kadınlar arasında ortaklıklardan ziyade farklılıklar ön plandadır. İki kadının, Handan ve Behiye'nin, anlatıyı da ileriye taşıyan hem öznesi hem nesnesi oldukları bu büyülenme hallerini bakış düzeyinde okumamız mümkün. Karşılaştıkları andan itibaren aralarındaki bakış alışverişi, "masum arkadaşlık" sınırlarının ötesine taşınabilecek bir düzeyde hareket eder. Bu düzey, iki kadının birbirlerine doğru çekildiklerinin bir göstergesine dönüşür. Kadınlar arası bu bakış alışverişi, heteronormativiteye katkı sağlamadığı ölçüde üretken bir bakış olarak görülebilir.



Şekil 5.1: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Güçlü, Behiye ve Handan'ın bakışmalarına metni farklı anlamlara açan, görüneni sorgulatan bir görsel *fazlanın* hâkim olduğunu söyler. Güçlü'ye göre bu *fazlalık*, iki kadın arasındaki arkadaşlık ilişkisinin sınırlarını aşındıracak bir şekilde iş görerek bu ilişkiye daha geniş anlamlar yükler. Film içerisinde bu bakış anlarına pek çok kez tanık oluruz. Bu anların özellikle

tanıştıkları ikinci gün sahilde beraber bira içtikleri sahnede açı-karşı açıyla çekilmiş birden fazla plan düzeyinde harekete geçtiğini görürüz. Bu planlarda iki kadın sırayla birbirlerinin bakışlarının nesnesi olurlar. Baktıkları “şeyin” yüzlerinde oluşturduğu izler, ifadeler, yakın plan çekimlerle ayrıntılı bir şekilde kayıt altına alınır. Bizi, iki yüzün içerisine neredeyse hapseden bu çekimler, neyi “görmemizi” amaçlar? Bonitzer (2011) görüntünün yakın plan tarafından tanımlanan duygusal rejimin, sinemanın *suspense*, korku ve erotizm olmak üzere bazı temel biçimlerini düzenlediğini, “bir gülümsemeyi bir katliam kadar önemli” hale getirdiğini söyler (188). Burada yakın planda seyreden bakışların ve gülümseyişlerin erotik olanın lehine çalıştığını savunabiliriz. Kadınlar arasındaki bakış, aktif/pasif şeklindeki bir ikiliğe yaslanan cinsel fark ekseninde kurulmaz. Bu farkı esas alan ve muhatabı üzerinde tahakküm kuran, sınırlayıcı ve denetleyici bakış yerini, karşıdakine bir hareket alanı sağlayan üretken bir oyuna bırakır. Bu oyun içerisinde sürekli bir yer değiştirmeye hem öznesi hem de nesnesi oldukları bir bakışı paylaşırlar.



Şekil 5.2: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Güçlü iki kadın karakterin Judith Halberstam “Queer Temporality and Postmodern Geographies” (2005) adlı makalesine referans vererek evlilik, üreme, aile gibi heteronormatif belirlenimlere hizmet etmeyen bir zamansallığı deneyimlediklerine işaret eder. Queer zaman olarak adlandırılan bu deneyim alanında Güçlü kadınların, kendilerinden beklenen zamanlarda beklenen yerlerde olmamakla kendilerine ait bir şimdi yarattıklarını aktarır. Normatif beklentilerin dayatmalarından muaf bir zamansallık alanı, aynı zamanda zamanı yorumlama biçimine de sirayet eder. İki kadının tanıştıkları andan beri ilişkileri çok hızlı bir şekilde gelişir, öyle ki ikinci gün aynı evde yaşamaya karar verirler. Handan bu kadar hızlı alınan bir kararın “normal” olmadığını hatırlatan annesine karşı çıkar ve onu, Behiye’nin onlarla beraber

yaşamısına ikna eder. Annesinin hatırlattığı şey adım adım ilerlemek, makul bir yavaşlığa ayak uydurmak gerektiğidir. Norm olana işaret eden bu hız anlayışı, normdan sapma gösteren Behiye ve Handan’a uymaz. Görsel anlamdaki *fazlalık*, böylelikle deneyimlere atılmadaki hızla, fazlalıkla paralellik gösterir.

Bu fazlalık fiziksel temastaki “göze batmayan”, minik fazlalıklarla da pekiştirilir. Bu minik fazlalıkları şu sahneden okuyabiliriz. Bahsedilen sahneden Behiye evden çıkarken kapıda Handan’a sarılarak vedalaşır. Sarılmadan sonra Behiye kollarını Handan’dan çektiği küçücük bir anda elleri Handan’ın saçına, at kuyruğuna gider. Şefkat ve erotizm karışımı, öyle bir anda oluveren hafif bir dokunuştur bu. Ancak yine de “yersiz” bir dokunuştur, arkadaşlık hikayesinin içerisine sokulan ve çıkık yapan ufak ama etkili bir “fitne” unsuru gibidir.



Şekil 5.3: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Film bu fitne anlarına yönelik daha da güçlü “malzemeler” vermeyi ihmal etmez. Bahsedilen sahnede Handan yatakta uzanmış ağlıyordur. Behiye yanına gelir ve onu teselli etmeye çalışır. Yalnız kalmaktan korktuğunu belirten Handan’a karşılık Behiye, kimseye, hiçbir erkeğe, ihtiyacının olmadığını, isterse kendi kendine yetebileceğini söyler. Handan Behiye’ye sarılmak için doğrulur, Behiye Handan’ın yüzünü avuçlar ve yüzüne bir öpücük kondurur. Kadınların çerçevelenme biçimi yüzlerinin tam olarak görünmesini engeller. Behiye’nin Handan’ı dudaktan öpüp öpmediği yönetmenin tercih ettiği çekim açısından kaynaklı karanlıkta kalmış

olur. Film bu bağlamda “ne gördüğümüzü” tartışmaya açan, görülen şey üzerinde hemen mutabakat oluşmasını engelleyen bir “görme çokluğu” yaratır. Diğer bir ifadeyle film, tek bir istikamete, birliğe, bütünlüğe doğru yol almaz; bunun yerine farklı farklı güzergahlara alan açan boşluklarla hareket eder, önümüze serilen sınırlı dünyayla ilgili potansiyel çatallanmalar yaratır.



Şekil 5.4: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Peki yönetmen bunu neden yapar? Katı çerçevelere tutunmaya alışkın olan seyirciyle mi oynamaktadır? Hep daha fazlasını, resmin bütünü, görmek isteyen seyirciyi bakışın kısmiliğine³⁶ mi toslatmaktadır? Yoksa oto-sansüre mi takılmaktadır? Yönetmen böyle değil de başka türlü çekmiş olsa, yani yaşanan anı “net bir şekilde” görmemizi sağlasa değişen ne olur? “O kadın o kadını dudaktan öptü” şeklindeki bir “aydınlık” anı, bizi nereye kadar götürebilir ve bu bilgiyle ne yapacağız? Tüm bu sorular heteronormatif olanı ve heteroseksist idealleri sarstığı ölçüde içerisinde belirli imkanlar barındırır. Bu imkanları görüş alanına girmeye direnç gösteren alan-dışından hareketle okumayı deneyebiliriz. Bu çerçevede filmin

³⁶ Bakışın kısmiliği, “hem perdenin sınırlarıyla hem de seyretme düzeneğiyle ilgilidir”. “Sanki bir ‘bakma deliği’nden (*un regard*), bir kuyuya, kanalizasyon çukuruna ya da boru hattına bakıyormuşuz gibi, belirli bir açıklıktan, belirli bir biçimde bakmaya zorlanırsınız” (Arslan, 2020: 92). Bonitzer (2011), Bazin’e referans vererek sinema ekranının bir tablonun çerçevesi gibi değil, ‘olayın sadece bir parçasını gören bir kaş’ gibi iş gördüğünü söyler. Ona göre “görsel alana her zaman kör bir alan eklenir, görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısımdır”. Kameranin görmesi olan bu *kısmi görme*’ye paralel olarak seyirciler açısından bir *kilitlenmiş görme* eklenir. Bu *kilitlenmiş görme*, yalnızca “sınırlı bir yüzeyi- ekranın yüzeyini-” tarayabilmektedir (84-7).

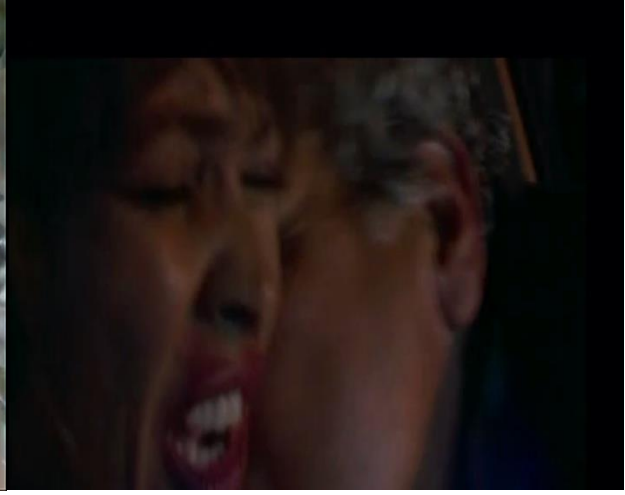
görünen yüzeyindeki fazlalıklardan yola çıkarak filmin görünmeyen yüzeyinde, alan-dışında, lezbiyen bir arzunun tekinsiz bir şekilde kol gezdiğini ya da başka bir ifadeyle alan içindeki fazlalıkların tam da alan-dışındaki lezbiyen arzudan sızdığını öne süreceğim. Alan-dışı'nın varlığı burada sinemanın bakışımızı her zaman sınırlandırdığını hatırlatan bir işlev görür:

Sinema gösterir, ama bir o kadar da bakışı sınırlar. Sinema görmeye sunduğu kadarıyla, bakışı sınırlar da. Çünkü dünyayı bencilce, küpün bir yüzeyiyle sınırlar ve bizi diğer beş yüzeyden mahrum bırakır. Bu kameranın hareket etmemesi nedeniyle değildir. Kamera yer değiştirse bile daha fazlasını göremez; çünkü bir yüzeye eriştiğinde diğer yüzeyi yitirir (Nancy, 2012: 100; akt. Arslan, 2020: 94).

Filmin toplumsal cinsiyet ekseninde erkekler ve kadınlar arasında tasnif ettiği değerler evreni de lezbiyen bir arzuyu hatırlatır niteliktedir. Filmde erkek karakterlerin değil kadın karakterlerin bakış açıları ve perspektifleri odaklıdır ve erkek karakterlerin hiçbirine seyircilerin özdeşleşebileceği sevillebilir, ayrıcalıklı bir pozisyon tahsis edilmez. Bu karakterlerin kadınların dünyasında pek yeri yoktur. Diğer bir ifadeyle film, kadınlar arası bir dünya yaratır ya da onların dünyalarını en baştan beri erkeksiz kurar. Kadınların bu erkekleri sevmeleri için hiçbir neden yoktur, ancak birbirlerini sevmek ve birbirlerine tutunmak için film pek çok malzeme sunar. Erim, Tufan, Burak, meçhul bir baba ya da Şevket Bey. Hiçbiri filmdeki kadınların hayatına dokunmaz, tam aksine hep sorunlara ve mutsuzluklara yol açarlar. Erkeklerle yaşanan cinsellik de hiçbir zaman doyum getirmez. Handan'ın ifadesiyle böylesi bir deneyim “korkunç”tur. Filmin ilk sahnesindeki Leman ve Şevket Bey arasındaki deneyim de bunu destekler. Bu sahnede “sevişme”, kadın için acı çektiği veya işkenceye maruz kaldığı bir deneyime dönüşür. Dudaklarındaki ruj yüzüne bulaşmış, hüznü ve darmadağın bir haldedir. Tıpkı kızı Handan'ın yaşadığı gibi bu deneyim korkunçtur. Leman'ın bu darmadağın hali, apartmanın içerisinde kapısını açmaya çalışırken de görüntülenir. Kapıyı bir türlü açamaz, karanlıkta kalır, sinirleri bozulur, bir sigara yakar ve ağlamaya başlar. Sahne burada kesilir.



Şekil 5.5: *İki Genç Kız*- Handan



Şekil 5.6: *İki Genç Kız*- Leman

Yukarıdaki kareler, erkeklerle yaşanan deneyimin kadınlar açısından hiç de keyifli bir deneyim olmadığını gösterir. Bu karelerde benzer bir iğrenme ifadesi vardır iki kadının yüzünde de.

Leman örneğinde erkekler, en iyi ihtimalle karşılıklı bir alışveriş biçiminde iş birliğinde bulunabilecek geçici müttefiklerdir. Bunun aksine Leman'ın arkadaşı Nevin'le ilişkisi örneğin yardımlaşmaya, dayanışmaya ve sevgiye dayanır. Bu çerçevede filmin, yaşanılacak her olası ilişkide kadınlara, diğer kadınları işaret ettiğini dile getirmek mümkün. Kadınlar için mümkün mutluluklar, erkeklerin pek de yer kaplamadığı bir dünyayla ilişkilendirilir. Yani film ısrarla erkeklerle olası “mutlu bir aşk”ı es geçer, bunu en baştan görmezden gelir. Bu tercih filmin, sahip olduğu tüm ayrıcalıklı yüzeyleri, kadınlar arasında dolaşan ve arzuyu da içeren deneyimler dünyasıyla doldurmayı mümkün kılar. Film bu çerçevede “kadın-tanımlı” bir evren yaratır. Kadın-tanımlılık, “kadınların kimliklerini erkeklerle ilişkili olarak değil...birbirlerine göre, kendi gereksinimleri, deneyimleri ve algılamalarına göre şekillendirmeleri” dir (Donovan, 2014: 304).

5.1.1. Alan-Dışı'nın İmkanları: Lezbiyen Varoluş

Film her ne kadar queer olanaklara yönelik bir perspektif bolluğu sunsa da filmin, alan-dışı'ndan hareketle adını koymaya teşebbüs eden lezbiyen bir arzuya yönelik yorumlara da açık olduğunu öne sürebiliriz. Filmin görünen yüzeyi, tam olarak adlandırılmaya direnen, kurulması olası olan her çerçeveye “acaba” diyen bir sesi ekleyen kadrarlarla ilerler. Ancak bu “acabalar” filmin görülmeyen yüzeylerinde daha kuvvetli potansiyellerin olabileceğine yönelik bir düşünceye yine de sekte vurmaz. Zira “acabalar”ı ortaya çıkaran çerçeveler, bu çerçevelerin

dışını da düşünmeye olanak tanır. Böylelikle film, alan-dışı için yapılabilecek yorumlara yönelik bir imkanlar manzumesi sunar. Filmi boylu boyunca kesen olası bir lezbiyen varoluşun, “gerçeklik” düzeyine ulaşmamış olması onu, yine de zorunlu bir şekilde sahne-dışı’na konumlandırmamızı gerektirmez. “Gerçeklikten” kökten bir şekilde kovulması (Bonitzer, 1995: 15) anlamında sahne-dışı kavramının filmde yer alan arzuyu tarif etmek için uygun bir kavram olmadığını; bunun yerine, alan’a sızması ve alan’ı düzenlemesi çerçevesinde alan’ın hemen dibinde konuşlanan alan-dışı³⁷ kavramının daha yerinde olduğunu öne sürebiliriz.



Şekil 5.7: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Yukarıdaki karelerin, alan-dışında olup bitenlerden kesilip görünür yüzeye taşınan küçük parçalar diğer bir ifadeyle filmin dil sürçmeleri olduklarını düşünebiliriz. Gördüklerimizle tam olarak süreklilik oluşturmaya direnen, bir çıkıntı yaratan başka bir evrene ait parçalar gibi dururlar. Film içerisinde saniyelik kesmelerdir bunlar. Kendilerini çok fazla açık etmemeye çalışan, film yüzeyinde kapladıkları yerleri olabildiğince küçültmeye gayret eden eklemeler gibidirler. İlk karede de görüldüğü gibi Handan’ın yatağı tek kişilik, küçük bir yataktır. Gece boyunca sarmaş dolaş uyuduklarını ve belki de daha fazlasını hayal etmememiz için hiçbir neden yoktur. İlk karede bu “daha fazlasına” eller, ikinci karede ise bacaklar tanıklık eder. Bedene ait bu parçalar, görünen yüzeyin “sakladıklarını” ele verir gibidirler. Diğer bir ifadeyle bedensel parçalarla oluşturulan bu kareler, diğer eksik parçaları, “bir sırrın eksiltisini” (Bonitzer, 2011: 133) ifşa ederler sanki. Her iki kare de gördüklerimize yönelik “hepsi bu değil”i akla düşürürler: “Bir yerde, bir biçimde, bir şey eksiktir...Hepsi görülmektedir, ama işte en büyük eksiklik de tam ordadır, bir sürü şey eksiktir, gösterilen hiçbir zaman yeterli

³⁷ Bonitzer (2011) alan-dışı’nın, alanın uzayına bitişik olduğunu söyler (123).

değildir...” (Bonitzer, 1995: 10). İlk karede bacakların ne yaptığını, ikinci karede ise kollar ve kafaların ne yaptığını bilmeyiz. Gördüklerimiz dışarıya sürekli işaret eden, dışarıya sızıntı yapan “öldürücü darbelerdir” (Bonitzer, 2011: 163), gerçeklikten koparılan kısmi parçalardır.

Bonitzer çerçevenin içerisinde yaratılan “gerçekliğin” çerçevenin dışında da sürdürüldüğüne yönelik bir güvencenin söz konusu olmadığına, yalnızca buna inanıldığına işaret eder (14). Çerçeve içerisinde hareket halinde olan arkadaşlık ya da bu arkadaşlığın sınırlarını muğlaklaştıran queer olanakların çerçevenin dışında da hüküm sürdüğünü veya bu dışarıda olan bitende lezbiyen bir aşkın dillendirilmemiş olduğuna inanmak zorunda değiliz. Bu mümkün kimlik alanını, Behiye’den olduğu gibi Handan’dan da hareketle okuyabiliriz. Her şeye, herkese karşı dinmeyen bir öfkeye sahip olan Behiye’nin en çok da abisiyle olan ilişkisi üzerinden erkeklere karşı öfke dolu olduğunu görürüz. Behiye’nin dünyasında erkeklere hiç yer yok gibidir. Behiye bunu Handan’ın hem Erim’le olan ilişkisi hem de meçhul babası üzerinden de sık sık dile getirir: “onlara ihtiyacımız yok bizim”. Behiye abisinin yatağının altında sakladığı porno dergileri bulduğunda kısa da olsa dergilere göz gezdirip bu anın “keyfini” çıkarabilirdi. Ancak öyle görülüyor ki Behiye, heteroseksüel dünyaya ait hiçbir şeyi merak etmez. Handan’ın erkeklerle ilişkisi daha yumuşak bir tonda seyretse de onun da dünyasında erkeklerle olası bir mutluluğa yer olmadığını sezeriz. Handan Erim’e doyuma ulaşacağı bir aşk ilişkisi üzerinden bakmaz. Bunun yerine Erim onun için maddi olanaklar sağlayacak ve yalnız kalmasını önleyecek somut bir “ihtiyaç” pozisyonundadır. Ya da Behiye’nin deyişiyle Erim, “b planıdır”, “yedeklenen” bir şeydir. Böylelikle filmde erkekler ne aşk ne de cinsellik üzerinden değil, sağlayabilecekleri imkanlar üzerinden değerlendirilir. O halde filmin, aşka da cinselliğe de yönelik bir tatmin konusunda kadınlara erkekleri değil, sürekli bir biçimde diğer kadınları işaret ettiğini dile getirmek mümkün.

“Alan-dışı-uzay ikiye bölünür: somut...ve imgesel uzaylar. Nana’da, emprezaryonun eli yumurtalığı almak üzere alana girdiğinde, bu film kişinin bulunduğu ve belirlediği uzay imgeseldir, çünkü henüz görülmemiştir; bu kolun kime ait olduğu bilinmemektedir, söz gelişi. Ama sahneyi bütünlüğü içinde (Muffat ve emprezaryo ayakta yan yana) bize gösteren eksen içi uyuşum anında, bu alan, geriye dönüşlü olarak, somut olur...Bazen, bu alan-dışı uzay, imgesel kalabilir: Daha geniş ya da başka bir eksende yer alan hiçbir plan (ya da hiçbir kamera hareketi) bize kolun kime ait olduğunu göstermediğinde” (Praxis du cinéma, akt. Bonitzer, 1995: 15).

Bonitzer alan-dışı'nın, her zaman görüş alanı dışında kaldığını, görüş alanının içerisine girmesinin ise ancak bakışın yer değiştirmesiyle yani çeşitli kamera hareketleriyle veya yeniden çerçevelemeyle, alanla eklemlenmesiyle mümkün olduğunu söyler. Alan-dışı'nın, alan-î'ne hiç çağrılmadığı yani "imgesel" kaldığı durumlarda ise Bonitzer, alan-dışı'nın ancak *hayal edilebilir* olduğunu belirtir (15). Bu çerçevede filmde lezbiyen öznellik, alan- içi'nin sağladığı malzemelerle, bir tür hayal etme girişimi neticesinde varlık kazanabilir. Bonitzer, alan-dışı'nın yarattığı belirsizliklerle bir elem yeri olduğundan söz eder ve alan-dışı'nın alan içinde bir "gerçeklik" kazanmasıyla bu "açık yaranın gizil eleme" nin dikilerek kapatıldığından bahseder (14-5). Bazen alan-dışını alan-î'ne çağırmadan da bu dış'la ilgili kayda değer bir kuvvetler birliği oluşabilir ve bu birlik, "gerçeklik" düzeyine ulaşmasa da bu yarayı kapatmaya, bu yaranın adını koymaya teşebbüs edebilir. Yaranın adını koymaya çalışalım: lezbiyen arzu.

Filmi bu şekilde okumak, feminist film eleştirisi içerisinde yer alan "akıntıya karşı" (against the grain) biçimindeki okumayla da paralellik gösterir³⁸. Görülmek-için inşa edilen dünyayı başka türlü bir okumaya tabi tutan bu yaklaşım, görülür dünyadan çoğu zaman karşıt olmak üzere farklı yorumlar devşirir. Diğer bir ifadeyle egemen perspektifi geçersiz kılacak bir değerlendirme alanı açar. Örneğin Elizabeth Ellsworth (1990) Hollywood yapımı *Personal Best* (1982) filmiyle ilgili baskın okumayı özellikle lezbiyen izleyicilerin ters yüz ettiğinden söz eder. Heteroseksüel romantik ilişki lehine lezbiyen ilişkiyi görmezden gelen egemen okuma biçimine karşıt, lezbiyenlerin tam tersine bir reaksiyon gösterdiklerine işaret eder. Elizabeth'e göre öyle ki bu izleyici grubu, lezbiyen ilişkiyi merkeze oturtacak bir şekilde filmi, adeta yeniden yazarlar. Filmin heteroseksist sonunu reddederek, kadınların birleştiği alternatif bir son hayal ederler (akt. Chaudhuri, 2006: 78-9). Bu yaklaşım, sinemanın "çerçevelerden çıkarılabilen, sonsuzca çerçevelenebilen" (Arslan, 2020: 97) boyutunu hatırlatır bizlere.

Film iki kadın arasındaki bedensel temasın yoğun olduğu anlarda ani kesmeler yapar. Kesmenin hızı, alan-dışı'ndan hemen çıkıp fırlayacakmış olanı, tetikte bekleyeni önlemek için işler gibidir. Bu ani kesmelerin böylelikle görünen yüzeyle süreklilik oluşturmak zorunda olmayan

³⁸ Bu tarz bir okuma, aynı zamanda feminist edebiyat teorisinden ödünç alınan "yazara rağmen okuyan", "direnen okur" kavramlarıyla da yakınlık oluşturur. Bu yaklaşım, filmlerin barındırdığı çelişkilerden, boşluklardan/sessizliklerden ve belirsizliklerden hareketle mevcut yapıyı bozan potansiyel unsurlara odaklanır ve alternatif okumalara alan açar. Örneğin Lucretia Knapp (1995) ödipal bir anlatıya bariz bir şekilde yaslanan *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) filminin yine de bu anlatıdan kaçış yollarına imkan veren unsurlara sahip olduğunu öne sürerek filmi, lezbiyen bir okumaya tabi tutar. Ancak Tania Modleski böylesi bir yaklaşımın hem yönetmenin hem de izleyicinin sorumluluğunu azalttığına işaret eder (akt. Smelik, 2008: 10-1).

başka olası anları tahayyül etmemize olanak sağladığını savunacağım. Arslan (2020) kesmelerin, kesip biçmelerin, “bakışı, *kat edilecek yolu*” (97) açtığını söyler. Burada ise açılan yol, çerçevelerin içinden belki de daha fazla çerçevelerin dışına doğru sürekliler bizi. Sürükleneyeceğimiz yerde deneyimleyeceğimiz karşılaşmalar aynı zamanda “etik bir tecrübe alanına”³⁹ (Arslan, 2020) da imkân verebilir. Bu ani kesmeler, filmin sınırlarını çekiştiren, hemen sınırın dibinde konuşlanan ve görünen yüzeye musallat olan hayaletler üzerine düşünmemizi harekete geçirebilir. Bu ekseninde çerçevenin içinde yer alan “gerçeklik” imgeleri bizi başka “gerçeklik” imgelerine değil, lezbiyenliğe işaret eden hayalet imgelere bağlar. Hangi bedensel temasların görünür yüzeyde yer kaplayacağına karar veren gerçeklik imgeleri böylelikle, yine de başka temasları düşünmemize, öğeleri farklı şekillerde düzenleyip başka bağlantılar kurmamıza engel oluşturmaz. Hatta film, tam da bu başkalıkları düşünmemiz için çerçevenin sınırlarını hatırlatacak bir şekilde bu kesmelere başvurur diye öne süreceğim. Yani burada kesme işlemi, kestiği yerde açılan yaranın izlerini, acısını hissettirir, “gösterirken dışarıda bırakılanları, çağrıştırmaya, hatırlatmaya” imkân tanır (Arslan, 2020: 175). de Lauretis’in ifade ettiği şekilde “başka yerleri” düşünmeyi harekete geçirir. Ya da diğer bir ifadeyle, “bu zamansal düzlemin içinde henüz kararlaştırılmamış uzam, temsil uzamı” (Arslan, 2020: 100) söze gelmeye, dile düşmeye teşebbüs eder.

Bahsedilen ani kesmelerden biri, Avustralya’ya beraber kaçma planlarının yavaş yavaş somutlaştığı, en azından ihtiyaç duydukları parayı denkleştirdikleri sahnedir. Gayet keyifli oldukları bu anı, Erim’den gelen telefon da bozma kudretini gösteremez. Telefon görüşmesinden sonra Behiye’nin morali bozulsa da Handan onu keyiflendirmeyi başarır. Bu andan sonra birbirlerine kur yaparcasına bedenleri arasında oyun havasında bir temas gerçekleşir. Behiye Handan’ı yatağa boylu boyunca uzanacak bir şekilde iter ve onun üzerine uzanarak ona şaka yollu vurmaya, onu gıdıklamaya başlar. Kahkahalar eşliğinde saniyeler süren bu sahne, ani bir şekilde Erim’in hareket halinde olan arabasının içine keser. Böylelikle bahsedilen sahnenin devamında ne olduğu belirsiz kalır. Ancak seyirci olarak iki kadın bedeninin birbirine bu kadar yakın olduğu bir anda, kesilen parçaların peşine düşerek, bu parçaları hayal etme hakkımız yine de saklı kalır.

³⁹ Arslan (2020) etik tecrübe alanının, film ile seyircinin karşılaşmasından doğan ve “bizi ikamet ettiğimiz yerden koparabilecek”...*başkalıklara* imkan aralayabilen bir alan olduğunu söyler (9). Arslan etik kavramını psikanalizin açtığı yolu takip ederek, “ötekiyle, onunla ilişkinin nasılıyla, iyiliklerin servis edilmesiyle, ötekilere yönelen diğerkamılık ya da fedakârlıkla ilgili bir şey olarak değil, öznenin ta kendisinin başkalaşımıyla ilgili bir mesele olarak” (111) ele alır.

Yapılan kesmede Behiye oldukça keyifsizdir, Handan “durumu” kurtarmaya çalışır, erkekler, Erim ve Burak, ise bambaşka bir evrenden cümleler kurmaya çalışan fakat kurdukları her cümlenin en azından Behiye nezdinde anında hükümsüzleştiği bir pozisyonda asılı kalırlar. Erkeklerin dahil olduğu bu dünyada Handan ve Behiye’nin mutlu olması mümkün değil gibidir. Handan Behiye’nin yanında “olduğu gibidir”, ancak Erim’le beraberken belirli bir “kadınlık kimliğiyle” ilgili sürekli bir şekilde belirli türden bir performans sergilemek gereği duyar. Erim için “doğru kadın” olduğunu ispatlamak zorundadır. Onunla yatıp yatmama meselesi “getirecekler” ve “götürecekler” üzerine dikkatli bir planlamayı şart koşar. Ancak Handan’ın “b planı” istediği sonucu doğurmaz, Erim’in ona verebileceği hiçbir mutluluk yoktur.

Filmde hem kadınlar arasında kurulan bakışın hem de seyirciye alan dışı’nın varlığını hissettirerek onu, bu alana doğru sürükleyen bakışın üretken olduğunu dile getirmek mümkün. İlki heteronormativiteye mukavemet göstermesi, diğeri ise görmenin kısmiliğini hatırlatması bağlamında baskın olandan, norm olandan farklı patikaları, yakın ve uzak olasılıkları tahayyül edebilmeyi harekete geçirir.

5.1.2. Kamusal Alanda Lezbiyen Bir Çıkıntı Yaratmak

Handan ve Behiye kamusal alanda epey vakit geçirirler. Ev içi alana hapsolmazlar. Ancak kamusal alanı kendilerinden beklenen gereklilikleri yerine getirmek için değil, bir oyun alanı gibi kullanırlar. Diğer bir ifadeyle kamusal alanda iki genç kızdan beklenilecek “makul” davranışlar sergilemezler. Hemen her şeyi ihlal ederler. Girmemeleri gereken yerlere kaçak olarak girerler ya da bu yerleri kullanılması öngörülen şekilde kullanmazlar. Kendi özel mekanlarıymış gibi kullandıkları ve bir oyun alanına dönüştürdükleri bu kamusal yerlerde beraber göründükleri hemen her sahnede ya el ele, kol kola ya da burun buruna görünürler. Kadrajların içerisine birbirlerine bağlanmış iki sevgili gibi girerler.



Şekil 5.8: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Kamusal alan onlar için belirli işlerini halletmek için yer aldıkları geçici bir güzergâh değildir. Tam aksine bu alan içerisinde yapmaları beklenen her işi askıya alırlar. Handan kursa, Behiye de okula gitmez. İki kadın kamusal alanda bir yerden bir yere gitmezler, orada dururlar, orayı kendilerine mal ederler. Öyle sessiz kalma, görünmez olma ya da dikkat çekmeme gibi bir uğraş içerisine de hiç girmezler. Tam tersine olabildiğince gürültü, patırtı çıkarırlar. Kamusal mekanların “düzenini” bozarlar, itaatsizlik ederler. İki “hanımefendi” olmaktan çok uzaktırlar. Bunun yerine kamusal normallığe çomak sokan iki suç ortağı gibi görünürler.

Behiye ve Handan’ın özellikle el ele tutuşarak dolaşmaları, heteroseksüel çiftlerin ayrıcalığında olan bu pratiğe diğer bir ifadeyle “zorunlu heteroseksüelliğe” (Adrienne Rich, 1980) tehdit edici bir müdahale gerçekleştirir. İki kadın elinin birbirine kavuştuğu kareler, bu ellerin içinde yer almaya neredeyse zorunlu kılındığı başka çerçevelerin “normal”liğini bozar. Kamusal alanda kimin elinin tutulması gerektiğiyle ilişkili normlara riayet etmeyen, bu beklentiyi boşa çıkaran bir pratiktir bu. Film bu anlarda basbayağı iki kadın arasındaki arzuyu çerçevelemektedir. İki kadının normları tersyüz eden bu davranışları böylelikle kamusal alanda lezbiyen bir çıkıntı yaratır. Günün sonunda eve dönüş yolunda da “heteronormativiteye savurdıkları tekmelerle” (Güçlü, 2012: 432) bu çıkıntı iyice görünür hale gelir.



Şekil 5.9: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Çıkıntıya film boyunca refakat eden en baskın imgenin ise suyla ilişkili imgeler olduğu görülür. Yüzlerinin birbirine çok yakın durduğu, dışarıda bira içtikleri sahnede deniz ve yine bedenlerinin yakın bir şekilde hatta sarmaş dolaş bir biçimde karelere girdiği yüzme sahnesinde de havuz eşlik eder onlara. Su burada heteronormativiteye ait olan pek çok şeyden bir tür arınma gerçekleştirir gibidir. Bu arınmayı sürdürmekte inat eden karakter ise Handan’dan ziyade Behiye’dir. Burak ve Erim’le beraber oldukları bir akşam Behiye kendini sokakta yer alan süs havuzuna atar. Baştan aşağı ıslanır ve Handan’a da havuza girmesi için seslenir. Handan’la arasında oluşabilecek hiçbir mesafeye tahammülü yoktur Behiye’nin. Handan’ı kimseyle özellikle de Erim’le hiç mi hiç paylaşmak istemez. “Bu dallamalara ihtiyacımız mı var?” diye sorar Handan’a ve onu ısrarla yanına çağırır. Etrafındaki “dallamalardan” tamamen arınması ve görüş alanına yalnızca kendisini koymasını talep edencesine “birazcık cesaret” der Behiye Handan’a. Ancak Handan baştan aşağı arınmaya henüz hazır değilmiş gibidir. Handan ağlar ve Behiye’den sudan çıkmasını ister. Behiye suya yumruk sallaya sallaya sudan çıkmak zorunda kalır. Erim Behiye’nin o ıslak haliyle arabasına binmesine göz yummak istemese de bir sonraki sahnede Behiye’nin ıslak bir şekilde arka koltukta oturduğunu görürüz. Behiye kamusal alanda yarattığı lezbiyen çıkıntıyı, pek çok yere özellikle de Erim’in arabası gibi katı heteroseksist alanlara tüm ıslaklığıyla bulaştırır. Çıkıntı, her yerin “normalliğini” bozar.

Behiye ve Handan zaman zaman *butch* ve *femme* kimliklerinin içerisine yerleşmiş bir çift gibi görünürler. Behiye geniş koyu kıyafetleri, botlarıyla, bıçak taşıması ve kavgacı yapısıyla eril olarak algılanan görünüm ve tavırlara, Handan ise seksi ve çoğunlukla pembe kıyafetleri, makyajı, topuklu ayakkabıları, şiddete ve kavgaya uzak yapısıyla feminen olduğu farz edilen bir tarza sahiptir. Bu pozisyonları bir sahne üzerinden de okumak mümkün. Bahsedilen sahnede

iki kadın taksi içerisinde ve taksici aynadan Handan'ın dekoltesinden görünen göğüslerini dikizler. Bunu fark eden Behiye, Handan'ı bakışlarıyla uyarır ve Handan dekoltesini ceketıyla kapatır. Taksi durduktan sonra Handan bagajdan eşyalarını çıkarır, o anda taksici Handan'ın kalçalarına değecek kadar ona çok yanaşır. Behiye bunu görür ve taksiciye saldırmaya başlar, bıçağını çıkardığı anda da taksici arabasına binip oradan uzaklaşır. Taksicinin arkasından Behiye küfürler savurur. Tüm bu işaretler Handan ve Behiye'yi eril ve dişil olarak kodlanan kategoriler içerisine yerleştirmeye sevk edebilir. Ancak belirli bir sabitliği varsayan ve akışkanlığa izin vermeyen bu kategoriler her iki kadının öznelliklerini ve aralarındaki arzuyu açıklamakta yetersiz kalır. Bunu birbirine karşıt olarak işaretlenmiş ve çoğunlukla heteroseksüel mantığı yeniden üreten bir yerleşim biçimi olarak değil de kadınların içerisinde hareket edebileceği öznel pozisyonlara ilişkin geniş bir spektrum olarak da okuyabiliriz. Diğer bir ifadeyle yerin kendisini illaki ikili bir kategorizasyondan hareketle eril ya da dişil olarak adlandırmak, kutuplaşmış bu kimlikler altında sınırlandırmak zorunda değiliz. Bunun yerine Behiye'nin dünyaya bağlanma ve bu dünyada konumlanma biçiminin Handan'dan farklılık gösterdiğini dile getirebiliriz. Behiye'nin eril kimliği performatif olarak üstlendiğini kabul etsek bile, kadından kadına uzanan bir arzunun erkek arzusuyla inşa edilen bir roller dünyasıyla tam olarak çakışmayabileceğini akılda tutabiliriz. Yani bu kimliğin kendini her zaman aynı şekilde tekrar ettiğini kabul etmemiz için hiçbir neden yoktur. Eril ve dişil olduğu varsayılan kimliklerin söz konusu kadınlar arası bir arzu olduğunda yaratıcı tekrarlara olan açıklıklarıyla bambaşka yerlere çekilebileceğini düşünebiliriz. Diğer bir ifadeyle cinsel kimliklere atfedilen sabitliğin bozulabileceğini, bulanıklaştırılabileceğini, karar verilemez hale getirilebileceğini. Film bunu hemen bir önceki sahnede yapmayı dener. Yani bir taraftan kurduğunu, öbür taraftan bozmaya çalışır. Bahsedilen sahnede iki kadın bir fotoğrafçıda çeşitli kostümlerle fotoğraf çekerler. Kostümleri, ellerinde taşıdıkları nesneler ve sergiledikleri performanslar arasında anlamlı bir ilişki, bir tutarlılık yakalamak mümkün değildir. Öylesine, rastgele yan yana gelmiş parçalar gibidir her şey. Hem toplumsal cinsiyet kimliğinin hem de arzunun süreksizliğini, dağınıklığını, karmaşıklığını sergilediğini düşünebiliriz bu sahnenin. Bir sonraki sahnedeki tutarlı olduğu varsayılan belirli kategorilerin aslında bu sahnedeki karmaşıklığın, kargaşanın zoraki bir sadeleştirilmeye, ya/ya şeklinde bölünmeye uğramasıyla mümkün hale gelmiş gibidir. Bu sahne, tutarlıymış gibi görünenin ardında yatan karmaşıklık, tesadüflüğü, rastgeleliği ifşa ederek, bir sonraki sahnenin etki alanını düşürür.



Şekil 5.10: *İki Genç Kız*- Handan ile Behiye

Handan'ın ve Behiye'nin beraber Avustralya'ya kaçma planı her ne kadar filmin sınırlı süresi içinde gerçekleşmemiş olsa da yine de iki kadın, içerisinde birlikte yer aldıkları bir gelecek hayali kurmuş olurlar. Ellsworth'un (1990) *Personal Best* filmi üzerinden aktardığı alternatif değerlendirmelerin bu film için de geçerli olabileceğini düşünebiliriz. Buna göre Handan ve Behiye'nin Avustralya'da ya da başka bir yerde bir gün birleşebileceği şeklinde alternatif bir son hayal edebiliriz. Handan'ın fotoğrafçı dükkanında asılı duran ve davetkar bir şekilde Behiye'ye gülümseyen fotoğrafı da bu yoruma destekleyici bir unsur olarak okunabilir. Hikâye bitmemiş gibidir. Bu fotoğraftan aldığı güçle Behiye'nin daha önce de yaptığı gibi pıllını pırtını toplayıp evden Handan'a kaçmayacağı ne malum?

McGowan (2012) sinemanın doğasında bulunan radikalliğin, kapanmaya karşı gösterilen ve aynı zamanda sinemayla arzuyu da aynı eksene getiren bir direnişten kaynaklandığını söyler. Ona göre filmin tüm öğeleri birbirine bağlandığında bile gelecek olayları ima eden açık uçlu bir son her zaman üretilebilir (135). *İki Genç Kız* filminin sonunu da, Behiye'nin filmin başındaki döngüsüne geri gönderilmiş olmasına rağmen, dondurulmuş bir kareden yayılan gülümseyişten hareketle tatmine kavuşmamış bir aşka doğru açılan yeni bir yolculuk kapısı olarak okuyabiliriz. Zira film, iki kadını da arzulayan öznel konumunda öylece bırakır.

Yolculuğun bir sona ermesi, olası bir tatmine kavuşması tasavvuru, McGowan'ın deyişiyle “fantazinin korunaklı alanına” (155) sığınmamıza yol açsa da, lezbiyen bir aşk lehine böylesi bir fantazi kurmanın Silverman'dan (2006) hareketle hakim yapıntının merkezi öğelerini tekrar etmediği ve farklı türden libidinal yatırımlar açığa çıkardığı sürece (261-2) heteronormativite karşısında işlevsel olabileceğini savunabiliriz.

Yukarıda karakterlerin arzusunun lezbiyen bir aşka işaret ettiğinden söz ettik. Bir başka açıdan filmin temel arzusunun da bu olduğunu öne sürebiliriz. Filmin her yüzeyinin kavuşma anını imkânsız kılacak ama yine de ona, lezbiyen aşka, doğru yol almayı, bu aşka işaret etmeyi sağlayacak biçimde harekete geçirildiğini hissederiz. Bu çerçevede lezbiyen aşkın, psikanalitik terimlerle filmin *object petit a*⁴⁰'sı olduğunu öne sürebiliriz: “filmsel görüntü her zaman temsil edemediği bir *object petit a*'yı ima eder. Filmsel görüntü bu kayıp nesne etrafında kurulur ve onu görüntüye aktarmaya yönelik her türlü girişim sonuçsuz kalır” (McGowan, 2012: 135). Filmde lezbiyen aşk, namevcut olarak yer alır. Film nesnesini kaybeden ama bütün yolları bu kaybı bulmak için kat eden bir düzlemde hareket eder gibidir. Bu biçim, filmi McGowan'ın bahsettiği arzu sinemasına yakınlaştırır: “Arzu deneyiminde bakış güdüleyici bir namevcudiyet olarak yer alır: Bakış arzunun hareketini tetikler ama görüş alanında imkânsız bir nesne olarak bulunur. Görsel açıdan arzu neyi gördüğümüzle değil, neyi görmediğimizle alakalıdır” (121-2). McGowan arzu sinemasında *object petit a*'nın ya da bakışın kendisini arzu nesnesinin namevcutluğunda gösterdiğini söyler (125).

Filmin queer bir film olduğu, lezbiyen bir aşkı anlattığı ya da sadece iki kadın arasındaki arkadaşlığı görüntüye getirdiği şeklindeki çoklu yorumlar filmin, kendisine tek bir açıdan yaklaşılmasına direniş gösterdiğini ortaya koyar. Sonuna nokta koymaya niyetlendiğimiz her cümleye başka türlü cümleleri de musallat eden bu yapı, aynı zamanda gündelik hayatta kadınlar arasında yaşanılabilircek çoklukları da hatırlatır bizlere. Ya da başka bir ifadeyle filmin gösterdiği direnişin, kadınların içerisine yerleştirilmeye zorlandıkları çerçevelere feminist mücadelenin rehberliğinde gösterdikleri direnişle de paralellik oluşturur diyebiliriz.

⁴⁰ “*Object petit a* öznenin arzusunun nedeni olmakla birlikte bir arzu nesnesi değildir. Arzu nesnesi, ona sahip olabilen özneye doyum vaat eden sıradan bir nesneyken, *object petit a*'nın özneye sunduğu doyum, yalnızca arzulayan bir özne olmaktan ve itkinin yolunda ilerlemekten türer. Bu anlamda *object petit a*'nın, arzu nesnesinin özneyi tatmin etmedeki başarısızlığını somutladığı söylenebilir” (McGowan, 2012: 125).

5.2. Mavi Dalga: Yumuşak Geçişler, İhtimaller, Fark Edişler

Deniz (Ayris Alptekin), Gül (Nazlı Bulum), Esra (Albina Özden) ve Perin (Begüm Akkaya). *Mavi Dalga* filminin dört kadın karakterinin isimleri. Film bu kadınların başta Deniz karakteri olmak üzere büyüme hikayelerine odaklanır. Ancak bu hikâyede bir “gençlik filminden” beklenebileceği gibi büyük yol ayrımları, önemli kararlar, dönüşü olmayan hatalar veya ibretlik öyküler görmeyiz. Hasarsız bir şekilde, yumuşak geçişlerle yaşanan bir süreci izleriz. Adım adım kritik çatışmalara götürecek ergenlik krizlerinden ziyade, başka bir şehirde okuma hayallerini, dersler, sınavlar veya romantik ilişkilerle ilgili muhabbetlerini, aileyle yaşanan ufak tefek krizlerini ve geleceğin sunacağı ihtimaller karşısındaki kafa karışıklıklarını izleriz. Karakterler, benzer telaşları paylaştıkları, aralarında kırılmalara neden olabilecek büyük farkların yer almadığı güvenli bir lise hayatı ve arkadaş grubu içerisindeyler. Bu sıradanlık, kameraya da bir ağır başlılık, bir durağanlık kazandırır. Kamera, gündelik hayatın rutin telaşlarını takip eder. Film, bu sıradanlığı perdeye taşımaya değer bularak, sinemada neyin anlatılabileceğine yönelik çerçeveyi genişletir. Diğer bir ifadeyle kamerayı büyümekte olan bir kadına çevirerek, onun bu döneme has kaygılarına değer biçerek bakışın yönünü değiştirir; gündeliğin, büyüme sancılarının, keşfetmenin dünyasına açılır. Böylelikle film, “hiyerarşik film imgeleri içerisinde en aşağıda duranları” (Chantal Akerman, 1977: 118-9, akt. de Lauretis, 2007: 31) “yükselten” ve büyük anlamlar yüklenen anları ise “küçülten” yerleşikleşmemiş bir değerler tasnifiyle hareket eder. İmgeler arasındaki hiyerarşik ilişkilenmeyi ters yüz eden bu bakış, filmdeki kadın karakterler arasındaki bakışı da üretken bir tarafa çekmeye olanak tanır. Patriarkal değerlerle perdelenmemiş bu bakış, kadınların birbirlerinin alanlarını genişlettikleri ve hayata bağlanma noktalarını arttırdıkları bir imkanlar dünyası sunar. Kadınlar arası dostluk bu dünya içerisinde, büyüme sancılarını iyileştirmeye ve keşfetmeye dair farklı hazları tanımaya imkân tanır.



Şekil 5.11: *Mavi Dalga*- Deniz, Gül, Esra ve Perin

Filmin dört kadın karakteri, taşrada, Balıkesir’de, yaşayan liseli genç kadınlardır. Film ne ergenliği ne de taşrayı sıkışmışlıkla ve buna benzer kavramlarla ilişkilendirmez. Karakterler, büyük şehirlerde okuma hayali kursalar da mevcut yaşadıkları şehir, kaçıp kurtulmaları gereken bir yer olarak resmedilmez. Zaman az çok büyük kentlerdekine benzer şekilde akar. Okul ortamı, dışarıdaki faaliyetler, sosyal ortamlar, partiler hayatlarının bir parçasıdır. Altyazı dergisiyle yapılan söyleşide filmin yönetmenlerinden Zeynep Dadak, filmin taşradaki zamanı kavrama biçimine ilişkin şunları aktarır: “zamanın ille de ağır akmadığı, kadrajlarda ille de romantik bir tablonun çizilmediği bir taşra kurmaktı amacımız. Küçük küçük bir sürü şeyin bir araya geldiği karmaşık bir yapıya sahip ve zamanın bazen yavaş, bazen hızlı aktığı, tam takip edilemediği bir taşra” (Dadak, 2014: 72).

5.2.1. Bir Büyüme Filmi

Büyüme filmleri, baş karakterlerin çocuklukla yetişkinlik arasında olduğu dönemleri kapsayan, bu karakterlerin kimlik inşalarını, dönüşümlerini odağına alan filmlerdir. Büyüme meselesine eğilen filmler, İngilizce literatürde büyük bir oranda “coming-of-age” filmleri olarak anılırlar da zaman zaman “teen film”, “youth film” veya “teenpic” biçiminde de adlandırılırlar. Bu filmler, gençlik isyanı, ilk cinsel deneyim, okul, mezuniyet balosu, yol ayrımları gibi tekrar

eden belirli kalıplar üzerinden türsel bir çerçeve sunarlar. Bir tür bildungsroman⁴¹ özelliği taşırlar.

Büyüme dönemi, geleceğe yönelik kaygıların, okul, aile, iş, arkadaş, cinsellikle ilgili kararların verildiği bir dönem. Bu dönem içerisinde diğer bir ifadeyle kimlik oluşumu sürecinde aile ve arkadaş grubu ise iki anahtar kavramı oluşturur. Aileyle veya arkadaşlarla olası çatışmalar; bu gruplar içerisinde kabul görme, onaylanma gibi beklentiler ön plana çıkabilir. *Mavi Dalga* filminde aile arka plana itilir ve arkadaşlarla olan ilişkiler öne çıkarılır. Filmde zaten yalnızca Deniz'in ailesini görürüz, diğer üç kadının ailesi hem fiziksel olarak yer edinmez filmde hem de bu ailelerle ilgili neredeyse hiçbir bilgi verilmez seyirciye.

Filmin karakterleri, büyüme sürecinin verdiği pek çok deneyimi yaşarlar. Kafa karışıklıklarını, neyi istediklerinden veya istemediklerinden emin olamama hallerini, arayışlarını görürüz. Bu süreçte deniz, ihtimaller sonsuzluğu, keşfetmenin, heyecanın maviliği çerçevesinde filmde önemli bir metafor oluşturur. Filmin isminin de işaret ettiği gibi bu deniz, fırtınalı değil, dalgalıdır. Zira filmde de karakterlerin içerisinde yer aldığı fırtınalı bir süreci değil, gelgitler oluşturan dalgalı hallerini izleriz. Gençliğin içerisinde barındırdığı hem kırılganlığı hem de kuvveti görürüz.

Filmde Deniz karakteri üzerinden bu dalgalanmalar, kime âşık olacağı, hangi üniversiteyi ya da bölümü tercih edeceği gibi durumlarda görünür kılınır. Dalgalanmalar büyük kırılmalara yol açmaz. Sinemaya bakış açımıza yerleşmiş alışkanlıklardan dolayı, belirli anların büyük olaylara dönüşmesini bekleriz. Örneğin öğretmenine yakınlaştığı veya öğretmenin nişanlı olduğunu öğrendiği andan sonra büyük çatışmalar, ilk cinsellik deneyimini yaşamasıyla beraber ise büyük dönüşümler bekleriz. Ya da gruba yeni katılan Perin'le aralarında ciddi bir rekabetin oluşacağını düşünürüz. Ancak yönetmenler seyircilerin bu beklentilerine cevap vermez. Büyük anlar olarak düşünülen deneyimlere sinematik düzlemde önemli bir değer biçmezler. Böylelikle neye, hangi beklentiler ve normlar çerçevesinde değer atfettiğimizi yeniden değerlendirmemize olanak sağlarlar. İrem İnceoğlu (2015) filmin tam da bu beklentilerle oynayarak feminist bir

⁴¹ "Bildungsroman, çeşitli deneyimler-çoğunlukla da ruhsal krizler -aracılığıyla çocukluktan olgunluğa evrilen, dünyadaki rolünü ve kimliğini tanımaya başlayan bir geçiş dönemi içerisindeki kahramanın akıl ve karakter gelişimini konu alır" (M. H. Abrams ve Geoffrey Harpham, 1993: 132).

anlatı kurduğunu öne sürer. Ona göre film, bir grup genç kadının “sıradan” hayatına yer vererek ve onları kahraman veya kurban şeklindeki ikili pozisyonlara sıkıştırmayarak güçlü bir feminist söylem inşa eder (89).

Büyüme yalnızca bilişsel bir süreci değil ama aynı zamanda bedenle de ilişkilenede ciddi dönüşümleri içerir. Yönetmenler bu dönüşümün büyük bir oranda nasıl hissedildiğini ayna imgesi üzerinden aktarırlar. Bahsedilen sahnede Deniz bir arabanın aynasından kendisine bakar. Dışbükey ayna Deniz’in yüzünü, yüzündeki parçaları tuhaflaştırır, kontrolden çıkar hale getirir. Bir taraf “normal” gözüktüğünde, muhakkak ki bir başka taraf ya çok küçülür, daralır ya da büyür ve genişler. Bir türlü kendine nereden ve nasıl bakacağını bir bilememe hali vardır. Bedeni bütünlüğü içerisinde olduğu gibi deneyimlemek mümkün değildir. Bedenin belirli parçalarına söz geçirmek imkansızlaşır. Bu parçalar tek başlarına hareket eden uzuvlara dönüşür. Ergenlik döneminde yoğun olarak yaşanan bu dönüşümü yönetmenler şöyle açıklar:

Deniz’in kendini...bir yaratık olarak aynada görmesi. Baştan beri düşündüğümüz şey zaten böyle bir şeydi. Ergenlik insanın yavaş yavaş oluştuğu, burnunun kulaklarının bazı yerlerden önce büyüdüğü, bazı şeyleri kontrol altına alamadığı, vücudunun bazen kendisinden önde gittiği bir dönem. Bunu görsel olarak perdeye taşımak istedik, onun için böyle bir yansıma anı düşündük (Merve Kayan, 5 Harfliler, 2014).



Şekil 5.12: *Mavi Dalga*- Deniz

Alicia Malone (2018) sinemada erkek karakterlerin yer aldığı büyüme hikayelerinin baskın olduğunu söyler. Kızların büyüme hikayelerinin ise çoğunlukla erkekler etrafında inşa edildiğine işaret eder. Bu çerçevede Malone, “o kız doğru erkeği bulacak mı?” ya da “o doğru

erkek onu bulacak mı?” şeklindeki soruların etrafında inşa edilmeyen büyüme hikayelerinin pek fazla olmadığını söyler (501). Türkiye sinemasına baktığımızda Malone’un eleştiri çerçevesi dışında kalan, kadın karakterleri merkeze alan büyüme hikayelerini görürüz. Buna örnek olarak *Hayat Var* (Reha Erdem, 2009), *Zefir* (Belma Baş, 2011) ve *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven, 2015) filmleri sayılabilir. *Mavi Dalga* filminin de Malone’un eleştirel bakışı çerçevesinde başta Deniz karakteri olmak üzere diğer kadın karakterlerin de büyüme hikayelerini bir erkek üzerinden değil kadınlar arası bağlarla, arkadaşlığın yarattığı etkileşimlerle görüntüye getirdiğini söyleyebiliriz. Yönetmenler bu filmde yer yer büyüme hikayelerinin içerdiği uylaşımları takip etseler de bu uylaşımları eğip bükerek onlara, feminist bir perspektif kazandırır. Örneğin büyüme hikayelerinin önemli uylaşımlarından biri olan “ilk cinsellik deneyimini” filme dahil ederler ancak bu deneyimi feminist bir söylemi referans alarak çerçevelerler.

5.2.2. Bedenlerin Mahremiyeti

Feminist film teorisinin temel metinlerine imza atan Mulvey ve Johnston sinemada kadın bedeninin, eril bakışa referansla temsil edildiğine işaret ederler. Mulvey için bu beden eril hazlar ve korkular hesaba katılarak inşa edilirken Johnston ise bu bedenin yine benzer şekilde eril ihtiyaçlar ekseninde yalnızca bir gösterge olarak konumlandığına vurgu yapar. Mulvey ve Johnston’ın sinemada kadın bedeninin yer alma biçimlerine işaret ettikleri bu feminist müdahalenin ardından filmlerle ilgili feminist analizlerde büyük bir oranda kadın bedeninin nesneleştirilme meselesi önemli bir yer tutmaya başlar. Kadın bedeninin ne şekilde görüntüye getirildiği, kimin bakış açısından çerçevelendiği, kameranın bu beden üzerinde nasıl dolaştığı ve bedenin içerisinde yer aldığı bağlamla nasıl ilişkilendiği gibi sorular feminist film tartışmalarının temel sorularından bazıları olur. Bu sorular çerçevesinde geliştirilen ortak eleştirilerden biri sinema tarihi içerisinde tekrarlana tekrarlana neredeyse norm haline gelen bir kamera hareketine işaret eder: yakın plan çekimlerle kadın bedenini parçalara ayırmak. Bacaklar, dudaklar veya göğüsler gibi belirli beden parçalarına odaklanan bu hareket, bedenin bütünlüğünü bozarak onu, birbirinden ayrı hareket eden ve eril haz için işlevselleştirilen parçalara böler. Mulvey kendi metninde Marlene Dietrich’in yer aldığı filmlerde Dietrich’in bu şekilde çerçevelendiğini aktarır. Sinema tarihi bu anlara yönelik zengin bir malzeme sunar. Örneğin *film noir* filmlerinin önemli örneklerinden biri olan *Çifte Tazminat* (Billy Wilder, 1944) filminde bir sahne üzerinden yukarıda dile getirilen feminist soruların ortaya attığı eleştirel çerçevenin izleri sürülebilir. Bahsedilen sahne filmin baş karakteri Walter’ın (Fred MacMurray) kadın karakter Phyllis’le (Barbara Stanwyck) ilk karşılaşma anını içerir. Bu

karşılaşma şöyle gerçekleşir: Sigorta işinde çalışan Walter bir sigorta satışı için, Phyllis'in evine gider. Evde Phyllis bedenine sardığı havluyla merdivenin başında görünür. Phyllis aşağıdan, Walter'ın bakış açısıyla görülür. Açık/karşı açıyla süren kısa bir konuşmadan sonra Phyllis giyinmek için odasına gider ve döndüğünde yine onu aşağıda bekleyen Walter'ın bakış açısıyla görürüz. Ancak bu sefer ilk olarak görülen şey yakın çekimde çerçevelenmiş bacaklardır. Phyllis merdivenleri ağır ağır bitirene kadar yalnızca bacaklarını ve uzun topuklu ayakkabılarını görürüz. Son basamakla beraber kamera yavaş yavaş aşağıdan yukarıya hareket ederek Phyllis'in tüm bedenini çerçeveye sokar. Phyllis'in bedeni kamera hareketleriyle hem paramparça edilmiştir hem de bu parçalara yapılan yakın çekimlerle bedenine yönelik mesafe ihlal edilmiştir. Tüm bu süreç ise eril bakışa hitaben inşa edilmiştir. Feminist film teorisi ve pratiği ise bu bakışı kırmaya, bu bakışa mesafe almaya ya da onu tekrar etmemeye yönelik başka türlü arayışlara odaklanırlar.

Mavi Dalga filminde kameranın merkeze taşınan dört genç kadının bedenine ne şekilde yaklaştığına bakalım. Bu filmde kameranın grubun bir üyesi gibi, dört kadının yanında beşinci bir yol arkadaşı konumunda hareket ettiğini söylemek mümkün. Kamera bu bedenlere yönelik mesafesini sürekli bir şekilde korur. Örneğin Gül, filmin finalinde kalçasına yaptığı dövmeyle arkadaşlarına gösterir ancak izleyici olarak bizler bu dövmeyle görmeyiz. Zira yönetmenler üç kadını, Gül'ün kalçasının görülmesini engelleyecek bir şekilde bariyer olarak kullanırlar. Biz yalnızca üç kadını arkadan bu dövmeyle bakarken görürüz. Feminist yönetmenler çekilen sahnelerin bağlamına ve bu bağlamın yarattığı olanaklara göre eril haza hizmet edebilecek dikizciliğin önüne geçen stratejiler geliştirirler. Burada da filmin yönetmenleri, diğer kadınların bedenlerini Gül'ün bedenine bir kalkan oluşturacak, bir siper görevi üstlenecek şekilde kullanırlar. Bu çekim tarzı, kadın bedenini diğer kadınlar için harekete geçirilen bir direniş alanı gibi temsil eder. Beden burada nesneleşen değil, direnen bir çerçeve kazanır. Tam da feminist ideallere hizmet eden, kamerayı feminizmle aynı hizaya getiren bir tercihtir bu. Kadınların, diğer kadınlara siper olduğu, onların bedenlerini eril nesneleştirme karşısında koruduğu bir girişim.



Şekil 5.13: *Mavi Dalga*- Deniz, Gül, Esra ve Perin

Bir başka sahneye, Deniz'in okul arkadaşı Kaya'yla (Barış Hacıhan) seviştiği sahneye bakalım. Deniz Kaya'nın evindedir, yalnızdırlar. Balkonda kahve içerler bir süre, sonra içeriye, salona geçerler. Deniz koltuğa uzanır, Kaya yüzü Deniz'e dönük koltuğun dibinde oturur. Kafaları birbirine yaklaşır ve öpüşmeye başladıkları anda Deniz de koltuktan yere geçerek kadrajdan çıkarlar. Kamera pozisyonunu korur ve bizler yalnızca bir süre boş koltuğu izleriz. Deniz ve Kaya'yı görmeyiz, seslerini duymayız. Seyirci dışarıda bırakılmıştır. Yönetmenler sevişme sahnesini seyirciye göstermeyi, onları iki kişi arasındaki mahremiyete ortak etmeyi tercih etmezler; bunun yerine seyirciyi boş koltuğu izlemeye zorlarlar. Boş koltuk tıpkı anahtar deliği gibi, seyircilik pozisyonunun dikizciliğini de hatırlatan bir işlev görür. Koltuğu seyrederken yavaş yavaş karanlık çöker ve Deniz ile Kaya tekrardan kadrajın içerisine girerler. Sırtlarını koltuğa dayamış yan yana oturur pozisyonda, bedenlerinin yalnızca üst kısımlarını görürüz. Kaya'nın üstü çıplaktır, Deniz'in üzerinde de beyaz bir atlet vardır. Bir süre sessiz kalırlar, ilk konuşan Kaya olur: "Şimdi ne olacak?". Bu, filmlerde sıkça duyduğumuz ve çoğunlukla ilk sevişme deneyiminden sonra sorulan tanıdık bir sorudur. Soru aynı zamanda kendi içerisinde hem soruyu soran öznenin toplumsal cinsiyetini hem de bu cinsiyetle ilişkili normatif beklentileri açık eder. Örneğin *İki Genç Kız* filminde Handan sevişme sonrası Erim'e "Ne yapacağız bundan sonra, yani ne olacak?" diye sorar. Ancak bu filmde yönetmenler bu soruyu Deniz'e yani kadın karaktere değil de Kaya'ya, erkek karaktere, sordurarak "tanıdık olanı" bozarlar. Sorunun toplumsal cinsiyetle olan ilişkiselliğine yani kadınlıkla olan bağına yönelik

bir müdahale gerçekleştirirler. Yönetmenler sorunun da yankıladığı gibi ilk cinsellik deneyiminin kadınlar için büyük bir dönüşüm anı olarak kodlanmasına, bir dönemece işaret etmesine karşı çıkarlar. Kadınların bu deneyimi gelecek kaygısı gütmekten, “şimdi ne olacak?” sorusuyla meşgul olmadan, hasarsız bir şekilde yaşayabildiğini ve keyfini çıkarabildiğini gösterirler. Buna göre cinsellik, büyük beklentiler yaratan, kutsanan veya felaket getiren bir geçit değildir.

Kaya’nın sorusuna karşılık Deniz, “en fazla bir hafta daha tatil olur bence” şeklinde cevap verir. Yönetmenler “şimdi ne olacak” sorusunu erkek karaktere sordurarak gerçekleştirdikleri müdahaleyi, bir kez daha bu sefer de Deniz’in verdiği yanıtla yaparlar. Zira soru varsaydığımız motivasyonlarla sorulmamıştır. Deniz’in verdiği yanıtı bakılırsa soru, yaşadıkları deneyimle ve bundan sonra ne olacağıyla ilişkili değildir. Mevcut elektrik, su ve gaz kesintilerinden kaynaklı okulların tatil edilmesiyle ilgilidir. Yönetmenler burada seyircinin beklentisini ters yüz ederler. Ancak başka bir açıdan Kaya’nın bu soruyu beklentimize paralel bir motivasyonla sorduğu ve Deniz’in de belki de soruyu o şekilde algıladığı, fakat zekice bir müdahaleyle bu soruyu bertaraf ettiğini de düşünebiliriz. Her iki durumda da yönetmenler, soruya yapışan değerlerin sinematik düzlemde tekrar etmesinin önüne geçmiş olurlar.

Deniz sevişme sahnesinden sonra yolda eve doğru yürürken görünür. Sokak karanlıktır ve kimse yoktur sokakta. Deniz yine de sakın sakın, telaşsız bir şekilde yürür. Kısa süren yürüyüşü eve girdiği ana keser. Benzer bir imgeyi, ilk cinsellik deneyiminden sonra yol imgesini, *İki Genç Kız* filminde de görürüz. Ancak bu filmde Handan, Deniz’in aksine bir an önce hem o evden hem de o evde yaşadığı deneyimden uzaklaşmak ister gibi koşar adımlarla ve hatta yer yer koşarak ilerler yolda. Arka planda Nazan Öncel’in “Hayat Güzelmiş” şarkısı çalar. Handan’ın yaşadığı kötü deneyime ve duygu durumuna tercüman olur şarkı. Bu sahne Deniz’in sahnesine kıyasla çok uzundur. Bu uzunluk, yolun Handan için bir dönemece işaret ettiğini düşündürür. Ancak Deniz’in kısacık süren yürüyüşünden hareketle yolun, Deniz için böylesi bir dönemeceyle ilişkilendirilmediğini düşünebiliriz.

İlk cinsellik deneyimi, büyük bir dönüşüm olmamakla beraber Deniz’e iyi gelmiştir ve güçlenmesini sağlamıştır. Zira bu deneyimden sonraki sahnelerde Deniz için işlerin daha çok yoluna girdiğini ve kendini ifade edecek kanallar yakalayabildiğini görürüz. Elektrik, doğalgaz sorunu çözülür. Üniversite tercihleriyle ilgili sorular soran ve bir kez daha “seneye sizin en önemli seneniz” cümlesini yineleyen öğretmeni Fırat’a (Onur Saylak) posta koyar. Yanlışlıkla

yaktığı tabloyu tamir ettirerek, bu durumun yaratmış olduğu gerginliği üstünden atar. Perin’le daha sıcak bir ilişki kurar. Alt komşusu hamile kadını sancıları tutunca tek başına hastaneye yetiştirir. Oysaki Kaya’dan önce öğretmeni Fırat’la yaşadığı kısacak bir yakınlaşmadan sonra Deniz için işler pek iyi gitmez. Örneğin film boyunca annesiyle ilk defa tartıştığını bu kısa deneyimden sonra görürüz. Tartışma annesinin tabloyu sormasıyla başlar. Deniz bu soruya abartılı bir tepki vererek kendisini odasına kilitler. Fırat’la yaşadığı deneyim onun iletişime açıklığını daha da çok daraltmıştır. Yönetmenler Deniz’in ilk cinsellik deneyimini bu konuda kendisinden epeyce fazla yol kat etmiş olduğunu rahatlıkla düşünebileceğimiz Fırat’la değil, görece kendisine benzer bir yerde duran ve böylelikle aralarındaki güç ilişkilerinin daha dengeli olabileceğini bekleyebileceğimiz Kaya’yla yaşamasını sağlarlar.

Bir filmde yer alan sevişme sahnesinin veya sahnelerinin nasıl çekileceği, neyin ne kadar gösterileceği ve kimin hazzına odaklanılacağı gibi meseleler feminist film teorisi içerisinde tartışılan meselelerdir. Eril bir bakışla çekilen sahnelerde sevişme, büyük bir oranda karşılıklı paylaşılan bir deneyimden ziyade, kadın bedeninin parçalara bölünerek dikizlendiği ve bedenler arasında aktif/pasif ikililiğinin harekete geçirildiği bir perspektifle görüntüye getirilir. Bu sahnelerde sevişme, kadın bedenine sahip olma ve bu bedenle ilgili her türlü tasarruf hakkını kendinde görme gücü üzerinden erkeğin iktidar alanını genişlettiği ve yeniden ürettiği bir eyleme dönüşür. Kadının hazzı görünmez kılınır ya da çoğunlukla zaten kadın bu beraberlikten haz alamayacak kadar pasifize edilir. Feminist yönetmenler ise bu bakışı kırmanın yollarını ararlar. Bazen doğrudan yalnızca kadının hazzına odaklanırlar, sahneleri onun bakış açısından çekerler. Aktif/pasif ikiliğini ya yıkarlar ya da bu ikiliği kadınların lehine işletirler; bazense seyircinin bu sahneleri başka dolayımmlarla, örneğin araya ayna, pencere gibi yansıtıcı imgeler sokarak görmelerini sağlarlar, ya da görüntüyü bozarlar, bulanıklaştırırlar. Kimi feminist yönetmenler ise ister heteroseksüel isterse lezbiyen bir birliktelik olsun bazen, kadın seyircinin alabileceği hazzın pahasına, bu sahneleri hiç çekmemeyi tercih ederler. Yani bir tür oto-sansüre başvururlar. *Mavi Dalga* filminin yönetmenleri de tercihlerini bundan yana kullanırlar. Deniz ve Kaya’nın seviştiğini biliriz ama bu anı görmeyiz filmde. İki karakterin sevişme öncesine ve sonrasına tanık oluruz sadece. Bu eksilteli anlatı, iki karakterin cinsel mahremiyetinin yalnızca ikisi arasında kalmasını sağlar.

Sevişme sahnesinin dışarıda bırakılması, anlatıya bir tür “eksiklik” olarak yerleşmesi, Deniz’in bu deneyimi ne şekilde yaşadığıyla, buna nasıl anlam yüklediğiyle paralellik gösterir. Deniz için bu deneyime ilişkin pek de anlatılacak bir şeyin olmaması, yönetmenleri de bu sahneyi

dışarıda bırakmaya yönlendirir. Diğer bir ifadeyle yönetmenler, Deniz'in bu deneyime ilişkin yalnızca "biz Kaya'yla yattık" şeklindeki aktarımına sadık kalırlar. Dışarıdan bir göz olarak neyi gördüğümüzden ziyade Deniz'in bunu nasıl hatırladığı, nasıl dillendirmek istediğiyle meşgul oluruz. Bu tercih, filmin içeri aldığı kadar dışarıda bıraktıklarıyla da karakterlerin deneyim dünyasına eşlik ettiğini gösterir.

5.2.3. Yetişkinlik Perdesi

Silverman perdenin, görüş alanına toplumsal ve tarihsel farkları sokan, "kültür tarafından üretilen bir imgeler repertuarı" olduğunu söyler (202). Ancak Silverman norm olana işaret eden bu repertuara yine de müdahale etmenin, diğer bir ifadeyle perdeyle her zaman oynama potansiyelinin mümkün olduğunu ve böylelikle nazarla aynı hizaya gelmeye direnen bir bakışın üretilebileceğini savunur (227-37). Örneğin feminist film pratiği "kadınlık perdesiyle" oynamaya, kadınlık alanıyla ilgili yerleşik hale gelmiş, imgeleri, sesleri bozmaya çalışır. Silverman toplumsal kimliği nakşeden her türlü "fark" biçimlerinin, bir temsiller repertuarı olarak perde aracılığıyla betimlendiğini söyler (38). Böylece hem nasıl gördüğümüz hem de nasıl görüldüğümüz cinsel, ırksal ve sınıfsal kategoriler başta olmak üzere harekete geçirilen pek çok perde aracılığıyla belirlenir.

Bu film özelinde ben de "yetişkinlik perdesi" kavramına başvuracağım. Gençleri kuşatan, onları yutan, seslerini kısıyan bir çerçeve olarak düşünebiliriz yetişkinlik perdesini. Bu perde, yetişkinlerin dünyasına ait imgeleri ve bu imgelere yapışan duyguları norm olanın statüsüne yükseltir ve "gençlerin dünyasını" bu imgelerin ürettiği çerçevelerin sınırları içerisinde değerlendirmeye tabi tutar. *Mavi Dalga* filminin bu değerlendirme biçimine müdahale ederek başka bir ifadeyle yetişkinlik perdesine belirli kesikler atarak yetişkinlerin sesini kısıtığını ve gençlerin sesine kulak verdiğini düşünebiliriz. Ancak bu sesin yetişkinlik dünyasından özerk, otantik bir ses olmadığını; bunun yerine yetişkinlik dünyasının kapladığı alana zaman zaman mesafe alabilen ve bu alandan belirli kopmalar gerçekleştirebilen bir ses olduğunu söyleyebiliriz. Yetişkinlerin duygu dünyasından uzaklaşıyoruz, gençlerin dünyasına dalıyoruz. Yetişkinler küçük birer ayrıntıdan ibaret kalıyor bu filmde.

Film, genç kadınların dünyasını, "çok bilmiş" bir dilden uzak durarak bir tür merakla ve dikkatle çeker. Kadınların gündelik hayat içerisinde, kurdukları hayaller, beklentiler veya yaşadıkları hayal kırıklıkları, kırgınlıkları küçümsenmeden, tüm bunlar o dünya içerisinde ne kadar yer kaplıyorsa o kadar yer alır filmde. Film kadınların gündelik etkileşimlerini, sıradan

karşılaşmalarını çekmeye değer bularak, yetişkinlik dünyasında pek de önem atfedilmeyen ya da yer kaplamayan “olaylara” eğilerek, önemli meseleler ve önemsiz meseleler arasındaki hiyerarşiyi ortadan kaldıran bir sinema anlayışı sergiler. Önemli olanın ne olduğuna yönelik yeniden bir değerlendirme alanı açan, perdeyi boylu boyunca kaplayan yetişkin bakışı eğip büken bu tercih, feminist perspektifle de uygunluk gösterir. Kamera bu yolu daha önceden arşınlamış yetişkinlerin “bilgiçliğine” kulak asmaz; bunun yerine kadınlar neyi nasıl deneyimliyorlarsa onlara eşlik etmeyi, onların yanında yer almayı tercih eder. Yönetmenler de Devrim Acaroğlu ve Çağdaş Günerbüyük’le yaptıkları bir röportajda yukarıda dile getirilenlerle paralel bir şekilde şunu aktarırlar: “Yetişkinler gençlere bakıyor filmi olmasın istedik” (2014, Evrensel).

Filmin fiziksel uzamında yetişkinler, çok az yer kaplar. Kapladıkları yerlerde ise derinleşmeyen, neredeyse birer hayalet karakter olarak yer alırlar. Bu durum film süresince seyirci olarak onların duygu dünyalarıyla aynı hizaya gelmemizi engelleyen birer bariyere dönüşür. Yönetmenler ısrarla Deniz ve arkadaşlarına bakmamızı, onların dünyalarında yol almamızı isterler. Yetişkinler ve kadınların karşı karşıya geldiği anlarda da bu karşılaşmaya her zaman genç kadınların bakış açısından yaklaşmamızı sağlar film. Üniversite tercihleri için rehber öğretmen Fırat’la okuldaki odasında yapılan görüşmeler, yetişkinlerin perspektifinin, bu sahnede Fırat’ın, nasıl kırılmaya uğradığını gösterir. Fırat’ın “seneye sizin en önemli seneniz” diyen otoriter sesi öğrenciler nezdinde karşılık bulmaz. Esra için önemli olan üniversitede arkadaşlarıyla aynı evde yaşamaktır ve tercihlerini buna göre yapacaktır. Deniz Fırat’la kurulabilecek olası bir ortaklık peşindedir ve bu yüzden hem sınava hangi alandan gireceği hem de hangi okulu tercih edeceği henüz belirsizdir. Gül, Fırat’ın ciddiyetle ifa etmeye çalıştığı öğretmenlik performansına “klonlanmış insanlar” hikayesiyle çomak sokar. Perin ise Fırat’ın önerilerini, fikirlerini hiç mi hiç merak etmez. Kafasında kendine göre bir gelecek çizmiştir bile. Fırat’ın altını çizerek belirttiği “en önemli sene” vurgusu, kadınların önemli gördükleri şeylerle çakışmaz. Öğrencilerin bu motivasyonu masa başı otoriteyi etkisiz kılar. Hayatlarıyla ilgili kritik olduğu farz edilen dönemeçleri hatırlatan otoriter ses, kadınların dünyasına dokunmaktan uzak kalır. Bu dünyaların birbirinden kopukluğu görsel düzeyde öğrenci ve öğretmeni aynı kadrage sokmayarak gerçekleşir.



Şekil 5.14: *Mavi Dalga*- Fırat



Şekil 5.15: *Mavi Dalga*- Deniz ve Gül

Bu sahne ısrarlı bir şekilde açı ve karşı açıyla çekilir. Fırat bu karşılaşmada otoritesini korumak adına Perin'e öğrenci öğretmen ilişkisini hatırlatma gereği duyarken, Deniz'le ilerleyen bölümlerde yaşayacağı yakınlamada altını çizdiği bu pozisyonun gerekliliklerini unutup verir. Ancak Fırat'ın öğrenciler tarafından okuldaki odasında yıkılan otoritesi, bu sefer de özel alanında Deniz tarafından bir kez daha yıkılır. Fırat'ın Deniz'e fiziksel olarak yakınlama talebi Deniz tarafından reddedilir. Fırat'ın kadınların üzerinde uygulayabileceği öğretmenlik pozisyonundan gelen her türden gücü elinden alınmış olur.

Film Deniz'in Fırat'la ilgili motivasyonlarına ayrıntılı bir şekilde odaklanmayı tercih ederken, Fırat'ın bakış açısına ise neredeyse hiç yer vermez. Fırat'ı yalnızca Deniz'in ve diğer öğrencilerin perspektiflerinden izleriz. Fırat'ın kendi sesini duymayız. Film, Fırat'ın hikayesini çok tanıdık bir yere çekerek, bu sesi kısmayı tercih etmiştir. Konumlandığı pozisyonla da perçinlenen bir “erkeklik hikayesi” dir bu. Film bu tanıdık hikâyeye değil, bu hikâyenin kadınlar tarafından nasıl bozguna uğratılabileceğine odaklanır. Deniz bu hikâyenin bir parçası olmayı reddeder ve bu karşılaşmadan hasar almadan çıkar. Fırat ve temsil ettiği yetişkinlik/erkeklik dünyası etkisini kaybeder.

5.2.4. Filmin Ses Yüzeyi

Film ses yüzeyiyle ilgili zengin bir malzeme sunar. Öyle ki ses, karakterlerin büyüme hikayesine eşlik eder çoğu zaman ya da bu hikâyeyi okuma biçimimizi yapılandıran bir parçaya dönüşür. Diğer bir ifadeyle film büyüme hikayesini yalnızca imgelere ayrıcalık tanıyarak değil, ama aynı zamanda bu imgelerle karşılıklı bir etkileşim içerisine giren seslere de yer vererek anlatır. Filmin görüntü ve ses yüzeyleri böylelikle birbirlerini etkileyen ve izleme deneyimimizi dönüştüren iki yüzey olarak ortaya çıkar.

Film kendini pek çok sesin taarruzuna açık bırakır. Zaman zaman distopik bir hava yaratan siren sesleri, ambulans sesleri, köpek havlamaları filmin önemli bir yüzeyini kaplarken, karakterlerin içerisinde yer aldığı gündelik hayatın seslerine de kapatmaz kendini film. Yavaş yavaş ısınan kalorifer peteklerinin sesleri, damlayan suyun sesi veya *diegetic/diegetic* olmayan müziklerin, şarkıların sesleri karakterlerin dünyasına girmemizi pekiştiren seslere dönüşür. Özellikle filmin başından sonuna kadar duyduğumuz şarkılar, karakterlerin büyüme hikayesine eşlik eden ses dünyasına, bu dünyanın harekete geçirdiği duygulara açılmamızı sağlar. Karakterler gördükleri kadar işittikleriyle de büyürler.

Filmde “1 Mart Yerel Yönetimler Bayramı” olarak adlandırılan bir törende geçen sahne filmin, sese ayrıcalık tanıdığı önemli sahnelerden biridir. Sahne, bir görevlinin ucuna kadar çıktığı yükseklik platformu üzerinden ters dönmüş bir bayrağı düzeltmesiyle açılır. Gökyüzü kapalıdır, gök gürültüsü sesleri duyulur ve hemen ardından gelen sahneyle beraber top atışları duyulur. Bir kısmı tören kıyafetleri içerisinde büyük bir kalabalık görülür. Yürüyenler, töreni izleyenler, birbirini arayanlar... Bu düzensiz grubun çıkardığı seslere envai çeşit başka sesler eklenir: Geçit töreni yürüyüşleri, bu törenlere ilişkin anonslar, top atışları, mehter marşı, uçuş yapan helikopter sesi, bando, at kişnemeleri ve nal sesleri... Birbirleriyle ilişkisiz, karmakarışık sesler. Tören, bu haliyle tam olarak bir kaosu andırır. Hatta yer yer gerilim müziğini andıran *diegetic* olmayan seslerle beraber, bir korku sahnesi izlenimi yaratır. Deniz törende kardeşi Defne’yle beraberdir. Ancak Defne öğretmenini bulmak için Deniz’in yanından hızlıca koşarak ayrılır. Deniz tören boyunca Defne’yi arar. Bu arayış içerisinde Deniz, yönetmenlerden (Kayan ve Dadak, 2014, *Evrensel*) Balıkesir’e özgü olduğu öğrenilen “Tülütapak” olarak adlandırılan karakterlerle karşılaşır. Balıkesir’in “düşmandan” kurtuluşunu simgeleyen bu karakterler, törenlerde boy gösteren mitik karakterlerdir. Bunlar, çocukları korkutarak çocukların yüzlerine kömür sürerler. Deniz bir süre bu karakterlerden kurtulmaya çalışır ama yine de yüzüne kömür sürülmesine engel olamaz. Başka bir ifadeyle bedensel sınırlarının ihlal edilmesine karşı koyamaz. Kömür içerisindeki yüzüyle Defne’yi aramaya devam eder. Bu arayış içerisinde kamera onu yakın hizada ve hareketli bir şekilde çoğunlukla arkadan takip eder. Bu takip sahnesiyle, Deniz’in kalabalık içerisindeki sıkışmışlığını, baş dönmesini hissedebiliriz.



Şekil 5.16: *Mavi Dalga*- Deniz

Kaosu andıran bu töreni, tüm bu kakofoniye yetişkinlik perdesinin ses yüzeyleri olarak düşünebiliriz. Deniz'in içerisine düştüğü, yer yer yolunu kaybettiği ve bir arayış içerisinde olduğu bir yüzeye denk düşer bu. Defne'yi arayış bir taraftan çepeçevre sarmalandığı yetişkinlik dünyası içerisinde kendini arayışı simgeler. Bu dünyanın onu ne şekilde kuşatmış olduğu Tülütabak'lar tarafından etrafının sarıldığı ve bedensel temasa maruz kaldığı, sınırlarının ihlal edildiği anlar üzerinden takip edilir. Deniz maruz kaldığı tüm bu karmaşa içerisinde kendi sesini arar gibidir. Karmaşa, Deniz'in üstüne üstüne gelir, başını döndürür. Yönetmenler Deniz'in Defne'yi bulmasını, sembolik düzeyde ise kendi sesini bulmasını, tek başına değil, Perin'in yardımıyla gerçekleştirmesini sağlarlar. Tören alanı içerisinde Defne'yi bulan ve onu eve getiren Perin olur. Deniz onlarla evde karşılaşır ve çok büyük bir rahatlama yaşar. Zira Defne'yi kaybettiğini düşünmüştür. Yönetmenler Defne'nin bulunmasında Perin'i araya koyarak, kadınlar arası yardımlaşmaya, iş birliğine işaret ederler ve sembolik düzeyde kadınlara, kendi seslerini bulmada diğer kadınları işaret ederler.

Filme ait olan bahsi geçen yukarıdaki sesler, ilişkilendiği imgeleri pekiştiren ya da bu imgelerin işaret ettiği dünyayı güçlendiren seslerdir. Film bu seslerin yanı sıra, imgeyle antinomik bir ilişkiye giren seslere de açar kendini. Diğer bir ifadeyle yönetmenler yer yer ses ve imge arasındaki bütünlüğü, uyumluluğu bozarlar. Bu durum ses ve imgenin birbirleriyle bütünleştiği anlardan, daha farklı duyguların ortaya çıkmasını sağlar. Örneğin konuşmasına rağmen birinin dudakları hareket etmeyebilir. Karakterin yüzünde kendi sesi dolaşır ancak yüzü, bu sesin çıkmasını sağlayan fiziksel gerekliliklere riayet etmez. Burada yüzün yani imgenin ve sesin

hikayeleri birbirinden ayırır ve çoğu zaman birbirine karşıt bir şekilde işlemeye başlar. Filmde böylesi bir ana tanık oluruz.

Kendi apartmanının önünde Deniz’le karşılaşan Fırat, Deniz’i üniversite tercihleriyle ilgili konuşmak için eve davet eder. Beraber eve girerler, kahve eşliğinde sohbet ederler. Deniz babasının iş anlayışını eleştiren bir şeyler söylüyordur. Kamera Deniz konuşmasını sürdürürken Fırat’ın Deniz’in yüzünde dolaşan bakışlarına odaklanır. Deniz’in söyledikleriyle hiç ilgilenmiyor gibidir, başka şeyler düşünüyordur. Deniz cümlesini bitirdikten sonra kısa süreliğine oluşan sessizlik anında kamera, hala Fırat’ın bakışlarında durur ve sonra Deniz’in bakışlarına keser. Sessizlik anını Deniz’in sesi bozar ama bu ses Deniz’in yüzünde az önce oluşan ifadeye müdahale etmez. Deniz konuşmasına rağmen, dudakları hareket etmez; ses bir şeyler söyler fakat, Deniz’in yüzündeki ifade bambaşka şeyler aktarır. İmge, biraz önce her ne olduyorsa ona takılı kalmış gibi görünür. Zaman ilerlese de bir şeyler kendi “geçmiş zamanını” sürdürmekte ısrar eder gibidir. Arka planda görünmeyen saatin tik taklarını duyarız. Görünmeyen imgeden yayılan ses, görünen imgelere müdahale etme kudreti gösteremez. Bu an, Fırat’ın konuşmanın başında psikolojik danışmanlık ve rehberlik yerine psikolojik destek ve rehberlik diyerek yaptığı hatayı düzeltmesiyle bozulur. Bu, Fırat’ın da mevcut yaşanan anda değil, başka bir zaman dilimi içerisinde dolaştığını gösterir. Tekrardan imge ve ses uyumluluğuna dönülür. Ancak kısa bir süre sonra ses yine bedenden koparılır ve benzer bakışların harekete geçirildiği yüzey üzerinde bir kez daha dolaşmaya başlar. Bu anlar, iki kişi arasındaki uyumsuzluğa, ses üzerinden, sesin imgeye ayak uydurmaya direnç göstermesi üzerinden, yaklaşan anlardır. Deniz ve Fırat’ın ortak bir dil kuramamaları, birbirinden farklı dünyaları diğer bir ifadeyle imkânsız yan yanlıkları ses ve imge arasında da bir bütünlük oluşturmayı mümkün kılmamış gibidir. Ses ve bedeninin birbirlerine bu eklemlenememe hali, Deniz’in gitmek istediğini ifade etmesiyle sonlanır.

Ses ve imge arasındaki bu ilişkilene biçimi, gördüğümüz ve duyduğumuz şeylerin uyumsuzluklarını, daha doğru bir ifadeyle birbirlerini tamamlayamadıklarını, birbirlerinden farklı hikayeler aktardıklarını işaret eder. Ses, gördüğümüz şeylerin bütünlük varsayımını tekrar tekrar müzakere etmemiz gerektiğine ya da gördüğümüz şeylerin zaten en baştan beri hep eksik bir anlatı olduğunu hatırlamamıza alan açar. Filmde ses, meslek seçimi, ailenin bu seçimlere yaklaşımı şeklinde bir şeyler aktarırken imge, bakışlardan hareketle bir sevişme ihtimali ya da ilişki ihtimali, olur mu olmaz mı düşünceleri üzerine kapanmış gibi görünür. Sinema düzleminde imge ve ses üzerinden harekete geçirilen bu tamamlanmamışlık, bütünlük

ve ahenkten yoksunluk, sinemasal yüzeylerin nasıl işleyebileceğiyle ilgili önemli bir iç görü sağlarken, aynı zamanda öznellik meselesine de derinden bağlanır.

5.2.5. Arkadaşlığın Sağaltıcı Dünyası

Deniz'in hikayesini merkeze taşıyan film, bu hikâye içerisinde arkadaşlarıyla yaşadığı deneyimlere ise ayrıcalıklı bir yer tahsis eder. Diğer bir ifadeyle Deniz'in hikayesini çoğunlukla arkadaşlarıyla olan etkileşimleri çerçevesinde takip ederiz. Ne ailesiyle ne de Kaya'yla ya da Fırat'la olan ilişkisi ön plandadır. Bu ilişkiler Deniz'in büyüme hikayesine katkı sağlasa da bu sürece en çok üç yakın kadın arkadaşının, Esra, Gül ve Perin'in, dahil olduğunu görürüz. Büyümeyi beraber keşfederler.

Film boyunca dört arkadaşın birbirleriyle keyifli vakit geçirdiklerini, eğlendiklerini; gündelik şeyleri, yeni bir şarkıyı beraber deneyimlediklerini; geleceğe dair planlar kurduklarını ve bu planlar içerisine de birbirlerini dahil ettiklerini görürüz. Kadrajlarda çoğunlukla yan yanadırlar. Yan yanalık arkadaşlıklarına, hiyerarşik olmayan ilişkilene biçimlerine işaret eder. Kadrajlar dört kadını içerisine alacak şekilde geniş tutulmuştur. Bu kadrajlara aralarındaki ahengi, simetriyi bozacak herhangi bir sevgili dahil olmaz.



Şekil 5.17: *Mavi Dalga*- Deniz, Gül, Esra ve Perin

Filmin finaline doğru deniz kenarında eğlendikleri sahne, yan yana yer aldıkları pek çok kareyi içerir. Deniz'in dalgaları ve uçsuz bucaklığı, kendi gençlik dalgalarıyla ve önlerinde duran sınırsız ihtimallerle paralellik oluşturur. Telefonda çalan şarkıya eşlik ederler, hep bir ağızdan yüksek sesle şarkı söylerler. Beraber şarkı söylemek kadınlara, bu dünyaya şarkının duygu

evreniyle kesişen, içerisinde ortaklaştıkları bir söz bırakmaya olanak tanır. Bu söz, denizin maviliğini görmeyi; şiirleri, şarkıları ve masalları duymayı salık verir. Diğer bir ifadeyle dünyaya daha aydınlık bir yerden bakmayı önerir.

Biçimsel düzeyde kadraj içerisindeki yakınlıkları, şarkı bittikten sonra birbirlerine “itiraf ettikleri” sırlarla daha da çok pekişir. Deniz Kaya’yla yattıklarını söyler. Arkadaşlarının buna tepkisi “biz anlamıştık zaten” düzeyinde olur. Bu, onlara göre üzerinde pek fazla durulacak bir mesele değildir. Ayrıntıları kimse merak etmez. Hemen ardından Perin, Balıkesir’e neden taşındıklarını itiraf eder. Hem sınıf tekrarı yapmak zorunda kalmıştır hem de onun değişimiyle hakkında laf çıkarılmıştır. Yine hiç kimse Perin’in hakkında çıkarılan lafları merak etmez. Bunun yerine Deniz “hep sen mi onları takip edeceksin, biraz da onlar sana uysun” diyerek odağı “laf çıkarma” meselesinden yetişkinlerin gençlerin hayatına yön verme gücüne yönelik eleştiriye kaydırır. Böylelikle Perin’in hissedebileceği olası suçluluk duygusunu da bertaraf etmiş olur. Perin’in ardından Gül de arkadaşlarına kalçasına yaptırdığı dövmeden bahseder ve onlara bu dövmeyi gösterir. Benzer şekilde kimse Gül’ün neden kalçasına dövme yaptırdığını sorgulamaz. Tam aksine herkes bayılmıştır bu dövmeye. Bu sahne, kadınların arasındaki ilişkide çoğunlukla yetişkinler dünyasında maruz kaldıkları yargılama, küçümseme veya değersiz hissettirme gibi davranış biçimlerinin yer almadığını gösterir. Yetişkinler dünyasına ait hiyerarşik değerleri kendi ilişkilerinde yeniden üretmezler. Tam aksine bu dünya içerisindeki hırpalanmışlıklarını tamir etmeye, bu dünyada kendilerine tahsis edilen yerleri birbirlerine tutunarak genişletmeye çalışırlar. Yani arkadaşlıklarının birbirlerine iyi gelen, şifacı bir tarafı vardır. Kimse yaptığı veya yapmadığı şeyler üzerinden yargılanmaz.

Dört kadının arkadaşlığında şarkılar, önemli bir yapıştırıcı görevi görür. Filmin başlarında Deniz, arkadaşlarına kulaklıktan She Past Away grubunun “Kasvetli Kutlama” şarkısını dinletir. Şarkı, renklerin solduğundan, seslerin sustuğundan, ruhların çürümüşlüğünden, sahteliklerden, maskelerden ve tüm bunlar içerisinde boğulmuş olmaktan bahseder. Şarkının sözlerinin yanı sıra post-punk ve gotik rock etkileşimli yapısı, mevcut düzene, bu düzeni yapılandıran yetişkinler dünyasına bir isyanı yankılar. Film içerisinde dört kadının, doğrudan ve gürültülü bir şekilde bu dünyaya isyan ettiklerini görmeyiz. Yönetmenler kadınların isyan biçimlerini, kameranın “ağırbaşlı” bir şekilde eşlik ettiği filmin biçimsel düzeyiyle aynı hizaya getirirler. Diğer bir ifadeyle kadınların isyanlarını şarkılar üzerinden, çok fazla gürültü patırtı koparmadan ortaya koymalarını sağlarlar. Kadınlar, şarkılar üzerinden ortak bir dünyayı paylaşırlar. Yönetmenler filmin sonlarına doğru bu sefer bir başka şarkı üzerinden kadınların

isyan ettikleri şeylere karşı ne önerdiklerini, nasıl bir dünya hayal ettiklerini tasvir ederler. MFÖ'nün “Bazen” adlı şarkısıdır bu. Dünyanın halihazırda sahip olduğu güzelliklere bakmayı, kavgayı, gürültüyü değil, şiirler okumayı, şarkılar dinlemeyi öğütleyen bir şarkıdır. Şarkının biçimsel düzeyiyle de uygun bir şekilde isyanlarının da kısmen yatıştığını ya da daha doğru bir ifadeyle nasıl bir hayat yaşamak istediklerini artık dile getirebildiklerini görürüz. Bu, aynı zamanda yetişkinlik dünyasına adım atmaya hazırlanan kadınların bu dünya içerisinde yavaş yavaş yerlerini bulduklarına, etraflarındaki karmaşıklığı biraz daha sadeleştirmeye başladıklarına işaret eder. Bunu ise tek başlarına değil, arkadaşlıklarının yarattığı imkanlarla gerçekleştirirler. Böylelikle filmin sonlarına doğru artık kadınların da yavaş yavaş “büyüdüklerini” anlarız.

5.2.6. Seyir Deneyimi

Film kendi büyüme hikayemizle de yeniden ilişkilennmemize, hafızamızda yer alan parçaları bu sefer film üzerinden yeniden eşelememize ve bu parçalardan yeni bağlantılar, yeni duygular devşirmemize de olanak sağlıyor kanımca. Bu yeni bakış aynı zamanda filmde yer alan kadınların deneyimlerini de yeni bir çerçeveye, film imgelerini kendi hafızamızdaki imgelerle beraber, değerlendirebilmemizin önünü açar. Burada karşılıklı bir şekilde hem bizim filme hem de filmin bize bir müdahalesi söz konusudur. Başka bir ifadeyle “sinemanın bize ne yaptığı ya da bizim sinemayla ne yaptığımız” (Arslan, 2020: 36) soruları iş başındadır.

Filmde başta Deniz karakteri olmak üzere dört kadın karakterin hasarsız bir şekilde yumuşak geçişlerle içerisinden geçtikleri bir büyüme hikayesi izleriz. Hayatlarını karmaşıklaştıran büyük sıkıntılarla, çözülemeyen sorunlarla, aile içi çatışmalarla boğuşmazlar. Diğer bir ifadeyle hayatlarını kötü yönde etkileyecek hasarlı bir bağları yoktur. Büyüme hikayelerine ekonomik problemler ya da kendi kontrollerini aşan başka türlü toplumsal meseleler dahil olmaz. Karakterler arasında da büyüme hikayelerine eşlik eden yumuşak geçişlere paralel bir şekilde keskin toplumsal fark biçimleri görmeyiz. Her dört karakter de birbirine benzer sınıfsal konumları ve aşağı yukarı benzer dünya görüşlerini paylaşırlar. Büyüme deneyiminin bu “yumuşaklığı”, etrafıyla kurduğu “denge” ve “uyumluluğu”, kişisel hafızamın önüne geçilemeyecek bir şekilde harekete geçirdiği, tüm izleme deneyimim süresince iş başında olan, bu deneyimi baştan aşağı kat eden bir duygunun açığa çıkmasına yol açar. “Eşitsiz” bir şekilde büyümenin doğurduğu bir tür haksızlığa uğrama duygusudur bu. Diğer bir ifadeyle büyümeye ilişkin iyi ve kötü karşılaşmaların, bu karşılaşmalarla gerçekleşen deneyimlerin, hayata bağlanma noktalarının adaletsiz tasnifinin harekete geçirdiği ve filmi kat ettiği bir duygu

dolaşımından söz ediyorum. Bu duygu, büyüme deneyiminin içerdiği tarihsel/yapısal asimetrilere ve bu asimetrielerin geleceği belirleme kudretine ilişkin bilgiyi de barındırır içerisinde. Kendi büyüme deneyimiyle bu asimetriye işaret eden Hazal Halavut şunları aktarır:

Bilmediğimiz ve bilmezden geldiğimiz nice vahşetler yaşıyorduk ülkenin her yerinde. Ülkenin batısındaki çocuklardık. Savaş uzağımızdaydı. Uzağımızda ve çok karışıktı. Köyleri kim yakıyordu, kim kimi neden öldürüyordu, “Doğulular” her yere göç etmişti, başka İstanbul yoktu, kıro kime denirdi, İbrahim Tatlıses ne çok şeydi, belediye çöp kutularını niye kaldırmıştı, savaş bizim buralara gelince terör mü olmuştu, elinde şu siyah poşeti tutan esmer adam yoksa otobüsü bombalayacak mıydı, bütün Doğulular Kürt müydü? Anadolu lisesi ve kolej sınavlarına hazırlanır, Yonca Evcimikli, Tarkanlı, Tayfunlu Türkçe pop dalgasıyla neşemizi bulurken 90’ların ilk yarısı geçivermiş, ikinci yarıda gazeteler ve giderek çoğalan televizyon kanalları bağır bağır bir propagandayla bütün sorulara net cevaplar vermeye başlamıştı (Hazal Halavut, 2013).

Ülkenin batısı ve doğusu arasındaki büyüme hikayelerini yapılandıran asimetrik fark, film izleme deneyiminde- benim deneyimimde olduğu gibi- doğudan batıda geçen bir büyüme hikayesine bakışı da yapılandırır. Bu bakış, “yumuşaklık”, “denge” ve “uyumluluğun” tasnifindeki asimetrinin yarattığı kırılmayı taşır üzerinde. Halavut’un bahsettiği 90’ların büyüme hikayelerine eşlik eden Yonca Evcimikli, Tarkanlı şeklindeki sıradan sesler, coğrafyalar farklılaştıkça yerini başka türlü seslere, çoğunlukla buyurgan, otoriter ve öldürücü seslere bırakıyor. Büyüme hikayelerini kuran ses düzeyindeki bu farklılıklar, hem kendi hikayemize hem de “başkalarının” hikayesine bakışımıza yön veriyor. Ancak yine de bu bakışa eşlik eden duygu dolaşımı, kişisel tarihe verimsiz bir alan olarak düşünülebilecek bir tür mağduriyet perspektifiyle tekrar tekrar tutunmak biçiminde değil, filmin sağladığı çok uzak olan deneyimlerle de birlikte hareket ederek, bu deneyimlere de açılarak ya da belirli ortaklıklara dikkat kesilerek de gerçekleşir.

Filmden hareketle ortaya çıkan bu duygu dolaşımı, yönetmenin kurduğu dünyayla seyircinin ne şekilde ilişkileneceği ve bu dünyaya nerelerden bağlanacağı konusunda seyircilerin bir tür “özgürlükler alanına” da sahip olduğunu gösterir. Diğer bir ifadeyle pek çok filmin, yönetmenin kontrolünü aşan, öngörülemeyen dünyalara kapı aralayan ve seyircinin buralarda özerkliğini konuşturabildiği bir “fazlayı” ortaya çıkardıkları söylenebilir.

5.3. Toz Bezi: Kadınlık Halleri, Karşılaşmalar ve Hayat Tutamıkları

Evlere temizliğe giden iki gündelikçi kadının, Nesrin (Asiye Dinçsoy) ve Hatun'un (Nazan Kesal), hikâyesine odaklanan *Toz Bezi*, kadınlar arası ilişkilere, dostluğa, dayanışmaya, iktidar mücadelelerine ve sınıf ile kimlik eksenli gerilimlere şehir hayatından bakarak dokunan ve bu doğrultuda çok katmanlı okumalara alan açan, birden fazla eksenli aynı anda kesen bir film. Film, kadınlar arası deneyimleri içerisinde yer aldıkları bağlamlardan koparmadan, bu bağlamların kesişimselliklerini hesaba katarak ve ortaklıklar kadar farklılıkları da kapsayarak görüntüye getirir. Bu çerçevede film, iki gündelikçi kadının katmanlı deneyimlerine sinema dili içerisinde bir ses kazandırır.

Türkiye sinemasında gündelikçilerin görünürlük kazandığı belli başlı filmlerden söz etmek mümkün. Bunlardan biri *Bir Hizmetçi Kızın Hatıra Defteri* (Nejat Saydam, 1963) adlı filmidir. Film zengin evlerde hizmetçilik yapan Zeynep'in (Fatma Girik) bu evlerdeki deneyimlerini merkeze alarak başlasa da belirli bir süre sonra hikâyenin odağı bir aşk ilişkisine ve bu ilişki çerçevesindeki çatışmalara kayar. Diğer bir ifadeyle hizmetçilik pozisyonu filmin ana meselesi olma şansını sürdüremez. Yine Yeşilçam'da kapıcılık mesleğiyle, zengin oğlan-fakir kız çatışmasıyla ya da besleme/hizmetçi meselesiyle ev işçiliği deneyimini belirli açılardan görüntüye getiren filmlere rastlanır, ancak bu deneyim filmlerin ana eksenine yön verebilecek derinlikte resmedilmez. 70'ler Türk filmlerinde kentin çeperlerinden, gecekondu mahallelerinden, zengin semtlere gününbirlik temizliğe giden kadın karakterlerle karşılaşırız. Örneğin *Sultan* (Kartal Tibet, 1978) filminde sabahın erken saatlerinde beraber yola çıkan, dolmuş kuyruklarında bekleyen ve her biri ayrı evlere dağılmak üzere dolmuşta yolculuk yapan kadınları görürüz. Kadınların bu evlerdeki deneyimlerine ise pek fazla tanık olmayız. *Sultan*'ı (Türkan Şoray) yalnızca jenerikte ve filmin sonlarına doğru çok kısa bir sahnede çalıştığı evde temizlik yaparken izleriz. Bunun dışında *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar, 1990) filminde Kiraz (Şerif Sezer) karakteri, *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi, 2001) filminde ise Sakine (Füsün Demirel) karakteri akıllarda yer tutan ev işçileridir. İlk filmde Kiraz, ana karakter Kirpi'nin (Genco Erkal) hayata ve yaptığı işe dair bunalımları ve çıkmazlarının gölgesinde kalırken, ikinci filmde yer alan Sakine ise filmin iki ana kahramanı olan Hejar (Dilan Erçetin) ve Rıfat Bey'in (Şükran Güngör) ilişkilerinin bir yardımcı unsuru pozisyonunda kalarak kendi hikâyesinin faili olmaktan mahrum bırakılır. Buna göre Kiraz'ın öznelliği, yaptığı işten ziyade kocasıyla olan ilişkisi üzerinden, Sakine'nin öznelliği ise yine işi üzerinden değil Rıfat Bey ve Hejar'la olan bağı ve ilişkilene biçimi çerçevesinde kurulur.

Hizmetçilik yapan bir karakteri merkeze taşıyan filmlerden biri ise *Fazilet* (İrfan Tözüm, 1990) filmidir. Filmin ana karakteri Fazilet (Hülya Avşar) küçük yaşta zengin bir aileye hizmetçi/besleme olarak verilir. Fazilet evlenene kadar bu evde yaşar, evlendikten sonra da temizlik için her gün bu eve gelmeye devam eder. Ev sahibi Alev Hanım (Merih Akalın) kentli, eğitilmiş bir kadındır ve çocuklara bale dersi verir. Fazilet ise kendi köylüsü bir inşaat işçisiyle evlidir ve yaşadığı hayattan memnun değildir, yoksulluk onu mutsuz eder. Alev Hanım'ın evi, yaşam biçimi, sahip oldukları Fazilet'i büyüler, onun gibi olmayı hayal eder. Film de büyük bir oranda Fazilet'in kendini Alev olarak hayal ettiği gündüz düşlerine dayanır. Bu düşler zaman zaman Fazilet'i gerçek hayattan koparacak kadar şiddetlenir. Alev'in sahip olduğu ayrıcalıklar karşısında Fazilet, bir tür haksızlığa uğramış duygusu içerisinde Alev'e karşı hem öfke duyar hem de ona özenir. Bu hayatı Alev'in değil, kendisinin yaşaması gerektiğine inanır. Film, bir temizlikçinin temizliğe gittiği zengin evlerinde yaşayabileceği çatışmaları, içsel hesaplaşmaları, duygusal gerginlikleri resmeder. Bu durumu deneyimleyen Fazilet, kendi evi ve Alev'in evi arasında içerisine girdiği farklı kimliklerle bir kişilik bölünmesi yaşar. Kırılan ayna imgesiyle filmin son sahnesi de bu bölünmeye işaret eder. Fazilet pek çok açıdan dışarıda akan hayata karışmak isteyen, başka türlü bir hayat düşleyen Nesibe (Benim Sinemalarım) karakteriyle de ortaklık kurar.

80'lerin kadın filmlerinde ise gündelikçi kadınların hikayelerine neredeyse hiç rastlamayız. Bu kadınlar, kentli kadınları odağına alan kimi filmlerde bir görünüp bir kaybolan çoğu zaman isimsiz karakterlerdir. Kimi zaman da neredeyse kadrja tesadüfen girerler ya da esas karakterin zengin olduğunu vurgulamak adına işlevselleştirilirler. Çalınan kapıyı açarlar, telefona bakarlar, kahve servisi yaparlar. Örneğin 80'lerin kadın filmlerinin iki önemli örneği olan *Dul Bir Kadın* ve *Dağınık Yatak* filmlerinde ana karakterlerin ikisi de evlerinde birer kadın çalıştırır. İlk filmde bu kadın karakterin ismini duyarız. İsmi Aysel olan karakter filmin hemen başında görünür. Bu sahnede filmin ana kahramanı Suna (Müjde Ar), Aysel'i (Fusun Demirel) yüksek sesle radyo dinlediği için azarlar. Diğer film *Dağınık Yatak*'ta ise çalışan kadın isimsizdir, yalnızca birkaç kere hizmet ederken görülür. Yine 80'lerden *Asılacak Kadın* (Başar Sabuncu, 1986) adlı filmde de bir besleme/hizmetçi karakteriyle karşılaşırız. Film anlatısını ismi Melek (Müjde Ar) olan bu karakter etrafında inşa eder. Filmin tamamında neredeyse sessiz kalan, ara ara iç sesini duyduğumuz Melek, başkalarının onun hayatı üzerinde uyguladığı baskı biçimleriyle oradan oraya savrulur. Bu baskılarla hayatını yönlendiremeyecek kadar güçsüzleştirilen Melek, filmin sonunda da işlemediği bir cinayetten sorumlu tutularak idama

mahkûm edilir. Film, Melek'i sonuna kadar kurban pozisyonunda asılı tutar, onu eyleme kudretinden mahrum bırakır.

Tüm bu örnekler Türkiye sinemasında gündelikçi/hizmetçi/besleme gibi kadınlarla özdeşleştirilen deneyim alanlarına ilişkin belirli resimler sunarlar. 2000 sonrası bir örnek olarak *Toz Bezi* filmi ise bu resmi derinleştirerek, pek çok sorgulama alanının açılmasına imkân tanır. Film gündelikçilik olarak tarif edilen işin çatışma hatlarına yakından bakar ve karakterleri de bu çerçevede inşa eder. Kadınlar arası deneyimleri pek çok eksenle görüntüye getiren film, bir taraftan kadınlar arası arkadaşlığın potansiyelleri üzerine düşünmeye, öte taraftan ise sınıfsal ve kültürel farklardan doğan iktidar ilişkilerine odaklanmaya imkân tanır. Bunun yanı sıra film, bu deneyimler ekseninde toplumsal cinsiyet kimliğinin kurgulanma biçimlerini, yapısal eşitsizliklerin hangi gündelik etkileşimlerle ortaya çıktığını ve “doğru kadınlık” anlatısına yönelik söylemlerin referans noktalarını analiz etmeyi mümkün kılar.

5.3.1. Kültürel Perdeye Müdahale/Etik Karşılaşma

Temsil düzeneğinin bir parçası olarak filmler dünyadan belirli kesitler koparırlar. Bu kesitler, kesitlerin içerisindeki bağlantılar tekrarlandıkça ve tekrarlar “psşik olarak olumlandıkça” (Silverman, 2006: 69) normatif etkiler yaratırlar. Yani kısmi olmalarına rağmen dünyaya ait belirli parçalar normatif bir statü elde ederler. Bu statü içerisine yerleştirilen parçalar idealleştirilirken geriye kalanlar ise değersizleştirilir. Toplumsal farkları betimleyerek kültürel imge repertuarını oluşturan bu işleyişi Silverman, kültürel perde olarak tanımlar. Ancak Silverman perdeyle oynamanın, ona müdahale etmenin mümkün olduğunu düşünür. Perdeye müdahale, değerlerin yeniden dağıtımını şeklinde gerçekleşir. Dağıtım, değersizleştirilmiş olanlara değer tahsis edecek şekilde onları, “aydınlatmayla”, “ışıklandırmayla” sağlanır. Silverman bu süreci “etkin idealleştirme” olarak tanımlar: “kültür perdesinin ideal olarak dayattığına körü körüne ve istenç dışı bir şekilde uymayı değil, yozlaştırılmış imgelerle zoraki aynı hizaya gelmeye uzun süredir alışmış bedenleri parıltılı bir ışıkla aydınlatmak” (125). Yani “kültür perdesinin karanlık köşelerini” (128) aydınlatmak.

Silverman'ın kültürel perde olarak tanımladığı şey, Rancière'de “görünürlük düzeneği” olarak çıkar karşımıza. Bu, “temsil edilen bedenlerin statüsünü ve ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenleyen” (2015: 91) bir düzeneğidir. Rancière de tıpkı Silverman gibi bu düzeneğe müdahale edilebileceğini yani “görülür, söylenilir ve düşünülür olanın yeni rejimini; hatta buradan hareketle mümkün olanın yeni bir görüntüsünü çizen” (95) “yeni bir görünürlük düzeneği”

oluşturulabileceğini, “mümkün olanın manzarasının değiştirilebileceğini” (96) düşünür. Bu, “ilişkilerin dağılımını” ve “bedenlerin yerlerini” (90) dönüştürmekle, diğer bir ifadeyle bedenleri aydınlatmakla, onları etkin bir şekilde idealleştirmekle mümkündür.

Ancak Silverman’ın bahsettiği idealleştirme ötekini sınırsız iyiliklerle donatıp, onu kolayca sevilir kılmak değildir. Öteki olma pozisyonunu sorunsallaştıracak bir şekilde sevilir kılma düzeneğinin koordinatlarına müdahale etmektir. Bu, kendi cismani egomuzdan yükselen sesi kısmayı ve diğer dünyaya dikkatli bir yönelimi, o dünyanın her katmanına, çelişkilerine, çatışmalarına, arzu akışlarına, belirsizliklerine kulak açmayı, o dünyanın içerisinde dolaşmayı, o dünyaya doğru açılmayı gerektirir. Rancière (2019) bunu şöyle tarif eder:

“Görmeyi öğrenmekse, bakışı bildik işleyişinden çıkarmayı öğrenmektir. Bunun içinse mesafeyi ortadan kaldırmak, sokağa inip ‘her şeyin sınırsız olduğu’ dışarıda kaybolmak, bakışı çerçevelenmeye izin vermeyen şeylere, bakışa temas edip çarpan, merak uyandırıp tiksinti yaratan şeylere maruz bırakmak gerekir” (56-7).

Yukarıda dile getirilenlerden hareketle *Toz Bezi* filminin iki gündelikçi kadının hikayesini, “iki gündelikçi” şeklindeki betimlemeyi hemencecik hazmedilebilir bir çerçeveden kopararak; açılmalara, saçaklanmalara imkân tanıyarak kültürel perdeye, görünürlük düzeneğine müdahale ettiğini düşünebiliriz. Film, iki kadının hareket alanları içerisindeki diğer insanlarla, şeylerle ve birbirleriyle olan temaslarını derinlemesine eşeleyerek yol alır. Tüm bu temaslar iki kadına yönelen bakışta yeni çerçevelerin oluşmasına, yeni bağlantıların inşa edilmesine olanak tanır. Bakışımızı tek bir noktaya, her şeyi açıklamaya muktedir görünen tek bir eksene odaklamamız imkânsızlaşır. İki kadının arzularına, hırslarına, öfkelerine, hayallerine doğru sürükleniriz.

Film tam da eşelediği bu katmanlılık haliyle etik bir karşılaşmaya alan açıyor. Seyircisini gündelikçi denilen bir öznelliğe yapışan yapısal asimetrisini görmeye maruz bırakıyor, rahatlıkla herhangi bir çerçeveye yerleştirilemeyen çoklu pozisyonları tanımaya zorluyor. Her çerçevenin kısmi olduğunu hatırlatıyor. Nesrin ve Hatun ne yalnızca Kürt ne yalnızca gündelikçi ne de yalnızca göçmen iki kadındır. Bu kısmilikler arasında ne şekilde dikişler atılabileceğini ise seyirciye⁴² bırakır film.

⁴² Burada vurgulanmak istenen “seyircinin özerkliğidir”. Bu özerklik, “tarihsel, politik veya ahlaki olarak önceden hesaplanmış bir etkinin öngörülmesinin reddidir; böyle bir etkinin üretilmesini sağlayan estetik ayırımı hesaba katılmasıdır” (Arslan, 2020: 24). Seyirci, “seyrettiğini kendi diline tercüme etme kabiliyetine ve kudretine” sahiptir

Arslan (2020) film ile seyircinin karşılaşmasından doğan etik alanı şöyle tarif eder: “Filmler gündelik gerçekliği kesinti ve bozulmaya uğrattıklarında, gündelik gerçekliği çıplak gözle görmemizi sağlayarak değil, başka türlü gördürebilen mercekler ve gözlükler icat ettiklerinde, bizi ikamet ettiğimiz yerden koparabilecek etik karşılaşmalara imkân verebiliyor” (9). *Toz Bezi* filmi gündelikçi iki kadına bakışta böylesi bir kırılmaya alan açar. Gündelikçilik derken akla hemen gelen belirli çerçeveleri tekrar gözden geçirmemize kapı aralayarak, bu deneyim alanına yönelik sınırları daha geçirgen, daha çelişkili ve çoklu çerçeveler oluşturmamıza imkân tanır. Ancak bunu, mevcut dünyayı tanıma kabiliyetimizi genişleten bir kendine yatırım biçiminde değil, daha kırılğan olanlarla, “ötekinin yargısına ve bakışına herkesten daha fazla açık olanlarla” (84) ilişkimizde kapladığımız yeri tekrar gözden geçirmemizi sağlayarak yapar. Örneğin asimetrik iktidar ilişkilerinin örgütlenmesinde kendimize ait parçaları da görmemize imkân tanıyacak bir şekilde zaman zaman ayrıcalıklı olanın perspektifine yerleştirir bizi. Filmin yarattığı dünya içerisinde ne yalnızca iyiliklerle donatılmış iki gündelikçi kurban pozisyonu ne de kötülüklerle sarmalanmış işveren pozisyonları vardır. Kimi zaman gündelikçilik denilen çelişkili alana doğru açılırız, kimi zaman da işverenlerin dağıttığı “iyiliklerle” ortaklaşırız. Belki de Nesrin ve Hatun’dan daha fazla zaman zaman Ayten’le ya da Aslı’yla olan benzerliklerimizi hatırlarız. “Başkalarının kaybolmasındaki”⁴³ sorumluluğumuzu, bu kayboluşa yaptığımız katkıları görmeye zorlarız.

5.3.2. Kırılma Hatları

Film işveren ve gündelikçi⁴⁴ üzerinden kadınların karşılaşmalarına yönelik çeşitli iktidar ilişkilerini, o dünyaya özgü hiyerarşik etkileşimleri okumaya olanak tanır. Filmin bu

(28). Ancak bu kabiliyet ve kudret yine de sonsuz bir açılmayla değil, yönetmenin kesip biçmelerle oluşturduğu belirli bir dünya içerisinde hareket eder (24). Nasıl ki sanatçı bir seçme işlemi üzerinden dünyadan belirli parçalar koparıyorsa “seyirci de tıpkı sanatçı gibi seçer, karşılaştırır, yorumlayarak eylemde bulunur” (31).

⁴³ Filmde Nesrin kızı Asmin’le “biz kaybolduk” şeklinde bir oyun oynarlar.

⁴⁴ Ev hizmetleri, sınıf, eğitim düzeyi, kültürel arka plan, ikamet edilen semt, kır/kent ayrımı gibi birçok eksenle birbirinden belirgin bir şekilde farklılaşan iki kadını, mahrem olarak görülen ev içerisinde bir araya getiren enformel bir iş alanını kapsar. Buna göre gündelikçi kadınlar büyük bir oranda kırdan kente göçle gelen, eğitim düzeyi düşük ve alt sınıfa mensup kadınlar iken, işveren kadınların ise kent kökenli, eğitim düzeyi ortalamasının üzerinde ve orta/üst-orta sınıfa ait oldukları görülür (Sibel Kalaycıoğlu- Helga Rittersberger, 1998; Gül Özyeğin, 2004; Aksu Bora, 2005). Bu farklılıklar, işverenin özel alanı içerisinde ve bir istihdam sözleşmesi etrafında bir araya gelen iki kadının birbirleriyle olan etkileşimlerini yönlendirerek, birbirlerine karşı konumlanma biçimlerini düzenler. Her iki kadın, buna göre ortaklıklardan ziyade farklılıkların göze çarptığı ve bu farklılıklar üzerinden belirli kadınlık hallerinin ortaya çıktığı bir ilişki içerisine girerler. Bu ilişkide işveren kadın ayrıcalıklı bir toplumsal konumu ve buna bağlı olarak kadınlığın belirli bir biçimini üstlenirken, gündelikçi kadının sahip olduğu konumdan ise kadınlık alanına ait başka türlü bir hikâye ortaya çıkar.

etkileşimleri kendi yüzeyleriyle nasıl görselleştirdiğine, diğer bir ifadeyle toplumsal uzayı sinemanın maddi uzayına nasıl çağırdığına bakabiliriz⁴⁵.

Bunu, ilk olarak Hatun ve işvereni Ayten arasındaki ilişki üzerinden okumayı deneyebiliriz. Filmten anlaşıldığı kadarıyla Hatun, Ayten’le uzun yıllardır çalışıyordur ve bir şekilde uyumlu bir ilişki yürütüyorlardır. Aralarındaki ilişkinin Hatun’un o zamana kadar naif bir şekilde yorumlamayı tercih ettiğinden çok daha farklı olduğu ise ancak Hatun’un zam istemesiyle açığa çıkar. Açık-karşı açıyla çekilen bu sahnede ilk önce Hatun’u görürüz. Koltuğun ucuna ilişerek oturan Hatun, kaygılı bir yüz ifadesiyle zam talebini dile getirir. Ancak Ayten, kendinden emin bir şekilde ve adeta oturduğu koltukla bütünleşmiş bir biçimde Hatun’un zam talebinin yeterince “makul” bir talep olmadığını ifade eder. Zira Ayten’in evi haftada üç kez temizleniyordur ve bundan kaynaklı bu evin temizlik ihtiyacının diğer evlerin ihtiyaç duyduğu temizlikle bir tutulmaması gerekiyordu. Ayten’e göre “eğri oturalım doğru konuşalım” ifadesiyle de belirttiği gibi “doğru” olan çıkarım budur. Hatun ya yeterince rasyonel bir şekilde akıl yürütemiyordur ya da olsa olsa kurnazlık yapmaya çalışıyordu. Ancak Ayten bu çabayı çalışma günlerini azaltarak boşa çıkarmayı bilecek kadar da “akıllı” bir kadındır. Bu sahnede karakterler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisi, bedenlerin şeylerle temaslarıyla, bu şeylere yerleşme biçimleriyle gösterilir. Hatun’un ancak ucuna ilişebildiği bir koltuktaki gittikçe küçülen bedeni karşısına Ayten’in tüm uzamı kaplıyormuş hissi veren bedeni konur. Hatun, zam konuşmasından sonra boşalan gününü doldurmak adına Ayten’in gelininin kapısını çalar. Ancak Hatun yaptığı bu hamleyle, iyi geçinemedikleri bilinen gelin-kaynana çatışmasının ortasında bulur kendini. Bu çatışma içerisinde Hatun’un iş bulma motivasyonunun hiçbir önemi yoktur; Hatun daha ziyade gelin ve kaynananın birbirlerine karşı güç elde edebilecekleri veya güçlerini sınayabilecekleri bir araç pozisyonunda kalır. Hatun’un son kerte her zaman “dışarıklık” olduğunu⁴⁶, tüm bu ilişkiler içerisinde en kırılgan konumda yer aldığını ve anında harcanabileceğini bu sahne aracılığıyla da anlamış oluruz.

⁴⁵ Toplumsal uzay ve maddi uzay kavramlarını Bonitzer, Réjeanne Padovani (Denys Arcand, 1973) adlı filme işaret ederek kullanır. Ona göre bu film, “toplumsal uzayla (bütünüyle hiyerarşik ve soyut) maddi uzay (senografik ve somut) arasındaki mecaz-ı mürsel üzerine temellendirilmiştir”.

⁴⁶ İşin mahrem alan içerisinde gerçekleşmesi, yüz yüze ve güvene dayalı bir ilişkiyi gerektirmesi, gündelik hayatta yan yana gelmesi pek de olası olmayan iki kadının belirli bir düzeyde iletişim içerisine girmesine alan açar. Öyle ki “abla”, ya da “kızım” biçimindeki hitap şekilleriyle belirli bir “hayali akrabalık” (Kalaycıoğlu-Rittersberger, 1998) ilişkileri kurulur. Kalaycıoğlu ve Rittersberger’a göre (1998) böylesi bir ilişkinin kurulması çalışanlar açısından “iyi, anlayışlı, cömert” patron anlayışına, işverenler açısından ise evini emanet edebileceği güvenilir ve sadık bir çalışan anlayışına denk düşmektedir. Buna göre işveren kadın, dürüst olarak gördüğü ve yaptığı işi beğendiği çalışanını kaybetmemek adına onunla bir nevi ailevi ilişkiler içerisine girerek onun sorunlarına çözüm bulmaya çalışır ve böylelikle mesafeli ama samimi bir “aile büyüğü” ya da “abla” konumunu üstlenir (386). Bora’ya (2005) göre ise

Hatun'un Ayten'in evindeki koltuklara, sandalyelere bir türlü yerleştiremediği bedeni yine bir başka sahnede de çıkar karşımıza. Ayten'in evde bir misafiri vardır, deniz manzaralı pencere kenarında karşılıklı oturmuşlardır. Hatun onlara kahve servisi yapar ve Ayten Hatun'dan onun da oturmasını ister. Epeyce ağır olduğu hissedilen yakındaki bir sandalyeyi alarak onların karşı cephesine koyar ve sandalyenin içine tam yerleşmeden her an kalkacakmış gibi ucuna ilişiverir Hatun. Birkaç saniyelik sessizlikten sonra misafir kadın Hatun'a Çerkez olup olmadığını sorar. O anda kamera Hatun'un yüzüne odaklanır ve bizler çok kısa bir süreliğine Hatun'un yüzündeki tedirginliğe tanık oluruz, ancak misafir kadın Hatun'un cevabını beklemeden Hatun'un Çerkezliliğini onaylar bir biçimde "sarışın, tipin Kars" şeklinde sürdürür konuşmasını. Bu sefer de Hatun'un gözlerinin ıslıl ıslıl parladığını, misafir kadının ağzından dökülen her kelimeyle adeta büyülendiğini görürüz ve Çerkezliliğe doğru sürüklendiğini hissederiz. Oracıkta sahipleniverir Hatun, Kars'tan gelen bir Çerkez olduğunu. "Makbul bir kimliğin" içerisine yerleşmenin keyfini yaşar. Ancak Hatun'un bu sevinçli anı, Ayten'in dikkat çekici bir şekilde uzun süren tekinsiz kahkahasıyla kesintiye uğrar. Hatun'un yüzündeki gülüş donar ve yerini yine tedirginliğe bırakır. Ayten'in apartmana yeni taşınan komşusuyla ilgili anlattığı hikâyeye beraber bu tedirginlik daha fazla görünürlük kazanır. Ayten bu yeni komşuyu "çok hanımefendi, çok düzgün biri, Diyarbakırlıymış, hiç Kürt demezsin" şeklinde tasvir eder. Ayten son cümlesini tamamladıktan hemen sonra bir anlığına bakışlarını Hatun'a yönlendirir Hatun ise bu bakışlardan kaçarcasına yüzünü önüne eğer. Suçüstü yakalanmış gibidir Hatun. Belki de aralarında hiç konuşmamış olsalar bile Ayten, Hatun'un Kürt olduğunu bir şekilde sezmiştir ve tekinsiz kahkahasını da sanki Hatun'un oynadığı bu kimlik oyununa yöneltmiştir. Hatun'un Kürt olduğunu saklaması ve bir anda Çerkez kimliği içerisine yerleşme ihtimalini çok sevmesi veya Ayten'in "hiç Kürt demezsin" ifadesi, Türkiye'de Kürt kimliğine yönelik geliştirilen baskın söylemlere ışık tutar.

Yönetmen yukarıda bahsedilen sahnenin anlamını daha çok yakın plan çekimlerle Hatun'un yüzündeki değişen mimikleri odağa alarak kurmaya çalışır. Burada Hatun'un yüzü, hissettiği tüm duygu durumlarını açığa çıkarmak için incelikli bir şekilde kayıt altına alınır. Hatun bu sahne boyunca kahve servisi dışında ne Ayten'le ne de misafir kadınla aynı kadraj içerisine yerleştirilmez. Hatun'un dünyası onların dünyalarından çok farklıdır. Kısa süreli bir

çalışana her ne kadar "aileden biri gibi" davranılsa da, aslında o evin içindeki "öteki" kadındır. Buna göre bir şekilde ve birbirinden farklı biçimlerde çalışana, "dışarıklı" olduğu hissettirilir (80-81).

muhabbette bile birbirlerini anlayabilecekleri bir ortaklığın kurulması mümkün değildir. Böylelikle verilen mola, Hatun'un dinlenmesine ve rahatlamasına hizmet etmemiş tam aksine zihinsel olarak daha çok yorulmasına ve kendini sıkışmış hissetmesine yol açmıştır. Hatun'un sıkışmışlığını yönetmen bu sahneyi metro sahnesiyle keserek ve onu fiziksel olarak sağındaki ve solundaki iki kişi tarafından kişisel alanının daraltıldığı bir mizansenin ortasına koyarak da ifade etmeye çalışır. Bu sahnede Hatun elleri önünde bağlı, hareket yeteneği kısıtlanmış ve derin düşüncelere dalmış bir şekilde gösterilir. Ayten ve Ayten'in misafiriyle molada geçirdiği kısa zaman ona hiç mi hiç iyi gelmemiştir.

Yönetmen farklı kadınlık hallerinin karşılaşmasında bilhassa bedenin nasıl harekete geçirildiğini, bu karşılaşmanın beden üzerinden nasıl deneyimlendiğini araştırır. Yukarıda da bahsedilen, Ayten, komşu kadın ve Hatun'un içerisine yerleştirildiği sahnede toplumsal fark biçimlerinin doğrudan bedenleştigiğine tanık oluruz. Bu sahnede tenin, temasın, yüzeylerin alanındayız. Huzur veren deniz manzaralı bir çerçeve içerisinde Hatun'un bedenini baştan aşağı kat eden, onun yüzeylerini delik deşik eden bakışın dolaşımını izleriz. Hatun'un kendisine yönelen bu bakış karşısındaki kırılganlığını an be an hissederiz. Hatun'un yüzü, mimikleri bir leke gibidir artık. Biz ona bakmıyoruz, o bize bakıyordur. Bakışın bu şekilde yer değiştirmesiyle yönetmen, seyircinin de pozisyonuna müdahale etmiş olur. Hatun'la değil, Ayten veya diğer komşu kadınla özdeşlememiz istenir. "Bilimsel" bir edayla incelemeye aldığımız yüzleri ya da lütfetmiş olduğumuz iyilikleri hatırlamaya sevk ediliriz.

Film, acıdan delik deşik edilmiş bir yüzey olarak Nesrin'in yüzüne de odaklanır. Yalnızlığın, kırılganlığın üzerinde dolaştığı ve iz bıraktığı bir yüzeydir bu. Nesrin'in işvereni Aslı'yla karşı karşıya oturduğu bir masada tanık oluruz bu yüze. Bu sahnede Aslı Nesrin'e sırta kadem basan eşi Cefo'nun boşluğunu nasıl dolduracağına yönelik tavsiyelerde bulunur. İki karakter, masada karşılıklı oturur ve kamera, Nesrin'i de arka cepheden alacak bir şekilde Aslı'ya odaklanır. Aslı'nın tavsiyeleri arasında Nesrin'in maaşı düzgün, sigortalı ve güvenceli bir iş bulması gerektiği yer alır. Aslı tavsiye vermekle kalmaz, Nesrin'e böyle bir iş ayarlayacağıyla da ilgili söz verir. Bu sefer kamera, Nesrin'e odaklanır ve acının izlerinin derinleştiği Nesrin'in yüzünde Aslı'ya karşı büyük bir minnettarlık okunur. Aslı'nın Nesrin'in gerçek anlamda içerisinde bulunduğu koşulları göz ardı ederek ve onun deneyimlerini dışlayarak yalnızca kendi sınıfsal deneyimlerinden hareketle Nesrin'e verdiği tavsiyelerin bir anlamının olmadığı ve vaat ettiği iş sözünün de bir avuntudan öteye gitmediği kısa bir süre sonra açığa çıkar. Ancak bu durum açığı çıkana kadar Aslı, "...kendini iyi kalpli ve yardımsever hissetmenin zevkini tadar... Kendi

mahallesinden çıkmadan ya da programında herhangi bir değişiklik yapmadan kendini cömert, diğerkâm ve iyi yürekli hisseder” (Hondagneu-Sotelo, 2002: 187, akt. Bora, 2005: 169). Burada Nesrin’in minnettarlıkla baktığı yüz, Aslı’nın yüzü olmaktan çıkar ve seyircinin yüzüne dönüşür. Kameranın Nesrin’in yüzüne odaklandığı, bu yüzün çerçeveyi doldurduğu anlar, kaçacak yerimizin kalmadığını, inşa ettiğimiz güvenli mesafelerin daraldığını işaret eder. Yüzündeki ısrarlı acı ifadesiyle, kırılganlığıyla, başkalarının dağıtacağı adalete olan açıklığıyla Nesrin’in, kameraya doğrudan bakmasını gerektirmeyecek bir şekilde bize baktığını hissettirir. Yüz, yalnızca gördüğümüz değil aynı zamanda görüldüğümüz bir yüzeye dönüşür.



Şekil 5.18: *Toz Bezi*- Hatun ve Nesrin

Film, ısrarla mesafelerin, görmemenin, duymamanın, dikkatsizliğin dünyası içerisinde dolaşır. Gördüklerimizi değil, görmediklerimizi, bakışlarımızdaki bariyerleri hatırlatır. Hem Aslı hem de Ayten, Nesrin ve Hatun’un sıkışmışlıklarını ve kırılganlıklarını görmekten çok uzaktırlar. Bu körlük halini film, Asmin karakteri üzerinden de doğrudan imgeleştirir. Temizliğe gittikleri evde Asmin’in kapı eşiğinde yemek yiyen baba ve oğlu izlediği andır bu. İş verenler nezdinde Asmin de tıpkı annesi Nesrin gibi görünmezdir. Asmin’in kapı eşiğindeki duruşu seyirciye kendisine bakıldığını hissettiren bir leke gibidir.



Şekil 5.19: *Toz Bezi*- Asmin

Nasıl ki işverenler Nesrin ve Hatun’un dünyasına kapalıysa, benzer bir kapalılığı film Hatun üzerinden de inşa eder. Hatun’un Moda semtinden bir ev alabileceği ve hatta bu semtte oturanlardan yani “onlardan” biri olabileceği hayali ya da Ayten’in kendisini kızı gibi gördüğü düşüncesi bu kapalılığa işaret eder. Yani işverenlerin gündelikçilere ilişkin gerçeklikleri kavramadaki kudretsizliklerinin yanı sıra gündelikçilerin de kendilerine uzak olan dünyaları yorumlama biçimlerinin isabetsizliklerini görürüz.

5.3.3. Haptik Olana Açılmak

Laura Marks (1991) sinemanın teknik olarak temsil edilemeyen ve görme duyusunun ötesine taşınan dokunma, koklama, tatma gibi duyuları da hissettirebileceğini söyler. Dokunma duyusuna odaklanan Marks bu duyunun, sinematik temsil biçimlerine bakarak imgenin bu duyuya özgü deneyimleri nasıl açığa çıkardığını araştırır. Gözlerin de dokunma organları gibi işlevselleşebileceğini söyleyen Marks, böylesi bir görme biçimini haptik görme olarak adlandırır. Haptik görme, diğerlerini nesneleştiren ve kontrol eden gözmerkezciliğin de eleştirisini içerisinde barındırır. Bundan kaynaklı Marks, haptik imgelerin feminist bir strateji oluşturabileceğini düşünür. Ona göre haptik imgeler, optik olana dayanan görüş geleneğinin görmede başarısız olduğu şeyleri görmeyi sağlayabilecek bir şekilde alternatif bir görsel strateji oluşturabilir. Bu, bedenle düşünmeye, algılayan bedenin idrak yeteneğini tanımaya imkân açar. Hakimiyet kuran gözden uzaklaşarak, etkileşim içerisine girdiğimiz, ötekiyle etkileşmenin farklı biçimlerini, bilmenin farklı yollarını öğrendiğimiz bir süreci harekete geçirir (129-190).

Marks'ın bahsettiği haptik alanın *Toz Bezi* filminde daha en baştan filmin kendi ismiyle harekete geçtiğini söyleyebiliriz. Bir nesne olarak toz bezi başlı başına dokunsal bir alana işaret eder. Bu nesne ancak ona temas ettiğimiz, onu başka yüzeylerle temasa soktuğumuz sürece işlevselleşir. Yani dokunmayı zorunlu kılan bir nesne. Film içerisinde toz bezinin pek çok yüzeye temas ettiğini görürüz. Aynı zamanda her temasın kendine has seslerini de işitiriz. Örneğin camları ovalarken çıkan sesler. Marks (1991) sesin de haptik olabileceğini, bedensel deneyimler üretebileceğini söyler (xvi).



Şekil 5.20: *Toz Bezi*- Hatun ve Nesrin

Hatun ve Nesrin'in elleri çalıştıkları evlerde durmaksızın yüzeyler üzerinde dolaşır. Bu yüzeylere bedensel güç uygulayarak onları belirli bir hizaya sokmaya çalışırlar. Onlar yüzeyleri olduğu kadar yüzeyler de onları şekillendirir, bedenlerini belirli türden temaslara geçiren hale getirir. Kameranin onları bu evlerde takip ettikleri sahnelerde sürekli dokunsal alanlar içerisindeyiz. Başkalarının evlerini, bu evlerdeki nesneleri, nesnelerin yüzeylerini iyi tanırılar. Bedenlerin ve nesnelerin karşılaşma anlarını izleriz. Bu karşılaşma ücretli olsun veya olmasın kadınların alan dışına itilen görünmeyen emeğini alan içine çağırarak görünür kılar. Yani optik açıdan dışarıya atılan, haptik olarak içeriye girer. Bu açıdan haptik alan Marks'ın da belirttiği gibi feminist bir stratejiye dönüşür. Bu strateji yalnızca dokunsal alanla sınırlı kalmayıp sese doğru da açılır. Kovaya doldurulan suyun sesi ya da elektrik süpürgesinin çıkardığı ses, diğer bir ifadeyle egemen sinema için birer gürültüden ibaret olan sesler filmin yüzeylerine eklemlenir. Gürültü, söyleme dönüşür. İşitme alanının dışına itilen hayalet sesler, işitilir hale gelir. Zira Bonitzer'in de (1995) belirttiği gibi "ses de çoğu zaman hak arayıcıdır" (20). Filmin yüzeylerini hakkını arayan seslere açması, hangi sesleri duyulamayacak kadar derin kuyulara

attığımızı, hangi seslere ayrıcalık tanıdığımızı, kimlerin payına ne türden seslerin düştüğünü, yani sesin bölüşüm ekonomisini de sorunsallaştıracak bir imkân yaratır.

Film, dokunmaya dayanan dünyayı, tenin maddi yüzeylerle etkileşimlerini görüntüye getirirken aynı zamanda bu etkileşimlerin asimetrik ve hiyerarşik yapısını da hatırlatır. Dokunmak şefkatle ilişkileneceği gibi ihlalleri, tehdidi, kırılabilirliği de işaret edebilir. Bunun yanı sıra aynı zamanda tiksiniç olanı, abjecti de hatırlatabilir: Pis yüzeyler, artıklar, bedenden dışarıya atılanlar... Görünmez kılınmaları için kendilerine teması zorunlu kılanlar. Tüm bunlarla en çok kimlerin temas ettiği, dokunmaya dayalı dünyanın asimetrik bölüşümüne işaret eder. Abject olanın karşısında sınırları daha geçirgen, daha kırılabilir olan bedenleri hatırlatır. *Toz Bezi* filmi böylelikle bakış organizasyonunun yanında temasa dayanan organizasyonun da güç ilişkileriyle yapılandırılmış olduğunu gösterir.

Film, teması, dokunsal alanı aynı zamanda perde ve seyirci arasındaki bir deneyime dönüştürür: “Bizler hiçbir filmi yalnızca gözlerimizle deneyimlemeyiz. Uyum sağlamış algı merkezimizin tarihçesi ve dünyevi bilgisiyle biçimlendirilmiş bedensel varlığımızla filmleri izler, idrak eder ve hissederiz” (Thomas Elsaesser-Malte Hagener, 2020: 216)⁴⁷. Yani filmleri “tüm bedenimizle, bedensel olarak” izleriz. Elsaesser ve Hagener “bilişsel bilginin veya bilinçdışı özdeşleşmenin dile gelip bizi başka bir düzeyde kuşatmasından bile önce imgelerden etkilendiğimize” (218) işaret ederler ve Sobchack’ın *Piyano* filmi için ifade ettiklerinden hareketle gözlerden önce ellerin bir bakışa sahip olduğunu ileri sürerler:

Piyano’nun ilk dakikalarını izlediğim esnada [...] görünürde olağanüstü bir şey gerçekleşmişti. “Neredeyse körlüğüme”, “tanımlanamaz bulanıklığa” ve gözlerimin imgeye direnişine rağmen *parmaklarım baktığının ne olduğunu biliyorlardı*... İlk kareden itibaren (gerçi ikinci kareye dek bilinçli olarak bunun farkında değildim), parmaklarım o imgeyi *idrak etmişler*, neredeyse duyumsanamaz bir dikkat ve beklenti çınlamasıyla *yakalamışlardı* ve perdede aktarılan öznel ve canlı durumda “kendi kendilerini” perde dışındaki bir imkân olarak algılamışlardı (218-9).

⁴⁷ Linda Williams (1991) “beden janrları” olarak tarif ettiği melodram, korku ve porno filmlerinin belirli aşırılıklar üzerinden seyircinin bedenine doğrudan temas ettiklerini düşünür. Duygu, şiddet ve seks; ağlama, korku ve cinsel haz. Her üç janrda da Williams, kadın bedeninin acı, korku ve haz uyandırdığını söyler. Bu janra dahil olan filmlerde seyirci gördüğü şeye aşırı şekilde dahil olur, perdenin seyirciyle kurduğu estetik mesafe daralır. Seyirci gördüklerine korkuyla, ağlamakla, orgazmla; kan, gözyaşı ve spermle cevap verir.

Burada bedeninin belirli parçalarının kendi öznel tarihi konuşur. Bu parçalar alıp başını giderek imgeyle özel bir etkileşime girer. Göz merkezci paradigmadan uzaklaştığımız, perde ve seyirci arasında dokunsal alanda dolaşan fenomenolojik bir deneyime açıldığımız yerdir burası. Yukarıdaki alıntıda parmakların idrak ettiğini, *Toz Bezi* filminde seyircinin elleri idrak eder. Ellerin tanıdığı, hatırladığı, hissettiği bir deneyimdir bu. Ancak her seyircinin eli imgeyle aynı düzeyde, aynı yoğunlukta konuşmaz. Bazı ellere bu imgenin hissettirdiği deneyim çok daha derin nakşedilmiştir. Yani kadın ellerine. Bu, tıpkı göz gibi tenin de etrafıyla kurduğu etkileşimin cinsel farkla yapılandırılmış olduğuna işaret eder.

5.3.4. Eyleme Kudreti

Film, iktidar ilişkilerinin tüm karakterler arasında belirli şekillerde dağılım gösterdiğini vurgular. “Başkalarının gelecekteki ya da şu andaki eylemleri üzerindeki bir eylem kipi” (Foucault, 2014: 73) olarak iktidar, bu bağlamda bir kişinin elinde tuttuğu ve tek bir yöne doğru örgütlediği bir etki alanı değil; bunun yerine, çoklu güç ilişkilerini, değişebilirliği, belirli kesişimleri ya da her an tersine çevrilebilirliği kapsayan bir ilişkiler bütünüdür (235). İktidarın bu tanımı ekseninde film, belirli bağlamlar içerisinde pozisyonların nasıl dönüşebileceğini gösterir. Örneğin ebeveyn bağlamı referans alındığında Nesrin Asmin’in, karı-koca ilişkisi çerçevesinde Şero Hatun’un, arkadaşlık ilişkisinde Hatun Nesrin’in ve sınıfsal bir bağlamda ise işverenler, Nesrin ve Hatun’un mümkün eylem alanlarını yapılandırır. Bu iktidar ilişkileri kuşkusuz birbirinden farklıdır, farklı göstergeler aracılığıyla işler ve birbirinden farklı sonuçlar doğurur. Film bu bağlamda basit gündelik etkileşimler içerisinde, bedenlerin kullanılma biçimleri ve ritimleri üzerinden iktidarın nasıl işlediğini örnekleyecek birçok malzeme sunar. Örneğin Ayten ve Hatun ekseninde, bir kapı eşiğinde karşı karşıya kalındığında kimin kime yol verdiği önemli bir göstergeye dönüşür. Bu sahnede Hatun’un kapı eşiğinde Ayten’in karşısında eli ayağı birbirine dolanır, bir türlü doğru hamleyi tutturarak Ayten’e yol veremez. Hatun’un bir süre doğru hamleye yönlendiremediği bedeni, Ayten’in yol isteyen buyurgan sesiyle hizaya sokulur. Yönetmen burada basit bir etkileşim çerçevesinde ve tek bir planla Ayten ve Hatun arasındaki asimetrik iktidar ilişkisini tasvir eder. Gündelik olanın tıka basa bu ilişkilerle dolu olduğunu hatırlatır. Bu sahnede aynı zamanda kimin kime doğrudan, gözlerini ayırmadan baktığı, kimin gözlerini kaçırdığı ya da başını önüne eğdiği önemli iktidar göstergelerine dönüşür. Ayten Hatun’la konuşurken bakışlarıyla Hatun’u adeta hapseder, buna karşın Hatun’un bakışlarının hiçbir kudreti yoktur tıpkı sesinin olmadığı gibi. Hatun’un ne Ayten’in üzerinde dolaşan bakışlarına ne de sesinin bir mırıltıdan öteye gidebildiğine tanık oluruz. Ancak

aynı Hatun, Nesrin’le olan ilişkisinde çok daha fazla kudret sahibidir hem bakışlarını hem de sesini Nesrin’in bedeninin üzerinde rahatlıkla dolaştırabilmektedir.

İktidar ilişkilerinde bir tarafın avantajlı pozisyona sahip olması, diğer tarafın eyleme gücünden tamamen yoksun olduğu anlamına gelmez. Gündelikçi ve işveren bağlamında örneğin, yalnızca ezme ve ezilme ilişkisi söz konusu değildir⁴⁸. Filmde belirli sahneler gündelikçilerin kırılğanlığını açığa çıkarırken, bazı sahneler ise onların eyleme kudretini, mevcut olanı dönüştürebilme kabiliyetini görüntüye getirir. Bu sahnelerden biri Hatun’un temizliğe Asmin’le beraber gittiği Ayten’in evinde gerçekleşir. Hatun bu sahnede belki de uzun zamandır düşündüğü ama henüz gerçekleştiremediği bir adım atarak Ayten’le yollarını ayırmaya karar verir. Asmin’den güç almış gibidir. Bir süredir Ayten’in kötü davranışlarına maruz kalmıştır Hatun, ancak bu adımı atmak için sanki Asmin’in varlığına gereksinim duymuştur. Asmin’e “hadi gel biz kendimize gezelim biraz” der ve salondan mutfığa geçer. Bulaşık makinasına daha önceden dizdiği kirli bulaşıkları üşenmeden, sakın sakın ve hatta keyifle makinadan çıkararak gerisin geri tezgâhın üzerine koyar, anahtarı bırakır ve Asmin’le gezmeye çıkar.

Hatun’un mutfaktaki direnişi, mutfığın yasasını ters yüz eder. Mutfak temizlenmeyi bekleyen bir yer olmaktan çıkarak, direniş mekanına dönüşür. Böylelikle bu mekân olağan bağlantılarını, apaçıklığını yitirerek kabiliyetleri kırpan değil, tam aksine genişleten bir işlev yüklenir. Hatun seçim yapma, karar alma ve eyleme geçme yeteneğini harekete geçirmiş, sürekli güç kaybedeceği bir mağduriyet pozisyonuna sabitlenmeyi reddetmiştir. Diğer bir ifadeyle film Hatun’u eyleme kabiliyetine sahip bir öznellik içerisine yerleştirmiştir. Hatun’un bedeni “gündelikçi bedeni” olmaktan çıkıyor, açılıyor, saçaklanıyor; bu bedenin sahip olduğu kudret dile gelme imkânı buluyor. Rancière’e (2015) göre “toplumun ‘edilgen’ marjlarına itilmiş

⁴⁸ Özyeğin (2004) gündelikçilerin, işverenlerin güç stratejileri karşısında tamamen edilgen olmadıklarını; bunun yerine, kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden birer eyleyici olduklarını söyler. Özyeğin’e göre, iki kadın arasındaki güç ilişkisi, içerisinde çelişen çıkarların müzakeresini barındıran gündelik etkileşimlerle yapılandırılır. Buna göre örneğin gündelikçi, işte daha az zaman geçirmek ister, işveren ise gündelikçiye daha fazla tutmak ister veya gündelikçi ücret artışından bahseder, işveren ise bunu ertelemeye çalışır (165-6). Ancak böyle açıkça müzakere edilebilen durumlar karşısında gündelikçinin her zaman kendi çıkarlarına yönelik olumlu sonuçlar elde ettiği söylenemez. Özellikle daha iyi iş koşulları sunan alternatif işverenlerin yokluğu söz konusu olduğunda müzakerelerin mevcut işverenlerin çıkarları doğrultusunda şekillenmesi daha olası görünür. Daha az avantajlı pozisyonda olanların güç karşısında geliştirdiği kimi stratejileri James C. Scott (1995), “gizli senaryolar” olarak tanımlar. Scott, bir güç ilişkisinde zayıf tarafın bazen kamusal ifadeye kavuşan bazen de kavuşmayan “gizli senaryolara” sahip olduklarını ve bu senaryoların hem sözleri hem de belirli pratikler dizisini kapsadığını söyler (39). Scott’a göre gizli senaryo, iktidarın karşısında bastırılanı işaret eder ve böylelikle iktidarın yoluğunda yıkıcı ve muhalif olan söylemsel bir özgürlük alanı sağlar (52). Scott, “idare sanatları” olarak adlandırdığı bu gizli senaryolara, beddua, dedikodu, küfür, arkadan dolanma, sessizce intikam alma, yalan söyleme gibi taktikleri örnek verir.

olanların konuşma ve oynama kabiliyetlerini açığa çıkaran” metinler, “kendini gerçeklik olarak kabul ettirmiş duyumsanabilir dünyaların ayırım çizgilerine müdahalede bulunur” (72). *Toz Bezi* filminin de tam da Hatun örneği üzerinden böylesi bir müdahalede bulunduğunu düşünebiliriz. Kırılgnlık deneyimini yoğun bir şekilde yaşayanların ısrarla yalnızca belirli biçimlerde temsil edilmelerine, alışıldık ve tanıdık çerçevelere yerleştirilmelerine ilişkin bir müdahaledir bu.

Hatun yalnızca kendini zehirleyen bağlardan kurtulmak için adım atmaz, bunun yanı sıra yeni bağlar da geliştirir. Bunu, kendisinden daha kırılgn olan, bir çocuğun, Asmin’in, sorumluluğunu alarak yapar. Hatun Asmin’in derin kırılgnlığı karşısında sorumlu bir varlık olduğunu, bir başkasının değil, kendisinin Asmin için harekete geçmesi gerektiğini hatırlar. Asmin’le olan ortaklıkları bu ilişkinin, Hatun’dan Asmin’e uzanan tek taraflı iyilikler çerçevesinde değil; her ikisini de dönüşüme uğratacak bir yol arkadaşlığı biçiminde ilerlemesini sağlar. İkisi arasındaki arkadaşlığa, yoldaşığa, son sahnede uzun uzun tanık oluruz. Bu sahnede kamera el ele yürüyen iki karakteri arkadan takip eder. Ne konuştuklarını tam olarak anlamasak da yine de şehrin baskın gürültüsüne, trafiğine rağmen seslerini duyarız. Şehrin gürültüsünün üzerine düşen ve kendisine yer açan cıvıl cıvıl seslerdir bunlar. Karanlığın içerisinde parıldayıveren, şehre bir de bu parıltıdan bakmamızı sağlayan bir andır bu. Attıkları her adımda güçlenerek yol aldıklarını hissederiz. Bir süre el ele yürürler, sonra Hatun kucağına alır Asmin’i. Bu anlarda, temasın, tenin açtığı alanın yakınlığı içerisindeyiz. Bakış üzerinden kurulan, kontrol eden, yargılayan ve hareket alanını daraltan iletişimden çok uzaktayız. Kamera sabit kalır ve yavaş yavaş kameradan uzaklaşarak yol almayı sürdürürler. Film son sahnesiyle, şehrin tüm gürültü ve patırtısına rağmen yine de sesini duyuranların, kendi yolunu inşa edenlerin eyleme kudretine ve kabiliyetine işaret eder. Bu sahne seyircinin de özerkliğini hatırlatır. Seyircinin bu sahneye nereden bağlanacağına veya bu sahnenin onu nerelere sürükleyeceğine müdahale etmez film. Yani kendi kurduğu düzenin üzerine kapanmaz, bu düzeni belirli ihtimallere, hayali imgelere açık bırakır. Seyircinin cevaplar yerine sorularla ayrılmasına, karakterlerin yolculuklarını tasarlamayı sürdürmesine olanak tanır.

5.3.5. Arkadaşlık

Film kadınlık hallerine dair çeşitli karşılaşmaları odağına alsada dikkatimizi sürekli bir biçimde Hatun ve Nesrin üzerinde tutar. Kamera durmaksızın iki karakteri takip eder. Bu biçimsel tercih, karakterlerin gündelik hayatına yakından tanık olmamızı sağlar. Temizliğe gittikleri evlerde onları arkadan takip ederiz ve onlarla beraber “başkalarının” mahrem alanlarında dolaşırız örneğin. O odadan o odaya sürüklenerek kâh camları sileriz, toz alırız kâh bulaşıkları

makinaya dizeriz. Evin dışında ise onlarla beraber bitmeyen otobüs yolculuklarına, metro yolculuklarına çıkarız. Şehrin sokaklarını iş bulmak veya ev aramak için arşınlarız. Yorgunluğumuzu bir bankın üzerinde atmaya çalışırız. Kamera ya Hatun’un ya da Nesrin’in peşinde sokaklarda, kamusal alanlarda ve işverenlerin evlerinde dolaşır. İkisinin yan yana olduğu, aynı çerçevenin içerisine düştükleri anlar ise daha çok kendi özel alanlarında gerçekleşir.

Birbirlerine komşu olan Nesrin ve Hatun Maltepe’nin Gülsuyu mahallesinde ikamet ederler. Hatun üst katta kocası Şero (Mehmet Özgür) ve oğlu Oktay (Yusuf Ancu) ile, Nesrin ise kızı Asmin’le (Asel Yalın) alt katta yaşarlar. Nesrin, film içerisinde görüntüye getirilmese de kocası Cefo’ya (Özgür Doğan) “iş bulmadan eve dönme” demiştir ve Cefo o günden beri kayıplara karışmıştır. Nesrin kızı Asmin’le, sıkı sık üst katta vakit geçirir. Hatun ve Nesrin’in ilişkisini de en çok bu anlarda, yalnız vakit geçirdikleri balkon sahnelerinde takip ederiz. Bir eşik mekân konumunda olan balkon, kadınların dinlenebildikleri, iç geçirdikleri ve hayal kurdukları bir yerdir. Bu mekânda kadınlar, erkeklerin müdahalesinden uzakta içerisinde rahat hareket edebildikleri kendilerine has bir dil inşa ederler. Balkonun bu işlevselliği kadınlar açısından ferahlık duygusunu öne çıkarır. Bu sahnelerde iki kadın sık sık kahve, çay ve sigara eşliğinde sohbet ederler. Hatun’un sivri dilliliği, komik halleri, dedikodunun sağaltıcı tarafları her ikisine de iyi gelir, soluklanmalarını sağlar.



Şekil 5.21: *Toz Bezi*- Hatun ve Nesrin

Filmde Hatun ve Nesrin’in işverenlerine yönelik anlatıları da balkon sahneleri eşliğinde görüntüye getirilir. Balkonda iki kadının kocaları dışında konuştukları konular büyük bir oranda “öteki” kadınlar üzerinedir. Özellikle Hatun’un bu kadınlara yönelik söyleyecek çok sözü

vardır. Bu konuşmalarda cinsellik, güzellik, temizlik veya hamaratlık gibi kadınlık denilen alanı oluşturan meseleler ekseninde “onlar”dan farklı olan bir “biz” kimliği inşa edilir. Böylece Hatun ve Nesrin, hakkında konuştukları kişilerin karşısında benzer deneyimlerin ve ortak değerlerin öznesine dönüşürler.

Filmdeki ikinci balkon sahnesinde Hatun, evine temizliğe gittiği Burcu’nun “kusurlarından” bahseder. Buna göre Burcu “hazır yemek karısıdır” ve ne yazık ki evi de “bok içindedir”. Hatun burada Burcu’nun toplumsal cinsiyetine uygun olmayı başaramadığına vurgu yapar. Buna karşın Hatun bir başka sahnede kendisinden bahsederken “yaptığım yenilir, dikiğim giyilir” diyecektir. Bu ifadeler Hatun’un kendi kadınlığını, yetersiz gördüğü ve değersizleştirdiği diğer kadınlıklara karşıt bir biçimde kurguladığını gösterir. Bahsedilen yetersizlik ise, özel alanı kapsayan ve kadınlar tarafından yerine getirilmesi beklenen yükümlülüklerle ilişkilidir. Burada Hatun tarafından ideal kadın öznelliği, eve odaklı bir şekilde kurulur. Hatun’un özel alan içerisindeki becerilerle ilişkilendirerek üstlendiği bu ideal kadınlık biçimini bir güçlenme stratejisi olarak okumak mümkün⁴⁹.

İki kadın, orta sınıf evlerde ev sahibi kadınların yalnızca ev işlerine yönelik tutumlarını gözlemlemezler, ama bunun yanı sıra cinsel hayatlarıyla da ilgili belirli ipuçları elde ederler ve böylelikle onların yaşam biçimlerine yönelik daha özel detaylara tanık olurlar. Hatun ve Nesrin bahsedilen balkon sahnesinde bu ipuçlarını birbirleriyle paylaşırlar. Yönetmen bu ipuçlarını, karakterleri kulaktan kulağa konuşturarak izleyiciye vermemeyi tercih eder. Bu tercih izleyiciyi, hem Nesrin ve Hatun arasındaki cinsellikle ilgili sırdaşlık alanından hem de işveren kadınların özel hayatlarıyla ilgili detaylardan uzak tutar. Hatun ve Nesrin’in “öteki” kadınlara

⁴⁹ Bununla ilişkili olarak Bora şunları ifade eder: “Temizlik işlerinde çalışan kadınların kendi toplumsal statülerini yükseltmek ve ev hanımı karşısında güç kazanmak için sıklıkla kullandıkları söylemsel strateji de kendine bakıp evini ihmal eden orta sınıf kadını imgesi üzerinden kurulmaktadır” (2005: 76). Gül Özyeğin (2004) de benzer bir gözlemde bulunur ve gündelikçi kadınların işverenlerine yönelik, “kendi iç çamaşırlarını yıkayamayan, basit bir yemeği bile pişiremeyen, çocuklarını şımartan ve gereksiz yere çok para harcayan” gibi anlatılarla belirli cinsiyet eleştirilerine başvurduklarını ifade eder. Ona göre bu eleştiriler, bir yandan gündelikçinin kendi kimliğini tanımlamasını öte yandan bu kimlik üzerinden manevi bir üstünlük elde etmesini sağlar. Bahsedilen kimlik ise Özyeğin’e göre değerini anne ve kadın olmak üzerinden kurgulayan geleneksel kadınlığı işaret eder (188). Bora (2005) bu kimliğin, “mazlum ve mağdur, ama aynı zamanda üretici ve becerikli” olan ve “asalak kentli kadına” bir karşıtlık üzerinden kurgulanan “Anadolu kadını” imgesiyle özdeşleştiğini söyler (182).

yönelik anlatılarının, birbirleriyle paylaştıkları deneyimlerin, böylelikle büyük bir oranda tensel bir alan içerisinde dolaştığını görürüz. İki kadın aralarında cinselliği hatırlatan, cinselliği çağrıştıran bir sırdaşlık alanı inşa ederler. Bu alan aralarındaki samimiyeti kuvvetlendirdiği gibi ilişkilerinde yaşanacak bir krize de sebebiyet verir. Bahsedilen kriz, yine bir balkon sahnesinde kocalarına dair konuşmalarında ortaya çıkar. Hatun Nesrin'i "kocasını elinde tutamamakla" suçlarken, Nesrin'de Hatun'a, Şero'nun ona iyi tahammül ettiğine yönelik imalarda bulunur. Bu, ipleri iyice gerer ve Hatun Nesrin'e "sen al Şero'yu, Şero seni s.ksin" der. Nesrin cevap vermeden bir hışımla oradan ayrılır ve bir süreliğine Hatun'la iletişimini koparır. Cinsellik alanına ilişkin ifadelerin, çağrışımların böylelikle doğrudan ya da dolaylı olarak ikisi arasındaki arkadaşlığı yapılandıran bir işleve sahip olduğu görülür. İkisi arasındaki bu alan, aynı zamanda kendi "başarılarını", "yetersizliklerini" sınadıkları; kadınlık deneyimlerini gözden geçirdikleri, arzularını ya da kaygılarını ifade ettikleri bir kanal yaratır.

Tensel alan Hatun ve Nesrin arasındaki arkadaşlığın, yakınlığın da önemli bir parçasıdır. Her iki kadın içerisine girdikleri kadrajlarda birbirlerine çok yakın dururlar, bir tür "mesafesizlikle" çerçevelenirler. Aralarındaki yakın bağa bedenlerinin de dahil olduğu anlara tanık oluruz. Bedenler arası sınırların esnekleştiği, bedenlerin alabildiğince gevşek davrandığı anlardır bunlar. Bir beden diğer bedene kırılabilirlik alanı içerisine girmeden, güven ve şefkat duygusuyla açık olduğuna işaret eden anlar. Hatun ve Nesrin'in işverenleri karşısında küçülen bedenleri, birbirleriyle karşılaştıklarında sınırları muğlaklaştıracak kadar genişler, yer kaplar. Kendini evinde hissetmenin keyfini yaşarlar.



Şekil 5.22: *Toz Bezi*- Hatun ve Nesrin

Hatun ve Nesrin'in yan yanayken kendilerini evlerinde hissetmeleri, sahip oldukları pek çok ortaklıkla ilişkilendirilebilir. Etnik kimlikleri, göçmen oluşları, aynı işi yapmaları gibi... Bu ortaklıkların Nesrin ve Hatun'un arkadaşlık dinamiklerini şekillendirmiş olabileceğini düşünebiliriz. Ancak ortaklık veya benzer deneyimler söz konusu olsa da, her iki karakterin bu deneyimlerle ilişkilene biçimleri yine de birbirinden farklıdır. Bu durum, Nesrin ve Hatun'un arkadaşlıklarında ortaklıklar kadar farklılıkların da etkin olduğunu gösterir. Onların arkadaşlığı, gündelik hayatta yaşadıkları sorunlardan, diğer insanlarla girdikleri etkileşimlerden, ailesel meselelerden ve yaptıkları işin onlarda bıraktığı izlerden yansımalar taşır. Üstelik bu arkadaşlık, her zaman tutarlı ve olumlu duygulara yaslanmaz; bunun yerine içerisinde belirli çatışmalar, anlaşmazlıklar ve incitici taraflar da barındırır.

Hatun ve Nesrin arasındaki yakın bağı en çok Nesrin'in Asmin'i Hatun'a bırakmasından okuruz. Nesrin, Asmin'i hiçbir şey söylemeden Hatun'a bırakır ve kayıplara karışır. Nesrin'in ne tasarladığını ve geleceğe yönelik nasıl bir karar aldığını bilmeyiz. Ancak bu ayrılık kararını verdiği anı tahmin edebileceğimiz bir sahneden hareketle Nesrin'in Hatun'a Asmin konusunda güven duyduğunu hissederiz. Bu sahne aynı zamanda Hatun ve Asmin'in uzun uzun yürüdüğü final sahnesini de haber veren bir an gibidir. Nesrin gözleri dolu bir şekilde onları, arkadan izler. Yine Nesrin'in bir acı topografyasını andıran yüzüyle baş başa kalırız bu sahnede. Nesrin, Hatun ve Asmin'in el ele yürüyüşünü arkadan uzun uzun izler. Final sahnesinde ise bu yürüyüşü seyirciler olarak biz izleriz.



Şekil 5.23: *Toz Bezi*- Nesrin

Bir ayrılık sahnesine işaret eden bu sahnede Nesrin'in yine de bir yerlerde işleri yoluna sokup, sırtında kırmızı bir ceketle geri dönebileceği ihtimalini düşünürüz. Tıpkı Hatun gibi onun da

mevcut durumu dönüştürecek bir şekilde eyleme geçeceğini hayal ederiz. Bunu hayal etmemizi film afişinin kendisi de mümkün kılar. Bu afiş, kayboluş hikayesini daha belirsiz bir düzleme taşır. Zira yönetmen film afişinde film içerisinde yer almayan bir kareyi kullanır ve bu karede Nesrin ve Hatun yan yana vapur içerisinde İstanbul’u seyredeler. İç ferahlatan bir karedir bu ve iki karakterin güçlenerek hikâyelerine devam ettiklerinin bir göstergesi gibidir. Ne Nesrin’in çıkışsızlığı ve yalnızlığı ne de Hatun’un iş ve aile döngüsü içerisindeki sıkışmışlığı vardır bu karede; tam tersine, yan yana olmanın verdiği bir güçle İstanbul’a umutla bakan ve keyifli vakit geçiren iki kadının arkadaşlığı vardır.



Şekil 5.24: *Toz Bezi*- Hatun ve Nesrin

5.4. Aşk, Büyü Vs.: “Güzel Bir Göz Beni Attı Bu Derin Sevdaya”

5.4.1. Sinemada Lezbiyen Temsiller

Feminist sinema yazını, sinemada kadınlar ekseninde “görünmezlik” meselesiyle ilişkili önemli bir tartışma alanı yaratır. Bu yazın, egemen sinema pratiklerinin eril bakış ve arzu çerçevesinde inşa edildiğine işaret eder. Bilhassa Mulvey’in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* adlı metni hem bu tartışmaları tetikleyen hem de daha sonraki tartışmaların da seyrini belirleyen bir metin olur. Ancak öte taraftan Mulvey’in metni de kadınlar açısından başka türden görünmezlikler yarattığına dair eleştirilere maruz kalır. Yani egemen sinema pratikleri içerisinde üretilen görünmezliklerin bir kez daha bu sefer feminist film yazını içerisinde üretildiğine işaret edilir. Örneğin hooks (1992), Mulvey’i takip eden feminist sinema tartışmalarının beyazlığı referans alan bir yazına dönüşerek başka açılardan egemen bir sinema pratiği oluşturduğuna işaret eder. Teresa de Lauretis (1991) ise bu yazının bir taraftan heteroseksüel varsayımlarını öte taraftan da lezbiyen arzuyu kadınlar arası başka deneyimlerin alanına çektiğini ve böylece onu görünmez kılan yapısını eleştirerek belirli filmlerde doğrudan lezbiyen arzusunun izlerini sürer.

Kimi feministler ise filmlerin kapalı metinler olmadıklarından, karşıt/alternatif okumalara alan açabildiklerinden hareketle görünmezlik veya bir tür temsil boşluğu meselesini farklı açılardan yorumlamaya çalışırlar. Bu çerçevede örneğin “akıntıya karşı okuma” (against the grain) gibi yöntemlerle özellikle kadınlar arası deneyimlerde arkadaşlık ilişkisine yönelik sınırların muğlaklaştığı filmleri lezbiyen arzu lehine okumaya tabi tutarlar. Ancak bu okumalar yalnızca muğlaklığı öne çıkaran filmlere değil, zaman zaman heteroseksüel sınırları net olarak çizilmiş filmlere de uzanır. Örneğin Lucretia Knapp (1995) Hitchcock’un *Marnie* (1964) filmini ses kuşağı üzerinden böylesi bir okumayla analiz eder. Ona göre homofobik metinlerde bile lezbiyen hazzın izi sürülebilir (278). Böylelikle kadınların bakışına ve arzusuna ilişkin yokluk veya görünmezlik tartışmaları, filmlere yönelik farklı okumalar ekseninde bu iki alanın varlığının izini süren yorumlama biçimleriyle yan yana yürür. Bugün ise bu tartışmalar “görünürlük dünyasının” da kendine has meseleleri ve çelişkileriyle artarak sürdürülür. Clara Bradbury-Rance (2019) bu bağlamda uzun bir süre bir tür temsil boşluğuna referansla inşa edilen tartışmaların üzerine bugün doluluğa ilişkin temsil meselelerinin eklendiğini vurgular. Diğer bir ifadeyle Patricia White’in (1999) “temsil yasaklıysa nereye bakacağız” sorusunun bugün, “zorunlu görünürlük” dünyasında, Bradbury-Rance, “temsil garantiyse nereye bakacağız” şeklindeki bir soruya dönüştüğünü aktarır. Yani Bradbury-Rance görünürlük meselesinin de içerdiği paradokslara işaret eder. Bradbury-Rance’in bu paradoksu temsil

sisteminin sabitleme, adlandırma ve sınır çizme gibi işlemleriyle ilişkilendirir. Bu çerçevede ona göre sinemada lezbiyen figürü bir taraftan tarihsel görünmezlik öte taraftan da güncel görünürlük meselelerinden sızan bir tür gerilimle yüklenmiş durumda (2-4).

Bradbury-Rance filmlerle, dijital yayınlarla, televizyon, video üretimleriyle, kliplerle beraber popüler kültürün lezbiyenliği yüzyılın başında hayal edilemeyecek bir seviyede ana-akımlaştırdığını söyler. Ancak ona göre popüler kültür ürünleriyle genişleyen görünürlüğe rağmen, ironik bir şekilde feminist yazın içerisinde başka türden bir görünmezlik ortaya çıkar. Bradbury-Rance bu görünmezliği queer teorisinin bilhassa akademideki genişleyen alanıyla ilişkilendirir. Ona göre queer teori içerisinde lezbiyenlik, arkada bırakılması gereken geçmişe ait bir kimlik olarak sabitlenmeye evriliyor (1-2). Bradbury-Rance böylelikle sinemada lezbiyen imgelerin bir taraftan klişeleştirilmiş, cinsel görsel alanının dışına itilmiş ya da patolojikleştirilmiş tarihsel görünmezliğine öbür taraftan da queer teoriyle beraber daha farklı açılardan görünmez bir konuma itildiğine işaret eder.

Hem sinemada hem de akademide lezbiyenliğin görünürlüğünde 1990’lar önemli bir dönüm noktasını temsil eder. 70’lerde daha çok deneysel lezbiyen filmler (örn. Barbara Hammer filmleri) ön plandayken 80’lerle beraber lezbiyen imgelerin anlatı sineması içerisine dahil olduğu görülür. Ruby Rich (2013) 90’larla beraber bilhassa queer yönetmenler tarafından yapılan filmlerle yeni bir estetik anlayışın ortaya çıktığını söyler. Ona göre bu dönemde kişisel ve politik olan arasındaki bağlantıları yeniden yorumlayan, anlatı sinemasıyla avangart arasında taze estetik ilişkiler kuran ve aktivizmi tekrar sahneleyen filmler ortaya çıkar (xv). Rich özellikle 1992 yılının bağımsız gey ve lezbiyen filmleri açısından çok verimli bir yıl olduğuna işaret eder.

Bradbury-Rance hem alternatif sinema yapımlarıyla hem de ana-akım filmlerle beraber belirli bir görünürlüğe ulaşan lezbiyen imgelerin temsilin doğasına ilişkin soruları da gündemleştirdiğini aktarır. Öncelikle bu imgelerin bir tür “toplumsal sorumluluk” yüküyle yüklü olduklarını vurgular (10). Bradbury-Rance’in bu vurgusu, lezbiyen imgelerin tarihsel açıdan boşlukla ya da negatif temsillerle ilişkilendirilmesinin yanı sıra bugün temsil olanağı içerisinde bu imgelerin yeniden nasıl inşa edileceği meselesine işaret eder. Diğer bir ifadeyle “nasıl temsil etmeli” sorusunu ön plana çıkarır. Bu sorular özellikle 2000 sonrası lezbiyen ilişkilere odaklanan ödül almış kimi filmler üzerinden yürütülen tartışmaları hatırlatır. Örneğin *Mavi En Sıcak Renktir* (Abdellatif Kechiche, 2013) filmine yönelik kimi eleştiriler tam da

temsilin “nasıl” meselesiyle ilişkilendirirler. Bu eleştirilerden biri doğrudan filmin uyarlandığı çizgi romanın yazarı Julie Maroh’dan gelir. Maroh (2013) “bir lezbiyen olarak bu filmde eksik olan şeyin lezbiyenler” olduğunu söyler. Yani Maroh boşluğu doldurmaya yönelik kimi imgelerin de başka açıdan bir boşluk yarattıklarına işaret eder. Maroh’un yorumuna paralel pek çok yorum da filmin bilhassa sevişme sahnelerinden yola çıkarak eril bakışa hizmet ettiğine vurgu yaparlar. Tüm bu yorumlar Bradbury-Rance’in de ifade ettiği gibi lezbiyen imgelerin, “negatif” temsiller, “yanlış” temsiller, “sorumlu” veya “sorumlu” temsiller gibi tartışmalarla yüklü imgeler olduklarını gösterir.

Yukarıda dile getirilen tartışmalar etrafında artan lezbiyen görünürlükle beraber görsel kültür içerisinde bir tür lezbiyen imgeleminin oluştuğunu söyleyebiliriz. Caroline Evans ve Lorraine Gamman (1995) lezbiyen imgelemini hem lezbiyen yönetmenlerin hem de lezbiyen seyircilerin ortaya koydukları lezbiyenliğe işaret eden kültürel kodlar olarak tarif ederler. Diğer bir ifadeyle hem metinleri üretmede hem de bu metinleri okumada harekete geçen bir kültürel spektrumdan bahsederler. Bu spektruma kimi zaman heteroseksüel çerçevelerin kimi zamansa bu çerçevelerin dışına kaçan, yeni türden bakışların dahil olduğunu görürüz. Evans ve Gamman bu yeni türden bakışları “lezbiyen bakış” olarak tanımlarlar. Lezbiyen bakışı Evans ve Gamman özcü bir çerçevede ele almazlar; bunun yerine onu, kadınların diğer kadınlar için erotize edildiği, kadınlar arası arzuyu görselleştiren bir bakış olarak tarif ederler (36). Evans ve Gamman’ın tarifinden yola çıkarak lezbiyen bakışı, heteroseksüel eril çerçeveleri kesintiye uğratarak kadınlar arası arzuya alan açan, erotizmi iki kadın arasında kuran bir bakış olarak düşünebiliriz. Lezbiyen bakış bu anlamda egemen bakış rejimlerine karşı koyarak, bakma ilişkilerindeki çoklu deneyimlerimize işaret eder. Lezbiyen bakışın bu şekilde özcü bir yaklaşımdan uzaklaşarak geniş bir çerçevede düşünülmesi hem queer olana alan açar hem de lezbiyenliğe ilişkin metinlerin üretimi ve tüketiminde toplumsal cinsiyete ve cinsel kimliğe işaret eden olası referansların zaman zaman parantez içerisine alınabilmesini mümkün kılar.

Yukarıda dile getirilenler ışığında Türkiye bağlamını düşündüğümüzde ise farklı bir resimle karşılaşırız. Öncelikle lezbiyen imgelerin görünürlüğü meselesinde Bradbury-Rance’in işaret ettiği ana-akımlaşmanın Türkiye sineması referans alındığında pek de bir karşılığının olmadığını görürüz. Bunun yerine doğrudan lezbiyenlikten ziyade lezbiyenliğe ilişkin muğlak bir alanın yaratıldığı kimi filmlerle, örneğin 80’lerin kadın filmleriyle ya da *Vicdan* ve *İki Genç Kız* gibi filmlerle, karşılaşırız. 90’larda ise heteroseksüel bir çerçevenin dışına çıkamamakla eleştirilen (Kaos GL, 2007) *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz, 1992) filmini görürüz. Tüm bu temsil

alanı içerisinde *Aşk, Büyü* vs. filminin ise lezbiyen imgelere ilişkin önemli bir söylemsel alan yarattığını söyleyebiliriz.

5.4.2. Heteronormatif Perdeyi Bozmak

Sinema tarihi, kalıplaşmış pek çok homofobik temsiller barındırır. Bu tarih içerisinde eşcinsel karakterler büyük bir oranda trajik ya da sapkın karakterler olarak resmedilirler. Nejat Ulusoy (2011) eşcinsel karakterlerin filmlerde çeşitli biçimlerde cezalandırıldıklarına, perdeye ısrarlı bir şekilde suçla veya belirli sorunlarla ilişkili olarak yerleştirildiklerine işaret eder (2-4). Diğer bir ifadeyle sinema perdesine eşcinselliği değersizleştiren bir görsel repertuarın egemen olduğunu, eşcinselliğe ilişkin normatif temsillerin değersizlik üzerine kurulduğunu söyleyebiliriz. Yalnızca belirli türden öznellikleri idealleştiren ve geriye kalanları değersizleştiren bu süreci Silverman (2006) “hâkim temsilin zorbalığı” (16) olarak tarif eder.

Silverman (2006) sinema gibi estetik metinlerin perdenin normatif hale gelmiş repertuarına diğer bir ifadeyle temsilin zorbalığına müdahalede bulunabileceğini söyler. Örneğin normatif arzu ve özdeşleşmeleri takip eden heteroseksüel değil de homoseksüel bir biçimin Silverman, hâkim yapıntının merkezinde yer alan libidinal yatırımları olumlamak değil, tam aksine değillemek üzerinden işlem görebileceğini düşünür. Yani itaat etmeme ve tekrar etmeme olanakları üzerinden inşa edilebilecek başka türlü libidinal yatırımların hâkim yapıntıya, perdeye, meydan okuyabilecek potansiyeller açığa çıkarabileceğine işaret eder (261-2). Bu eksende heteroseksüel kodları takip etmeyerek yeni görüş alanları açan lezbiyen aşka ve arzuya ilişkin estetik metinlerin böylesi bir müdahalede bulunduklarını düşünebiliriz. İki kadının aşkını konu edinen *Aşk, Büyü* vs. filmini de bu çerçevede değerlendirmek mümkün.

Romantik aşka ilişkin tekrarlarla ve libidinal yatırımlarla norm haline gelmiş en temel varsayımın heteroseksüellik üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Diğer bir ifadeyle perdeye aşk, heteroseksüel olarak kodlanır. Buna göre aşkı konu edinen filmlerde büyük bir oranda bir erkek ve bir kadının hikayesini takip ederiz. Bu hikâyeyi bozan filmler ise aşka ilişkin yeniden görüş alanları açarlar. Sinema perdesinin tam da kalbine nakşedilmiş heteronormatif bakışı kırılmaya uğratırlar. Bu kırılmalardan çıkabilecek potansiyeller ise Ranciere’in (2005) ifadesiyle uğultu olarak işaretlenenin söyleme dönüşmesine, kamusal bir dil kazanmasına imkân yaratır. Norm olanın sınırlarını çekiştiren, başka türlü görme ve görülme biçimleri yaratan bu imkanları en çok estetik metinler, filmler, üzerinden takip ederiz.

İki kadının birbirine duyduğu aşkı, arzuyu, odağına alan *Aşk, Büyü vs.* filmi de yukarıda dile getirilenler çerçevesinde normatif perdeye bilhassa cinsel öznellikler alanında müdahalede bulunur. Bir kadının diğer bir kadını arzuladığı ve seyircinin de özellikle bakış ve ses ekseninde bu arzuyu takip ettiği filmde, arzusun normatif varsayımları da yapıbozuma uğrar. Diyaloglarda, bakışta, seste, renklerde yani filmin tüm yüzeylerinde arzu, dönüşüme uğrar; romantik aşk tasavvuru lezbiyen bir büküm kazanır. Bilhassa iki kadın arasındaki bakış alışverişi heteronormatif kodlarla inşa edilen eril bakışı tekrar etmeyerek üretken bir bakışa dönüşür. Silverman (2006) cinsel öznellikler çerçevesinde üretken bakışı, heteronormatif denetimden kaçan; arzu ve özdeşleşmeleri normatif örgütlenmenin, pozitif Odipus karmaşasının, dışına taşıran bir bakış olarak değerlendirir (262). Burada artık kontrol eden, denetleyen, belirli bir çerçeveye sabitleyen veya özne-nesne ilişkisi içerisinde hareket eden bir bakıştan uzaklaşarak, kadınlar arası yeni üretkenliklere açılan bir bakış estetiği içerisine gireriz. Hiyerarşik bağlantılarla inşa edilen ilişkiler yerini, daha yatay bağlanmalara bırakır. İki kadının yan yana kadraj içerisine girdiği pek çok anda buna tanık oluruz. Etkin/edilgin ilişkisini aşan başka türlü bir erotik alan içerisine gireriz.



Şekil 5.25: *Aşk, Büyü vs.*- Reyhan ve Eren

Normatif olmayan cinsel arzular, sinema perdesini baştan aşağı kat eden zorunlu heteroseksüellik dışında imkanlar yaratır. Cinsellik alanında kadınlara diğer kadınları işaret eden bir arzu dünyası, hem heteronormatif dünyayı hem de cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında kurulan süreklilikleri bozguna uğratar. Diğer bir ifadeyle böylesi bir arzu dünyası “normatif cinsellik üzerinden pekişen” (Butler, 2010: 15) bir cinsiyet/toplumsal cinsiyet anlayışını da kesintiye uğratar. Butler’a göre normatif olmayan cinsel pratikler normatif toplumsal cinsiyetleri de istikrarsızlaştıracak bir güç doğurur (15). Butler bunu tersinden de

düşünebileceğimizi öne sürer. Zira ona göre toplumsal cinsiyeti kontrol altında tutmak aynı zamanda normatif heteroseksüelliği muhafaza etmenin yollarından da birini oluşturur (16). Yani normatif toplumsal cinsiyete ya da zorunlu heteroseksüelliğe yapılabilecek müdahaleler, bunlar arasında inşa edilen süreklilikleri de yeniden düşünmeye imkân sağlar. Filmde arzunun iki kadın arasında kurulmuş olması böylelikle heteronormatif perdeye, bu perdenin varsaydığı normatif toplumsal cinsiyetlere ilişkin yeniden bir görüş alanı yaratır.

5.4.3. Aşka Çağırın Sesler

Aşk, Büyü vs. filmi, sesin kendine ayrıcalıklı anlar inşa ettiği bir film. Pek çok kez imgeyi unutup sesin peşine düşeriz. Geçmiş, kırılğanlıkları, aşkı, tutkuyu, teması sesin rehberliğinde takip ederiz yer yer. Örneğin başlı başına bir ıslık tahayyül edebileceğimiz pek çok hikâye sıkıştırır içerisine: Gizli buluşmaları belki, heyecanları, birbirlerine seslenmenin özel yollarını...Birbirini çağırın iki kadın. Çağrılmayı queerleştiren bir ıslık. Seslenilen ve dönüp bakılan yüzeyler, queer olanın kendine alabildiğince yer açtığı anlara dönüşüyor. Kendine has ezgisiyle hareket eden ortak bir dili inşa ediyor.

Film, martı, vapur ve ıslık sesiyle açılır. Hemen ardından piyano sesi duyulur. Vapurda ayakta duran bir kadın, Eren, (Ece Dizdar) görünür. Üst ses duyulur:

“Dünyada kimse, kimseyi böyle özlememiştir. Her yerine hasretim. Ellerin, dizlerinin arkası, kıvrımların, teninin inceldiği yumuşak yerlerin. Tüylerin, bakışların, kokuların, fısıltıların. Ve saçlarının başladığı noktadan ayak parmaklarının bittiği son noktaya kadar her hücren ve hepsinin ürettiği her kelime, her hareket, her ses bana karışsın, benimle olsun, hala seninim, hala içimdesin”.

Reyhan'ın (Selen Uçer) Eren'e yazdığı mektuplardan biridir bu. İkisi arasındaki aşkı, bağlılığı, hasreti tarif eder. Bir kadının diğer bir kadına döktüğü bu tutkulu sözcükler filmin hemen başında filmin tüm yüzeylerini kaplar. Vapur yol alır, sözcükler yolunu bulur tane tane. Eren ayakta kadrada küçük bir yer kaplar, sırtını yaslamış, elinde küçük bir şişeyle içeceğini yudumlar. Eren'in hafif karanlıkta bırakılmış imgesinin üzerine düşer sözcükler. Sonra ıslık sesiyle beraber filmin ismini görürüz ekranda. Vapur ulaşmıştır varacağı yere. Yer Büyükada. Eren vapurdan inen kalabalığın içerisinde yürür bir süre, sonra bir ağacın dibinde beklemeye koyulur. Birinin yolunu gözler ve nihayetinde o kişi çıkar ortaya. Vapurda üst sesini duyduğumuz Reyhan'dır o. Arkasından sürüklediği pazar arabasıyla kadrain içerisinde girer.

Eren onu arkadan takip eder bir süre. Sonra aralarındaki özel iletişimin bir işareti olan ısıklı çalar Eren. Reyhan yavaşlar ve ikinci ısıklıkta döner arkasına bakar ancak baktığı gibi gerisin geri yüzünü çevirir ve yoluna devam eder. Birbirlerinden habersiz uzun yıllar geçirmişlerdir. İçerisine kırgınlıkların, dağılan hayatların, görülmemiş hesapların, adresine zamanında ulaşmamış mektupların sıkıştığı pek çok uzun yıllar. Reyhan'ın cephesinde tekrardan açılacak bir sayfa yoktur, ancak Eren bu sayfayı yeniden açmaya karardır. Bu sayfanın yavaş yavaş yeniden aralandığı anlarda ses de önemli bir rol üstlenir.

Aşklarının mekânı Büyükkada, dar sokakları, yokuşları, merdivenleri, denize ve güneşe karşı sunduğu manzaraları kadar filmin içerisine sızdırdığı sesleriyle de filmin önemli bir parçasına dönüşür. Kuş sesleri, kedi sesleri, cırcır böceklerinin çıkardığı sesler, vapurun, denizin, rüzgârın sesleri birbirine karışır. Beraber geçirdikleri hemen hemen her anda bu sesler onlara eşlik eder. Bir de şarkılar vardır, ilişkilerinde önemli bir yer tutan. Geçmişe, gençliklerine, dönülen tek sahnede bir ağacın dalı üzerine oturmuş beraber şarkı söylerler. Şimdiki anlatılarında bu deneyimi sık sık tekrar etmiş olduklarını öğreniriz. Filmde arzunun en doruğa çıktığı anlardan biri de yine Reyhan'ın şarkı söylediği bir andır. Eren Reyhan'ı dinlerken adeta büyülenir ve Reyhan'ın şarkısını tam olarak bitirmesine müsaade etmeden ansızın onu tutkulu bir şekilde öpmeye başlar. Reyhan nefessiz kalsa da yine de Eren'e karşılık verir. Bir süre onları öpüşürken, sarılırken izleriz. Bu an, otel odasında seviştikleri sahneye keser. Şarkının tetiklediği arzulu dakikalar bir mekândan diğer bir mekâna taşınır.

Sevişme sahnesi parça parça, kopuk kopuktur, araya tamamen karartılmış anlar karışır. Bu sahnede erotizm, gösterilenden ziyade gösterilmeyen üzerinden kurulur. Görülen imgeler biraz çekinik, biraz dilini arar gibidir. Bilhassa mektuplardan fışkıran sesin filmin tüm yüzeylerine hâkim olacak bir şekilde yol alan ısrarlı varlığını imgelerde görmeyiz. Diğer bir ifadeyle sesin kendisindeki cüretkarlığı imgeler aynı düzeyde paylaşmaz. Ses imgenin tutukluluğuna karşı koyan, buna direnç gösteren bir parçaya dönüşür. Aşk, tutkuyu, erotizmi en çok kadınların seslerinden takip ederiz. Mektuplar, birbirleri için doldurdukları karışık kasetler, birbirlerinin gözünün içine bakarak okudukları şarkılar, sesin, sözün gücünü açığa vurur. Ya da ısıklarıyla birbirlerine seslenme biçimleri aşka dair pek çok işaret barındırır içerisinde.

Film, sesin her ayrıcalıklı anını kadınlara açar: Üst ses, ısıklık, fısıldaşmalar, şarkılar. Tüm bu parçalar film süresince devam eder. Bir kadının diğer bir kadına yazdığı tutkulu aşk sözcükleri yankılanıp durur filmin içerisinde. Bu anlarda üst ses ne otoriteyi ne de heteronormativiteyi

pekiştirir; tam aksine bunları yerinden sökmeye çalışır. Üst ses queerleşir. İki kadın arasındaki aşkı tarif etmeye, gençliklerinde yaşadıkları deneyime ilişkin bir çerçeve oluşturmaya soyunur. Aralarındaki tutkulu ilişkiyi en çok bu anlarda, üst sesin, mektupların, devreye girdiği, filmin yüzeyleri üzerinde dolaştığı anlarda takip ederiz.

Sinemada kullanılan üst sesler daha çok eril seslerden oluşur (Chion, 1994; Silverman, 1988). *Aşk, Büyü* vs. filminin ise bu geleneği takip etmeyerek sesi, feminist bir çerçevede eğip büktüğünü söyleyebiliriz. Üstelik bunu bir başka kadına aşık bir kadın sesiyle, bu aşkı gümbür gümbür dile getiren bir sesle yapar. Üst ses gibi asenkronize seslerin Buhler, queer estetiğin bir parçası olduğunu düşünür (2014: 371). Yani zorunlu senkronizasyon bozulunca zorunlu heteroseksüelliğin de bozulduğunu öne sürebiliriz. Ses, burada iki kadın arasındaki aşkı anlatmada büyük bir rol üstlenir. Sesin üstlendiği bu rol sinemada bilhassa imgelere yaslanan heteroseksüel aşkın egemen temsil kodlarını da yapı bozuma uğratar. Ses, bu çerçevede ödipal hikâyeden kaçış yolları sunar. Bir erkeğin bir kadına değil, bir kadının bir kadına gözlerinin içerisine bakarak okuduğu bir şarkı örneğin, heteroseksüel aşka işaret eden şarkıların gramerini bozmaya imkân tanır. Yani ses, bu filmde *düz* yoldan saparak, alışılmış olanın yerine yeni potansiyellere açılır.

5.4.4. Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek

Film, heteroseksüelliği zorunlu bir alana çeken, “normal” olanı yalnızca bu alan içerisinde kuran tek boyutlu bir arzu dünyasını yani büyüsünü yitirmiş olanı, başka türlü aşk ihtimallerine, iki kadın arasındaki aşka, açarak yeniden büyülemeyi dener. Bu aşkı film, heteroseksüel çerçevenin içerisine çekmeyerek, bunun yerine “tuhaf” yollara saparak, örneğin büyü söylemine içkin yeni çerçevelerle inşa ederek görüntüye getirir. Diğer bir ifadeyle filmde tarif edilen aşk, rasyonel olanın törpüleyici kuşatmasına değil, büyülü olanın renkli dünyasına açılarak kurulur. Burada büyü hem aşkın büyüsüne hem de rasyonel olanın dışına işaret eder.

Butler (2015) heteroseksüelliğin yalnızca ensesti yasaklayarak değil, ondan önce eşcinselliği yasaklayarak üretildiğine ve toplumsal cinsiyetin kısmen inkâr edilen bu eşcinsel bağılıklarla kurulduğuna işaret eder. Butler, heteroseksüelliğin böylelikle yasaklamalar yoluyla geliştiğini ve eşcinselliğin hüznülenilemeyen kayıp olarak melonkolik bir şekilde içe aktarıldığını söyler. Butler’a göre üretilmeyen bağılık alanlarına işaret eden bu melonkoli, dünyadaki belirli türden dışta bırakma biçimlerinin psişik koşullarını oluşturur (129-136). Film, kayıp yoluyla özneyi

kuran şeye, o melankoliye söylemsel bir alan yaratır. Diğer bir ifadeyle dilsel dünyanın dışına atılan şeyi içeriye alarak, o sınırlı dünyayı büyüyle genişleterek başka türden aşklara imkân yaratır. Filmde iki kadın karakter “yaşanmamış olasılıklar için duyulan matem” le (132) geçirmişlerdir hayatlarının büyük bir bölümünü. Film hem bu mateme hem de aşkın kendisine tanık olmamızı sağlar. Üstelik bu tanıklığa büyü söyleminin imkân tanıdığı “tuhaf” dünyaları da dahil eder.

Eren’in gençliklerinde yaşadıkları tutkulu bir aşkın ardından yirmi yıl sonra tekrar adaya, Reyhan’a dönüşü, Reyhan’ın mevcut düzenini altüst eder. Zira Reyhan Eren sayfasını tamamen kapatmıştır. Ancak bu sayfayı kapatana kadar uzun bir süre Eren’in dönüşünü beklemiştir. Hatta bunun için büyü bile yaptırmıştır. Büyüyü yapan kadın her kimin yolun gözlüyorsa bir perşembe günü o kişinin kendisine döneceğini aktarmıştır Reyhan’a. Eren yirmi yıl sonra döndüğünde günlerden perşembedir. Reyhan Eren’i kendisine getiren şeyin büyü olduğuna inanır ve bu büyüün bozulması gerektiğini düşünür. Eren her ne kadar bu dönüşü mümkün kılanın unutulmayan bir aşk olduğunu dillendirse de Reyhan’ı ikna edemez ve inanmamasına rağmen büyü bozumu sürecine o da katılır. Tam da bu sürecin, büyüün, peşine verdiğimiz anlarda filmin katman katman açıldığını görürüz. Büyücü kadın, zombi hikayeleri anlatan erkek, bitmeyen yokuşlar, ağaçlar, kuşlar, manzaralar...Dünyaya bağlanma, dünyayı yorumlama biçimlerinin çokluklarını, rasyonalizmin kapı dışarı edildiği anları, yoldan sapanların, yolunu kaybedenlerin, yeni yollar inşa edenlerin “tuhafliklerini” görürüz. İki kadın arasındaki aşk, düz, bilinen, hâkim yollar içerisine çekştirilmeden, tam aksine çatallanarak, tekinsiz yerlerde dolaşarak, rasyonel dünyanın dışarıya atıldığı başka türden tutkulu bağlılıklara açılarak bir dil kazanır. Her tuhaflik bir başka tuhafliğe yoldaş oluyor, iki kadının birbirlerinden ayrı geçirdikleri yılların aralığını daraltıyor, tanıdıklığı tekrar yürürlüğe sokuyor... ilmek ilmek aşkın dokusu yeniden örülüyor.

Heteroseksüelliği dışarıda bırakan ve iki kadın arasındaki arzulu alana açılan büyülü dünyayı ufak ayrıntılardan takip ederiz bazen. Eteğe bulaşan bir çamaşır suyu lekesinden örneğin. Ancak aşık bir kadının, Eren’in, fark edebileceği ayrıntılarda dolaşırız. Ne Reyhan’ın kendisinin ne de beraber yaşadığı erkeğin, Gökhan’ın, fark edemediği bu ayrıntılar, lekeler, Eren’in arzulu bakışlarının işaretleri gibidir. Reyhan’ın bedeni, bedenini saran kıyafetleri Eren’in bakışlarının odaklandığı yüzeylere dönüşür. Yıllarca unutulmayan beden üzerindeki bir doğum lekesi, kalp şeklindeki bu leke, Eren’in Reyhan’ın bedenine ilişkin tutkulu hafızasına işaret eder.

Reyhan'ın ifadesiyle Erenle “basıldıkları” gün, hayatın durduğu bir an olmuş. Kadınların uzun bir aradan sonra adada ikinci karşılaşmaları duran bu şeyi yeniden harekete geçirir. Binilmeyen vapurlar, ertelenen gidişler, bir kadının diğer bir kadını takip ettiği sahneler, arşınlanan yokuşlar... Bunların hepsi arzuya açılan, hareketsiz olanı harekete geçiren anlara tekabül eder. Büyü bozumunun peşinden tekrar tekrar açılan sayfalar, tazelenen anılar, içilen rakılar, bakışmalar ve yeniden tanıdık bedensel temaslar. Ne Eren adadan ayrılabilir ne de Reyhan eski hayatına devam edebilecektir. Büyünün bozulması mümkün olmayacaktır.

5.4.5. Benimle Gel, Bana Kaç

Sinema düzleminde kadınların kadınlara kaçtığı ya da birbirlerine kaçma sözü verdikleri belirli anlarla karşılaşırız. İki kadını böylesi bir deneyim içerisinde konumlandıran en bilinen filmlerden biri *Thelma ve Louise*'dir (Ridley Scott, 1991). Filmde biri ev kadını diğeri de garsonluk yapan iki kadın, mutsuz oldukları mevcut hayatlarından birbirlerine kaçarak kurtulmaya çalışırlar. Film iki kadın arasındaki arkadaşlığı, yer yer lezbiyen bir aşka çekeştirecek bir şekilde muğlak bir çerçevede tutar. Türkiye sinemasında da birbirlerine kaçan/kaçma sözü veren kadınların konu edildiği kimi filmleri görürüz. Bunlardan biri *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) filmidir.

Filmde çocukluk arkadaşı olan Songül (Tülin Özen) ile Aydanur (Nurgül Yeşilçay) yaşadıkları yerden beraber kaçma planları yaparlar. Aydanur Songül'e “kaçalım” der, Songül de “söz ulan her yere gelirim ben senle” diye karşılık verir. Benzer bir anı *İki Genç Kız* filminde de izleriz. Behiye Handan'a her şeyi bırakıp beraber yurtdışına gitmeyi önerir. Handan da bunu kabul eder ve Behiye'ye bu kaçış planıyla ilgili söz verir. Her iki filmde de arkadaşlık sınırlarının alabildiğince genişlediğini, bu sınırların içerisine yer yer erotik olanın da dahil edildiğini görürüz. Birbirlerine verdikleri kaçma sözlerinde doğrudan lezbiyen bir aşka kaçmak dillendirilmese de yine de iki film de böylesi bir tahayyülü mümkün kılacak anlar yaratır.

Özlem Güçlü (2012) *İki Genç Kız* ve *Vicdan* filmlerinde kadınların birbirlerine kaçma sözü verdikleri sahnelerin “başka türlü bir hayata dair iki kişilik bir plana ve (erkek karakterleri dışarıda bırakan) bir bağlılık sözüne” (433) açıldığını vurgular. Güçlü bu sahnelerin tam da erkeklerin kadınlar arasındaki ilişkilere müdahil olma ihtimaline ilişkin anların hemen ardından ortaya çıktıklarına işaret ederek, kadınların aslında “zorunlu/zorunda kalınan heteroseksüellikten” kaçmak istediklerini belirginleştiren sahneler olduğuna dikkat çeker. Bu

çerçevede Güçlü'ye göre kadınların birbirlerine verdikleri söz, “sadece şehirden kaçma değil, birlikteliğe kaçma olarak da okunabilir” (434).

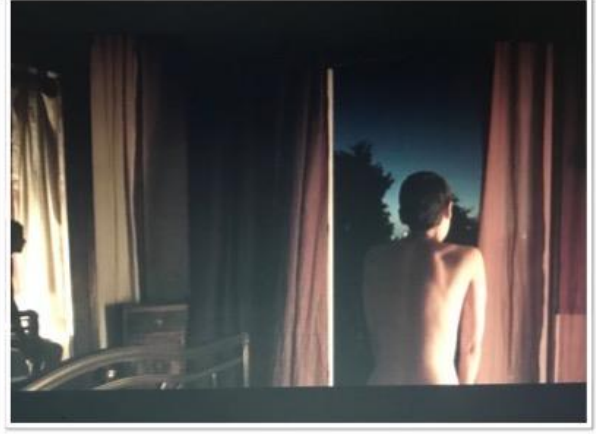
Aşk, Büyü, vs filminde ise doğrudan lezbiyen bir kaçış planı görürüz. Eren Reyhan'a “bırak bu hayatı, benimle gel”... “seni almadan gitmiyorum” der. Reyhan yaşadığı haliyle her ne kadar mutlu bir kadın olmasa da, belirli bir düzen kurmuş, mevcut olanla yetinmeyi kabullenmiş biridir. Eren ise kararlı bir âşık olarak arzuladığı şeye ulaşmak ister. Mevcut olanı değil, daha fazlasını talep eder. Aşk ister, tutku ister, macera ister. Aralarındaki farklılığı yolda karşılaştıkları bir kozalağa muamele biçimlerinden de okuruz. Bahsedilen sahnede yerde kozalakların olduğu yokuş yukarı bir yolda yürürler. Eren kozalaklardan birini tekmeleyerek yokuş yukarı savurur ve “git yukarıda biraz macera yaşa” der. Reyhan ise tam tersine bu kozalağı yokuş aşağı savurur ve kozalağın adına “evime dönüyorum” der. Reyhan'a göre eski köşesinde mutlu mutlu yaşayacaktır bu kozalak.

Reyhan her ne kadar eski köşeleri yeğlediğini ifade etse de filmin sonunda Eren'in bakış açısına doğru sürüklenecektir. Üç kuruşluk huzur diye tarif ettiği düzeninden eser kalmayacak, Eren'in yirmi yıl sonra dönüşüyle kendini yetinmeye zorladığı hayatı alt üst olacaktır. Film Eren ve Reyhan'ın birbirlerine kaçış planını bir sona bağlamasa da buna yönelik bir vaatle biter. Lezbiyen kaçış böylelikle “mutlu sona” bağlanır. Diğer bir ifadeyle lezbiyen karakterlere yer veren pek çok filmin aksine hüsrarla biten bir sonla karşılaşmayız. Öyle ki birleşmelerine film kodlarından hareketle engel oluşturacağını düşündüğümüz erkek karakterin tehdit ediciliği de ortadan kaldırılarak heteroseksüel dünya dışarıya atılır. Film, Eren ve Reyhan'ın geri kalan hayatlarını beraber geçireceklerine yönelik bir tahayyüle açık kapı bırakarak son bulur.

Reyhan beraber yaşadığı Gökhan'la (Görkem Mertsöz) yüzeysel bir iletişim içerisindedir. Eren'le yaşadığı iletişimin derinliği yoktur aralarında. Gökhan'a en yakın olduğu an, onun sırtını ovaladığı andır. Ancak bu anı yönetmen, çerçeve içi çerçeveye pencere ardından çekmeyi tercih eder. Bu görüntü Reyhan'ın bir nevi hapsedilmişliğine işaret eder. Kadrajın içerisinde soluk, küçük bir yer kaplarlar. Bu sahne Eren'in otel odasına keser. Eren sırtı çıplak pencereden dışarıyı izler. Bir sırttan diğer bir sırta yapılan bu kesme, Reyhan'ın olduğu yeri değil, olmak istediği, olması gerektiği yeri hatırlatacak bir işlev yüklenir.



Şekil 5.26: *Aşk, Büyü vs.*- Reyhan ve Gökhan



Şekil 5.27: *Aşk, Büyü vs.*- Eren

Filmde Gökhan'ın bakışı gözetleyen, dikizleyen, kontrol etmeye çalışan tehdit edici bir bakışa işaret eder. Baskın normlar çerçevesinde toplumun heteroseksüel olmayan çiftlere yönelttiği bir bakıştır bu. İki kadının adada beraber geçirdikleri kimi anları Gökhan'ın konumundan izleriz. Film bu anlarda seyirciyi Gökhan'ın bakışıyla aynı hizaya getirir. Bu, seyircinin de baskın normlarla olan suç ortaklıklarını hatırlatır. Yani Gökhan toplumun bakışını hatırlatıcı bir işlev yüklenir. Ancak film yine de bu bakışın tehdit ediciliğini bertaraf etmeye, onu ironik bir şekilde tersyüz etmeye çalışır. Gökhan, Eren ve Reyhan'ın ilişkisinde dışarıya atılmakla kalmıyor, iki kadının arasındaki aşkın, büyüün, bozulmamasına da farkına varmadan katkı sağlıyor. Film, iki kadın bir erkek formülasyonunu iki kadının lehine sonuca bağlıyor. *Vicdan* filminde de iki kadın ve bir erkek görürüz. Ancak bu filmde erkek karakter, kadınlardan birini, Songül'ü, öldürür. Yani filmde erkek karakter aracılığıyla iki kadının birleşmesinin önüne geçecek öldürücü heteroseksüel bir müdahale gerçekleşir. *Aşk, Büyü vs.* filminde ise heteroseksüel olan film süresince dışarıda tutulduğu gibi filmin sonunda da tamamen dışarıya atılır. Filmin tüm yüzeyleri iki kadının ilişkisine ayrılır, kadrajları iki kadın doldurur ve her ayrıcalıkla an onlara tahsis edilir. Arşınlanan sokaklar, eğlenceli koşuşturmalar, keyifli manzaralar, içilen rakılar... Her anı iki kadın beraber doldurur. Gökhan tüm bu anlarda bir gölgeden ibaret kalır.

5.4.6. Sınıfsal Mesele

Yönetmen Ümit Ünal filmle ilgili yaptığı bir söyleşide filmdeki asıl meselenin aşkın iki kadın arasında yaşanmasından ziyade kadınlar arasındaki sınıfsal fark, yani “zengin-fakir aşkı” olduğuna işaret eder (Anıl Mert Özsoy'la yapılan söyleşi, 2019)⁵⁰. Yönetmenin bu ifadesi aşkın

⁵⁰ Ünal söyleşide şu ifadeleri kullanır: “Filmde asıl çelişki ikisinin de kadın olması değil, sınıfsal çelişkiydi. Ben de bunu anlatmaya çalıştım. Elimden geldiği kadar cinsellik suiistimali yapmamaya, bu durumu satış unsuru olarak

kimler arasında yaşandığı sorusunu heteronormativiteyi parantez içerisine alarak sınıfsal çelişkiler üzerinden sorgular. Sınıfsal olana yapılan bu vurgu, aşkın lezbiyen bir aşk olduğunu neredeyse unutturan bir işlev yüklenir. Yönetmenin metne dışarıdan yönelik bu müdahalesine karşın diğer bir ifadeyle yönetmene rağmen yine de metnin kendisi başka bir hikâye anlatır. Sınıfsal çatışma filmde derinleşmeden küçük bir ayrıntıdan ibaret kalır ve bunun aksine aşkın tam da iki kadın arasında yaşandığı meselesi filmin ana odağı olur.

Heteroseksüel matrise karşı işleyen değil tam aksine onu yeniden üreten metin aşırı müdahaleler başka film örneklerinde de karşımıza çıkar. Lezbiyen bir aşka yönelik okumalara imkân tanıyan *Vicdan* filminde örneğin. Filmin yönetmeni Erden Kıral kendisiyle yapılan bir röportajda şu ifadelerde bulunur: “Songül kocasının âşık olduğu kadına âşık oluyor. Ama Aydanur bu aşka karşılık vermiyor. Sadece anaç davranıyor. O yüzden lezbiyen bir ilişki yok. Aralarındaki tamamen masum bir ilişki” (Sema Denker, 2008; akt. Özlem Güçlü, 2012: 435). Film metni arzulu bir alana çekilen pek çok ana imkân tanımına rağmen, yönetmen bu imkanların üzerini örtmeye, kadınlar arasındaki ilişkiyi “masum arkadaşlık” olarak tarif ettiği bir ilişki biçimine sabitlemeye çalışır. *Aşk, Büyü, vs.* filminde ise yönetmen bu örtme işlemini metnin ana meselesini sınıfsal çelişkiye doğru çekştirerek yapar.

Filmde iki kadın arasındaki sınıfsal farka ilişkin çatışmaları diyaloglardan takip ederiz. Eren’in Reyhan’ı birbirlerinden ayrı geçirdikleri uzun yıllardan sonra tekrar beraber olmaya ikna etmeye çalıştığı sahnede sınıfsal pozisyonlarına da ilişkin bilgiler elde ederiz. Zengin bir ailesi olan Eren, ekonomik olarak pek çok imkana sahiptir. Buna karşın Reyhan geçim derdiyle boğuşan biridir. Eren Reyhan’a her şeyi bırakıp kendisiyle gelmesini, dilerse yurtdışında bile beraber yaşayabileceklerini söyler. Diğer bir ifadeyle Eren sahip olduğu her şeyi Reyhan’la paylaşmaya hazır biridir. Ancak Reyhan bu teklife sıcak bakmadığı gibi Eren’i kendisine “kapatma” teklifi yapmakla suçlar. Doğrudan cinsiyetçi bir ifadeye göndermede bulunan bu kelime karşısında Eren büyük bir şaşkınlık duyar ve şunları dile getirir: “O nasıl berbat bir laf, hangi pis heriflerden öğreniyorsun bu lafları”... “Ben neyim var, neyim yoksa senindir diyorum, sana bu hayatı paylaşmayı teklif ediyorum”. Eren’in deyişiyle berbat heriflerin kadınlara teklif ettikleri bir yaşam biçimi karşısında Eren, Reyhan’a bambaşka bir teklifte bulunur. Bir kadından diğer bir kadına yaygın heteronormatif anlayışı içerisine dahil etmeyen başka türlü

kullanmamaya çalıştım”, <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/11/02/yonetmen-umit-unal-ask-buyu-vs-yi-anlatti-escinsel-iliskiyi-degil-sinif-catismasini-anlattim>.

bir hayatı yaşama teklifi... Ancak film içerisinde iki kadın arasındaki sınıfsal fark neredeyse bu ve buna benzer birkaç diyalogla sınırlı kalır. Ne sınıfsal farkın derin çelişkilerini ne de bu farkın diğer normatif olmayan öznelliklerle kurduğu kesişimsellikleri görmeyiz. Yönetmen sınıfsal farkı, lezbiyen bir bükümle yorumlanan zengin-fakir ikilime seviyesinde tutmayı tercih eder. Diğer bir ifadeyle Yeşilçam'ın içerisinde geçerek “zengin kız fakir oğlan” formülasyonunu “zengin kız fakir kız”a çevirir. Yeşilçam'ın başvurduğu en yaygın kodlardan birine yönetmen, lezbiyen bir çıkıntı verir. Ünal benzer bir denemeyi *Nar* (2011) filminde de yapar. Yönetmen bu filmdeki iki lezbiyen karakteri hayata dair sorumluluklar meselesinde karşı karşıya getirir. Karakterlerden biri hayatın “acı gerçeklerinin” bilincinde olan, risk alan, yaşamın kolay kazanılmadığından dem vuran ve bunun için belirli insanların harcanabilirliğine inanan bir karakterken, diğeri yaşama daha romantik bakarak içerisinde yer aldığı sınıfsal ayrıcalıkların, ekonomik olanakların nasıl elde edildiğini ve elde tutulduğunu sorgulamayan bir karakter. Kadınlar arasında kurulan bu karşıtlık, sinemada romantik ilişkilerin dinamizmine katkı sağlayan ve normatif hale gelen kodları işlevsel kılar. Yani yönetmen romantik ilişkilere lezbiyen bir büküm vermesine rağmen belirli heteroseksüel kodları yine de tekrar eder. Diğer bir ifadeyle yönetmen hem heteroseksüel matrise karşı işleyen hem de onun içerisinde hareket eden bir dünya inşa eder.

Kadınlar arası ilişkilere odaklanan filmlerden biri olarak *Toz Bezi* filmi de sınıfsal meseleleri kurcalayan bir film. *Toz Bezi* ve *Aşk, Büyü vs.* filmlerini sınıfsal meseleleri ele alma tarzları açısından karşılaştırmak verimli bir bakış açısı sağlayabilir bizlere. *Toz Bezi* filminde Yeşilçam kodlarından epeyce uzaklaşmış bir sınıfsal malzemeyle karşılaşırız. Yüzeysel bir zengin/fakir ikilemi yerini içerisinde pek çok çatışma hattı barındıran sınıfsal konumlanmalara bırakır. Farklı sınıflardan kadınların karşılaşmaları, sınıfla beraber yapılandırılmış ve gündelik hayatın en sıradan anlarına sirayet etmiş belirli kesişimselliklerle ilgili ipuçları verir. Diğer bir ifadeyle harcanabilirliğin ve kırılğanlığın adil olmayan dağılımlarına ilişkin birden fazla toplumsal konumun iç içe geçişini hatırlatır. Toplumsal cinsiyeti, etnisiteyi, sınıfı, göçmen oluşu ve bunların birbirleriyle olan temaslarını bir arada düşünmeye imkân tanır.

Aşk, Büyü vs. filmi ise sınıfsal meseleye katmanlı bir bakış oluşturacak kadar bir mesai ayırmaz. Bu meseleyi irdeleme biçimi Yeşilçam'la bariz bir akrabalık gösteren zengin/fakir söylemi çerçevesine hapsolür. Sınıfsal çelişkiler büyük bir oranda diyaloglar düzeyinde sınırlı kalır. Gençlik yıllarında yaşadıkları ilişkileri ise sınıfsal konumlara ilişkin içerisinde hiçbir çatışma barındırmayan neredeyse bir altın çağ gibi, gizli bir cennet gibi resmedilir. Yalnızca tutku, aşk

ve bedensel haz üzerine inşa edilmiş bir ilişki olarak lanse edilir. Eren ve Reyhan'ın aileleri arasındaki sınıfsal farkın, birinin diğerinin hizmetinde çalışmış olduğu gerçeğinin iki kadın arasındaki ilişkiyi hiçbir şekilde yapılandırmadığı varsayılır. Geçmişe yönelik söylemler, onların ayrı düşmesine sebebiyet veren kötülüğün dışarıdan geldiğine ve bu kötülük gelene kadar kendi aralarında sorunsuz ideal bir ilişki yaşadıklarına işaret eder. Sınıfsal fark, yirmi yıl aradan sonra tekrar bir araya geldiklerinde bir meseleye dönüşmüş gibi görünür. Bu durum sınıfa ilişkin malzemelerin filmin içerisine iyi işlenmemiş bir eklenti gibi yerleşmesine yol açar.



6. SONUÇ

Arslan (2020) temsilin “bir tür kesici alet gibi” çalıştığını; “görülür olanla olmayan, işitilir olanla olmayan, düşünülebilir olanla olmayan arasındaki sınırları” (40) belirlediğini söyler. Temsilin sınırları belirleyen bu gücü, bu kesici kudreti, belirli türden şiddet biçimleri üretir. Bazı şeyleri sevilir kılar, idealleştirir; geriye kalanları da karanlığa mahkûm eder, gözden düşürür. Yani sürekli bir şekilde değer dağıtarak iş görür. Ancak bu değer tasnifine yine de müdahale etmek mümkün. Başka bir ifadeyle yeni temsil formları üzerinden normatif olmayana bir ses bir bakış kazandırmak ya da uğultu olarak görüleni söyleme çevirmek her zaman olası. İdrak edilebilirliğin sınırlarına atılanın, bu reddedişlerin, “başka yer”lerde (de Lauretis, 1987) kümelenen mümkün olabilirliklerin izini sürmektir biraz da yeni temsil stratejileri. Bu stratejiler görülür, duyulur ve söylenir olanın uzamını yeniden biçimlendiren (Rancière, 2005) bir tür sınır çalışması olarak işlem görürler.

Bu tezin amacı feminist bir perspektiften bu mümkünlüklerin izini Türkiye sineması üzerinden sürmektir. Ancak bundan önce epeyce yol kat edildi. İlk olarak feminist film kuramının alan açtığı yeni temsil imkanları tartışıldı. Sinemayı feminizmle beraber düşünmenin mümkün kıldığı başka türlü dünya tasarımları üzerinde duruldu. Patriarkal süzgeçten geçirilmiş kadın imgeleri ve egemen görme biçimleri, başka bir deyişle cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkileri yerine feminist imgelerin olabilirlikleri ya da kamerayı kullanmanın feminist biçimleri tartışıldı. Diğer bir ifadeyle sinemanın tüm yüzeylerini, bu yüzeylerin gösterdiklerini ve duyulur kıldıklarını ama aynı zamanda göstermediklerini ve sessizliğe mahkûm ettiklerini de feminist bir alana çektiğirmenin potansiyelleri araştırıldı. Bu araştırma süreci kadınlığa ilişkin patriarkal repertuarı ifşa ettiği gibi bu repertuarı yapıbozuma uğratacak potansiyelleri de görünür kıldı.

Bonitzer (2011) sinemayı, “yakının ve uzağın ve bunların anlamlandırdığı bütün duyguların; dostluğun, sevginin, kinin, endişenin, elemin, fobinin, dehşetin, korkunun, arzusun, coşkunun, tiksinden...” (34) sanatı olarak betimler. Bonitzer’in de belirttiği gibi sinema, tüm bu duygular alanını ve daha fazlasını harekete geçiren bir etki yaratır. Bu etki alanın ise muhakkak ki politik sonuçları vardır. Sinemayı bu çerçevede feminist söylemin bir parçası haline getirmek, duygular alanında sürekli dolaşımda olan iktidar ilişkilerinin de dönüşümüne olanak yaratır. Patriarkal ilişkilerin lehine işleyen kısmi görme biçimleri, feminist söylemin müdahaleleriyle kör alanları aydınlatarak, hayalet imgelere can vererek, diğer bir ifadeyle görünür alanın dışına atılan normatif olmayan öznelliklere idrak edilebilir çerçeveler

kazandırarak sürekli bir şekilde genişlemeye uğrar. Bu politik müdahale, Silverman'ın (2006) bahsettiği değer tahsisini yeniden inşa eden bir “aydınlatma”, “ışıklandırma” işlevi görür.

Bu çalışmada Türkiye sinemasından belirli örnekler feminist bir perspektiften analiz edildi. Yer yer yalnızca bir döneme özgü filmler, örneğin 80'lerin kadın filmleri gibi bir grup örnek üzerinde duruldu. 90'ların “sessiz kadın imgelerine” değinildi ve oradan da 2000 sonrası feminist söylemle yakın temas içerisinde olan ve kameranın arkasında kadınların bulunduğu belirli filmler analiz edildi. Adı zikredilen pek çok film arasında çeşitli ortaklıklar kurulmaya çalışıldı. Pek çok yönetmenin adı geçti, pek çok kadın karakterin hikayesine değinildi. Hem bu karakterler arasında hem de yer yer film yapma biçimleri arasında belirli bağlantılar kuruldu. Bir imgeden diğer bir imgeye uzanan birtakım ortaklıklar üzerinde duruldu. Tüm bunlar önceki bakışların birikimine işaret edilerek inşa edildi, yer yer Yeşilçam'ın içinden geçildi. Pek çok açıdan bir ihlal filmi olarak değerlendirilen *Vesikalı Yarım* filmine değinildi, Sabiha karakteri üzerinde duruldu. Hem 80'lerin hem de 2000'lerin kadın karakterlerinde Sabiha'nın izleri sürüldü, Sabiha'nın Kızkardeşleri'nin kimler olabileceği tartışıldı. Ancak yine de bu çalışmada hikayesine değinilmeyen, ismi hiç zikredilmeyen diğer pek çok film ve karakter var. Örneğin *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplıanoğlu, 2005) filminin Zeynep'inden (Tülin Özen), *Hayat Var*'ın (Reha Erdem, 2009) Hayat'ından (Elit İşcan) *Geriye Kalan*'ın (Çiğdem Vitrinel, 2012) Zühal (Devin Özgür Çınar) ve Sevdâ'sından (Şebnem Hassanisoughi), *Deniz Seviyesi*'nin (Nisan Dağ-Esra Saydam, 2014) Damla'sından (Damla Sönmez), *Kar*'ın (Emre Erdoğan, 2018) Müzeyyen'inden (Hazar Ergüçlü), *Kasap Havası*'nın (Çiğdem Sezgin, 2016) Leyla'sı (Şenay Gürlü) ile Hülya'sından (Cemre Ebuuzziya) ve daha pek çok filmde ve bu filmlerin kadın karakterlerinden bahsedilmedi. Bu filmler hem Türkiye sinemasına hem de Türkiye'nin bilhassa kadınlara işaret eden sosyo-politik iklimine ilişkin pek çok izlek barındırırlar. Yeni çalışmalarla bahsedilen bu filmler ve karakterler arasında kurulabilecek üretken bağlantılar bu çerçevede Türkiye'nin soyo-politik bağlamına da ilişkin önemli söylemsel hatların görünür kılınmasına imkân yaratır.

Bu çalışmada yakın okumaya tabi tutulan filmler ise kızkardeşlik fikrinden hareketle yan yana getirildi. Kızkardeşlik fikri feminist söylemlerin her zaman önemli bir parçası olageldi. Bu söylemler kızkardeşlik fikrinin hem güçlü taraflarına hem de sınırlılıklarına⁵¹ işaret eder.

⁵¹Kadınlar arasındaki farklılıkları hasıraltı eden ve böylelikle onu görünmez kılan söylemlere yönelik en güçlü eleştiriler siyah feministlerden gelir. Örneğin bell hooks (1984) farzedildiği gibi kızkardeşlik fikrinin otomatik olarak bir dayanışma doğurmayacağını, bunun geliştirilmesi, inşa edilmesi gerektiğini söyler. hooks “ortak baskı”

Feminist kuram içerisinde geniş bir tartışma alanı yaratan bu söylemler, bu çalışmada da ayrıntılı bir şekilde analiz edilen filmler üzerinden takip edildi. Birden fazla kadın karakter arasındaki ilişkileri merkeze taşıyan ve feminist söylemle kayda değer bir temas içerisinde olan bu filmlerin analizi böylelikle feminist kurama ilişkin pek çok tartışmayla da paralel bir şekilde ilerledi. Bunun yanı sıra iki veya daha fazla kadının hikayesinin peşine düşen bu filmlerde film yapma biçimlerinin feminist söylemler lehine ne şekilde dönüşüme uğradığı tartışıldı. Diğer bir ifadeyle kadınlar arası karşılaşmaların toplumsal cinsiyet politikaları ekseninde filmin biçimsel yapısına nasıl müdahale edebileceği araştırıldı. Sinemanın olanakları çerçevesinde temsil edilen kadınlar arası deneyimlerin, arzunun, yeni bağlantıların ve birbirlerini yeni görme biçimlerinin ne gibi imkanlara kapı aralayabileceği analiz edildi.

Bu tez çalışmasında yakın okumaya tabi tutulan *İki Genç Kız*, *Mavi Dalga*, *Toz Bezi* ve *Aşk, Büyü* vs. filmlerinin analizinde yer yer ortak kavramlara başvuruldu. Bu kavramlardan biri de Silverman'ın kültürel perde kavramı oldu ve bu filmlerin kültürel perdenin normatif gücünü farklı açılardan zayıflattıkları öne sürüldü. *İki Genç Kız* ve *Aşk, Büyü* vs.'nin bu çerçevede heteronormatif perdeye, *Mavi Dalga*'nın yetişkinlik perdesine ve *Toz Bezi*'nin de genel olarak kadınlık perdesine kayda değer kesikler attığı; diğer bir deyişle, dört filmin de Türkiye sinemasında etik/estetik/politik açıdan yeni bakışlar/yeniden görüşler inşa ettiği savunuldu. Kimi zaman bakışa, imgelere ve seslere kimin zaman da alan ve alan-dışının olanaklarına bakıldı. Bu filmler kadınlık alanına ilişkin deneyimlerin çeşitliliğini, çoklu hallerini, çelişkilerini ve çatışmalarını katmanlı bir şekilde okumaya imkân tanıyan filmler oldu. Bir taraftan kadınlık denilen alana ilişkin tarihsel ortaklıkların öte taraftan da farklılıkların ve tutarsızlıkların izini sürmeyi mümkün kıldı. Diğer bir ifadeyle bu filmler hem “inşaların

fikrinden hareket eden kızkardeşliğin, kadınların çok çeşitli ve karmaşık toplumsal gerçekliğini örten ve birçok kadının diğer bazı kadınları sömürdüğünü ve baskıladığını maskeleyen bir işlev gördüğünü söyler. hooks düşmanı yalnızca erkekler olarak kodlayan ve kadınlar arasındaki iktidar ilişkilerini görünmez kılan bu yaklaşımın, kendine yönelik eleştirel bir analizin önünü tıkadığına işaret eder. Böylesi bir analiz hooks'a göre hem hareketin beyazlığını ortaya çıkarır, ırksal ayrıcalıkları belirgin hale getirir, hem de bu hareket içerisinde yer alan kadınların kendi ırkçı davranışlarından sorumlu tutulmalarını ve feminist mücadeleye liderlik etmeyi değil onun bir parçası olmayı kabullenmelerini sağlar. hooks, kadınlar arasında ırksal, sınıfsal veya cinsellik anlamında birçok bölünmenin yaşandığını ancak ortak düşman vurgusunun bu tarz bölünmelerin ve bu bölünmelere göre farklılaşan ihtiyaçların gün yüzüne çıkmasını engelleyen bir bariyer işlevi gördüğünü söyler. hooks, cinsiyeti kesen bu bölünmelerin ve bunlardan kaynaklı maruz kalınan baskı biçimlerinin örneğin ırkçılığın tam da feminist meseleler olduğunu ve bu meseleleri gündemine almayan bir kadın hareketinin kapsayıcı olamayacağını tam aksine sürekli belirli dışlamalar üreteceğini ifade eder. hooks'un (1984) kızkardeşlik fikrinden hareketle sorunsallaştırdığı diğer bir eksen ise kurban olma pozisyonudur. hooks, kadınların ortaklığını bu pozisyona vurgu yaparak açıklayan bir yaklaşımın, eril üstünlükçü bakış açısıyla paralellik kurduğunu ve kadınları aciz, mağdur ve güçsüz bir konuma sabitlediğini düşünür. hooks, bu yaklaşımın kadınların gündelik hayat içerisindeki yalnızca kurban pozisyonuyla açıklanamayacak çeşitli deneyimlerini görünmez kıldığını ve gerçek anlamda bir kızkardeşlik için ortak güç ve kaynakların temel alınması gerektiğini söyler (44-58).

arasındaki süreklilikleri...hem de inşaların içerisindeki süreksizlikleri, kopmaları” (Paterson ve Mathews, 2014: 70) görünür kılan filmler oldu.

Çalışmada ayrıntılı şekilde analiz edilen dört film arzu içersin veya içermesin arkadaşlık özelinde kadınlar arası deneyimleri odağına aldı. Feminizmin “özel olan politiktir” önermesi, arkadaşlık ilişkilerinin de bu önermenin bir parçası olarak ele alınabilmesini mümkün kılar (Ülfet Taylı, 2016: 83). Taylı’ya göre feminizmin arkadaşlığa olan ilgisi, kadınlara aile dışında bir bağlılığı işaret etmesinden ileri gelir (84). O halde kadınlar arası arkadaşlığın, kadınlara aileye referansla kurulmayan kimi öznellik konumları yaratma potansiyeli taşıdığını söylemek mümkün. Bu durumda anne ve eş gibi bir erkekle ilişkili bir biçimde oluşturulan pozisyonların dışında arkadaşlık, bir kadının bir başka kadınla deneyimlediği bir ortaklığa gönderme yapar. Bu deneyimi hem değerli kılmak hem de bu deneyimden bir dayanışma ortaya çıkarmak, feminist söylemin önemli gündemlerinden birini oluşturmuştur. İncelenen filmlerde de kadınların arkadaşlık ilişkisi üzerinden kadınlık alanıyla ilgili üretilen hakikatlerle nasıl ilişkilendikleri, müzakere ve mücadele yöntemlerinin neler olduğu ve karşılaşmanın kendisinin bu hakikatleri nasıl dönüştürdüğü, diğer bir ifadeyle feminist söylemler lehine nasıl bir potansiyel ortaya çıkardığı araştırıldı.

Öte yandan kadınlar arası ilişkilere önemli bir yer ayıran ama bu çalışmanın sınırları dışında kalan pek çok filmde söz etmek mümkün. Büyük bir oranda evlilik teması etrafında örgütlenen ve anlatısını erkeklerin evliliğe nasıl ikna edilebileceği üzerine kuran bu filmlere *Aşk Üçgeni* (Başak Soysal, 2009), *Romantik Komedi* (Ketcher, 2010), *Romantik Komedi 2: Bekârlığa Veda* (Erol Özlevi, 2013), *Aşk Oyunu* (Umut Yüksel, 2014), *Evlenmeden Olmaz* (Yasemin Türkmenli, 2015), *Hesapta Aşk* (Gönenç Uyanık, 2016), *Koca Bulma Sanatı* (Bora Onur, 2018) gibi örnekler gösterilebilir. Adı geçen bu filmlerde kadınların birbirleriyle olan ilişkilerinin ve paylaşımlarının önemli bir kısmını evlilik ve romantik aşk oluşturur. Öyle ki arkadaşlıktan doğan tüm enerjinin ulaşılacak bir hedef olarak sabitlenen olası evliliklere yatırıldığı görülür. Bu bağlamda kadınlar arası arkadaşlık, evlilik yolunda ihtiyaç duyulan bir dayanışma ağı olarak tasvir edilir. Evliliği ve romantik heteroseksüel aşkı kutsayan, bunun dışındaki alternatifleri gündeme taşımayan ve bu bağlamda normatif cinsiyet ve cinsellik performanslarına yaslanan

bu filmlerdeki tematik tekrarın, Türkiye'nin 2000 sonrası sosyo-politik bağlamıyla da kimi açılardan çakıştığı ve belirli türden patriyarkal krizleri ifşa ettiği söylenebilir⁵².

Yukarıda adı geçen ve bu çalışmanın sınırları dışında tutulan filmleri *chickflicks*⁵³ kategorisinde değerlendirmek mümkün. Bu filmlerde ayrıcalıklı kılınan ilişki türü heteroseksüel romantik ilişkidir⁵⁴. Kadınlar arası arkadaşlık büyük bir oranda romantik ilişkiyi diğer bir deyişle esas ilişkiyi besleyecek, onu selamete erdirecek yan bir unsur olarak görüntüye getirilir. Yine de bu ikincil konumun hem kendi iç dinamiği hem de esas hikâye içerisindeki işlevselliği toplumsal cinsiyet meseleleriyle ilgili önemli öngörüler sağlar. Kadınlar arası arkadaşlığın feminist idealleri yankılaması bağlamında içerdiği radikal potansiyellerin, geleneksel cinsiyet rollerini ve aile düzenini destekleyen popüler bir tür içerisinde nasıl budandığı kadar ne gibi açılımlara da gebe olabileceği ve türün kendisini dönüştürebilecek ne türden imkânlar açığa çıkarabileceği önem taşıyan bir tartışma alanı oluşturur. Bahsedilen tartışma alanları bu tezin sınırları dışında kaldı. Ancak yapılacak yeni çalışmalarda popüler metinlerdeki kızkardeşlik fikrinin feminist ideallerle olan ilişkisinin ya da 70'lerden günümüze uzanan bu fikrin hem ana-akıma ait örneklerdeki hem de egemen sinemanın kodlarından farklılaşarak karşı-güçler olarak işleyen

⁵² Özlem Güçlü (2017) "Kocan Kadar Konuş ya da Son Dönem Türkiye Sinemasının 'Hayırlısıyla' Bekar Kadın Karakter Hizalaması" adlı makalesinde evlilik temasına odaklanan *Kocan Kadar Konuş* (Kıvanç Baruönü, 2015) ve *Kocan Kadar Konuş: Diriliş* (Kıvanç Baruönü, 2016) adlı filmlerdeki cinsiyet ve cinselliğe dair temsilleri Türkiye'nin 2000 sonrası sosyo-politik iklimiyle paralel bir şekilde değerlendirir. Güçlü bu filmlerin "son kertede bekar, özgür, eleştirel kadınların neo-liberal-muhafazakâr patriarka için oluşturduğu tehdit ve yarattığı endişeyi" (206) erittiğini öne sürer.

⁵³ Romantik komedi türüne ait pek çok filmi Ferriss ve Young (2008) büyük bir oranda "kadın seyirciyi hedefleyen ticari filmler" (2) olarak görürler ve bu örnekleri *chick flicks* kavramının etrafında analiz ederler. Ferriss ve Young'a göre (2008) chick flicks, kadınlardan beklenen rolleri açığa vuran ve kadınların bu rollerle ne şekilde müzakere ettikleriyle ilgili ipuçları veren filmlerdir. Kadınlar arası arkadaşlığın ve dostluğun da büyük bir oranda yer aldığı bu filmlerde feminenlik, romantik aşkın önceliği, *girlpower* ve tüketim kültürüyle ilgili "kadınsı" zevkler odağa alınır (4). Toplumsal cinsiyet ve cinsellik tartışmalarına alan açan bu filmler, kadınlar arası dayanışmaya ve kadın gücüne vurgu yapmasına rağmen çoğunlukla son sözü tek eşlilik, geleneksel cinsiyet rolleri, romantik ve heteroseksüel birliktelik lehine ortaya koyarlar. Bu bağlamda kariyer sahibi kadınlar genellikle yalnız, kızgın ve mutsuz resmedilirken romantik aşk ve aile ise kariyer ve bağımsızlıktan çok daha değerli bir pozisyona oturtulur (6-7).

⁵⁴ Stacey Abbott ve Deborah Jermyn (2009) romantik komediler üzerine yaptıkları çalışmada, Hollywood ekseninde 1930'lardan bu yana romantik komedi türünün birçok dönüşüm geçirdiğini, alt türlere ayrıldığını ve hala değişimlere açık olduğunu vurgularlar. Heteroseksüel aşka yaslanan, mutlu sonla biten, esas kız ve esas oğlanın başrolde olduğu, ayırt edilmesi kolay formüllerle hareket eden piyasaya hâkim ana akım romantik komedilerin yanı sıra bu işleyişin dışına çıkan ve kimi romantik normları ters yüz eden örneklerin de olduğunu savunurlar. Bu bağlamda 70'lerin radikal romantik komedilerini, queer veya gey romanslarını, yaşlı kadınların başrolde olduğu romantik komedileri örnek gösterirler. Öte yandan Celestino Deleyto ise heteroseksüel birleşime ayrıcalık tanınmasına rağmen, son zamanlarda bu türün içerisinde yer alan kimi çağdaş örneklerle beraber heteroseksüel aşk yerine arkadaşlığın ön plana çıktığını vurgular (2-4).

feminist filmlerdeki izlerini sürmek önemli açılımlar sağlayacaktır. Öte yandan ana-akım veya ana-akım dışı şeklindeki kategorizasyonları aşan bakış açılarına, haz ve politika arasındaki ilişkiyi üretken bir alana çekştirerek normatif libidinal yatırımlara müdahale eden filmlere yönelik çalışmalar da kayda değer bir araştırma alanı olarak önem taşıyor.

Bonitzer (2011) “sinema gerçekliği yansıtmaz, onu icat eder” (88) der. Bu çerçevede sinema bilhassa kadınlar ve diğer tüm normatif olmayan öznellikler, değer tahsisinde en altlara yerleşenler, hizaya girmeyenler lehine feminist icatlar geliştirmek anlamında büyük imkanlar barındırır. Feminist filmlerin de tam olarak yeni göstergelerle görsel/işitsel mekanizmaya yaptıkları kültürel müdahaleler bu ekseninde okunabilir. Bu tez çalışması da yeni imkanlar doğuran bu müdahalelerin araştırılmasına yönelik bir girişim olarak görülebilir. Başka-yerlerin, başka öznelliklerin, yeni libidinal politikaların ve temsil formlarının diğer bir ifadeyle yeni üretken imkanların, hiyerarşik olmayan imgesel/işitsel bağlantıların inşa edilmesi ve çoğalması umuduyla.

KAYNAKÇA

Abbott, Stacey. ve Jermyn, Deborah (2009). Introduction: A Lot Like Love: The Romantic Comedy in Contemporary Cinema, S. Abbott ve D. Jermyn (Ed.), *Falling in Love Again: Romantic Comedy in Contemporary Cinema* (s.1-8), London-New York: I.B. Tauris.

Abisel, Nilgün (2005). Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Abisel, Arslan vd., (2005). Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine, İstanbul: Metis Yayınları.

Abrams, M. H. ve Harpham, Geoffrey (1993). A Glossary of Literary Terms, 6. Baskı, London: Harcourt Brace College Publishers.

Acar, Feride ve Altunok, Gülbanu (2015). “Neo-Liberalizm ve Neo-Muhafazakarlık Ekseninde Türkiye’de Özel Alan Politikası”, (der.) Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren, içinde 2000’ler Türkiye’si’nde Sosyal Politika ve Toplumsal Cinsiyet, Ankara: İmge Kitabevi.

Akbal, Tül (2006). “Adı Vasfiye: Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcısı Yok” içinde Adı: Atıf Yılmaz, Haz. Kurtuluş Özyazıcı, Ankara: Dost Kitapevi.

Akbal Süalp, Zeynep T. (2009a). “Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen ‘Hiçlik’ Kutsamaları: Seyrelmiş Toplumsallık ve Yükselen Faşizan Hallerin ‘Post’lar Zamanı”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Sayı 8.

Akbal Süalp, Zeynep T. (2009b). “The Glorified Lumpen ‘Nothingness’ versus Night Navigations”, içinde (ed.). Deniz Bayraktar, *Cinema and Politic: Turkish Cinema and the New Europe*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Akınerdem, Feyza (2014). “Hayat Tarzı mı, Hayatın Kendisi mi?”, *Feminist Politika*, sayı 22.

Akgüngör, Gözde (2005). “Yeşim Ustaoglu: Kendime Ait Bir Göz”, *Pazartesi* dergisi, Sayı: 99.

Altınsay, İbrahim (1996). “Sinemanın Orta Yeri İstanbul’du”, *İstanbul Dergisi*, 18. s. (73-75).

Altuntaş, Nezahat ve Demirkanoğlu, Yahya (2017). “Adalet ve Kalkınma Partis’nin Kadına İlişkin Söylem ve Politikalarına Bakış: Muhafazakâr Demokratlıktan Muhafazakarlığa Doğru Evrilişin İzdüşümleri”, *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*, Vol. 8.

Arslan, Umut Tümay (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema*, İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, Umut Tümay (2015). <https://azadalik.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-19151/>. Erişim tarihi: 22: 09.2021.

Arslan, Umut Tümay (2017). <https://www.sivilsayfalar.org/2017/04/20/turklukerkeklikorta-siniflik-normlarindan-cikamamak/>, Erişim tarihi: 22.09.2021.

Arslan, Umut Tümay (2020). *Kat: Sinema ve Etik*, İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, Umut Tümay (2021). “Kırık Aynalar, Ses ve Öfke” içinde *Bahçelerinde Yaz: Fûruzan Edebiyatı Üzerine*, (Ed.) Hilmi Tezgör- Aslan Erdem, İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Aşan, Esra (2016). “AKP Hükümetleri Döneminde Kadına Yönelik Şiddetin ve Cinsel Şiddetin Önlenmesine Dair Politikalar”, *Toplumsal Araştırmalar Birimi*.

Atakav, Eylem (2013). *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation*, New York: Routledge.

Aytaç, Şule (2005). “Türkiye’de Feminist Hareketin Oluşumu”, içinde *Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri*, Yay. Haz. Berivan Kum-Fatma Gülçiçek-Pınar Selek-Yeşim Başaran, İstanbul: Amargi Yayınları, (37-58).

Aytaç, Şule ve Koç, Handan (2011). “İsyân-ı Nisvan-80’ler Türkiye’si’nde Feminist Hareketin Ortaya Çıkışı” *Amargi Feminizm Tartışmaları*, İstanbul: Amargi Yayınevi.

Badinter, Elisabeth (1992). *Anelik Sevgisi: 17. Yüzyıldan Günümüze Bir Duygunun Tarihi*, çev. Kamuran Çelik, İstanbul: Afa Yayıncılık.

Berber, Nacide (2020). “Perşembe Grubu ve Yeter”, içinde (Ed.) Feryal Saygılıgil-Nacide Berber, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Feminizm*, Cilt 10, İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John (1972). *Ways of Seeing*, London: BBC and Penguin.

Berktaş, Fatmagül (2015). “Türkiye Solu’nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var mı?” içinde (yayına haz.) Şirin Tekeli, 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, Aksu (2004). “Feminizm: Sınırlar ve İhlal İmkânı”, *Birikim*, sayı 184-185.

Bora, Aksu (2005). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bora, Aksu ve Günel, Asena (2016). “Önsöz”, içinde (der.) Aksu Bora ve Asena Günel, 90’larda Türkiye’de Feminizm, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bonitzer, Pascal (1995). *Bakış ve Ses*, çev. İzzet Yaşar, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bonitzer, Pascal (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İzzet Yaşar, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, David ve Thompson Kristin (2012). *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz ve Emrah Suat Onat, 2. Basım, Ankara: deki Yayınları.

Bourdieu, Pierre ve Wacquant, Loic (2014). *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, 7. Baskı, çev. Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bowden, Peta ve Mummary, Jane (2009). *Understanding Feminism*, London and New York: Routledge.

Bradbury-Rance, Clara (2019). *Lesbian Cinema after Queer Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Brouwer, Liesbeth (1995). “The Colour of the Sign: Feminist Semiotics”, (ed.) Rosemarie Buikema ve Anneke Smelik, içinde *Women’s Studies and Culture: A Feminist Introduction*, London and New Jersey: Zed Books, (148-161).

Buhler, James (2014). “Gender, Sexuality and the Soundtrack” içinde (Ed.) David Neumeyer, *The Oxford Handbook of Film Music Studies* Oxford: Oxford University Press.

Butler, Alison (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*, London and New York: Wallflower.

Butler, Judith (2015). *İktidarın Psikik Yaşamı*, çev. Fatma Tütüncü, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Butler, Judith (2010). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 2.bsm, çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yayınları.

Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist Film Theorists*, London and New York: Routledge.

Chion, Michel (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*, çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press.

Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*, çev. Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press.

Copjec, Joan (2015). *Tut ki Kadın Yok: Etik ve Yüceltim*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Encore.

Cowie, Elizabeth (1997). "Fantasia", içinde *Representing The Woman: Cinema and Psychoanalysis*, London: Macmillan Press.

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

Çiçekoğlu, Feride (2015). *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*, İstanbul: Metis Yayınları.

Çiçekoğlu, Feride (2019). *İsyankâr Şehir: Gezi Sonrası İstanbul Filmlerinde Mahrem-İsyan*, İstanbul: Metis Yayınları.

Çiftçi, Ayça (2015). "The Politics of Text and Context: Kurdish Films in Turkey in a Period of Political Transformation", yayınlanmamış doktora tezi, University of London.

Çur, Arzu (2005). "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları", içinde (der.) Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dadak, Zeynep ve Kayan, Merve (2014). "Bazen Yavaş Bazen Hızlı", *Altyazı*, sayı 137.

Dadak, Zeynep ve Kayan, Merve (2014). “Konuşan Kadın Karakterler Yaratmak İstiyorduk”, 5 *Harfliler*.

Dadak, Zeynep ve Kayan, Merve (2014). “Fırtınadan Önce Mavi Dalga”, <https://www.evrensel.net/haber/79903/firtinadan-once-mavi-dalga>.

de Lauretis, Teresa (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, London: The Macmillan Press.

de Lauretis, Teresa (1985). “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema”, *New German Critique*, No. 34.

de Lauretis, Teresa (1987). “The Technology of Gender” içinde *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, (1-30).

de Lauretis, Teresa (1991). “Film and the Visible” içinde *How Do I Look: Queer Film and Video* Seattle: Bay Press.

de Lauretis, Teresa (2007). “Sexual Indifference and Lesbian Representation” içinde *Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Doane, A. Mary ([1982]1999). “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator” (Ed.) Sue Thornham, içinde *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Doane, A. Mary (1984). “The ‘Women's Film’: Possession and Address” içinde *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, (Ed.) Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, Los Angeles: The American Film Institute.

Doane, A. Mary (1988a). “Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator”, *Discourse*, Vol: 11, No: 1. (ss. 42-54).

Doane, M. Ann (1988b). “Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing”, (Ed.) Teresa de Lauretis ve Stephen Heath, içinde *The Cinematic Apparatus*, London: The Macmillan Press.

Doğan, Aslıhan, Özsoy, Aydan, Topçu, Gürhan (2002). “Atıf Yılmaz'ın Filmlerinde Kentli Orta Sınıf Kadınların Arkadaşlıkları”, *İletişim*, 15 (Güz), ss. (41-60).

Dolar, Mladen (2013). Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları.

Donovan, Josephine (2014). Feminist Teori, çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, 8.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dorsay, Atilla (1997). Sümül Sokağın Tutsak Kadını, 3. basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dorsay, Atilla (2000). Sinema ve Kadın, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dönmez-Colin, Gönül (2004). Women, Islam and Cinema, London: Reaktion Books.

Dönmez-Colin, Gönül (2006). Cinemas of the Other: A Personal Journey with Filmmakers from the Middle-East and Central Asia, Bristol: Intellect Books.

Dyer, Richard (1997). White, London and New York: Routledge.

Eagleton, Terry (1996). Literary Theory: An Introduction, ikinci basım, Oxford: Blackwell Publishing.

Elsaesser, Thomas ve Hagener, Malte (2020). Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş, çev. Berhan Soner ve Barış Yıldırım, Ankara: Dipnot Yayınları.

Evans, Caroline ve Gamman, Lorraine (1995). “The Gaze Revisited, Or Reviewing Queer Viewing” (Ed.) Paul Burstn ve Colin Richardson, içinde A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture.

Ferriss, Suzanne ve Young Mallory (2008). Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies, London and New York: Routledge.

Flinn, Caryl (1992). “Introduction” içinde Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music, Princeton: Princeton University Press.

Foucault, Michel (2014). Özne ve İktidar, çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gevher Öz, Güliden (2020). “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadınlar Arası Arkadaşlığın Temsili”, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi.

Grosz, Elizabeth (1995). *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of the Bodies*, New York and London: Routledge.

Güçlü, Özlem (2012). “Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: 2 Genç Kız ve Vicdan’da Kadın Homososyalliğinin Sınırı” (Haz). Cüneyt Çakırlar ve Serkan Delice, içinde *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhafet*, İstanbul: Metis Yayınları.

Güçlü, Özlem (2017). “Kocan Kadar Konuş ya da Son Dönem Türkiye Sinemasının ‘Hayırlısıyla’ Bekar Kadın Karakter Hizalaması”, *Kültür ve İletişim*, Sayı 39, (ss. 186-209).

Güçlü, Özlem (2018). “Bir Yeniden-Görüş İmkânı: Türkiye Sinemasında İstanbul’la ve İstanbul’da Yeni Karşılaşmalar”, *Teorik Bakış*, Sayı: 11.

Güçlü, Özlem (2020). “Yazabilmenin, Annenin Sesini Delebilmenin, Ana Yurtsuzluğu Göze Alabilmenin Mümkünü...”, *5 Harfliler*.

Gökçe, Övgü (2004). “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 4.

Gürbilek, Nurdan (1995). *Yer Değiştiren Gölge*, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2019). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, 9. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Halavut, Hazal (2013). “Hayata Dönmek”, *5 Harfliler*.

Hall, Stuart (1994). “Cultural Identity and Diaspora”, içinde *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, Ed. Patrick Williams ve Laura Chrisman, London: Harvester Wheatsheaf.

Hall, Stuart (2017). “Temsil, Anlam ve Dil” içinde *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dünder, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Hollinger, Karen (1998). *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

hooks, bell (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*, Boston: South End Press.

hooks, bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press.

Irigaray, Luce (1985). *This Sex Which is Not One*, çev. Catherine Porter, New York: Cornell University Press.

Işık, S. Nazik (2016). “1990’larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler”, içinde (der.) Aksu Bora ve Asena Günel, *90’larda Türkiye’de Feminizm*, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

İnceoğlu, İrem (2015). “Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: *Mavi Dalga* Filminin Feminist İncelemesi”, *Fe Dergi*, Cilt 7, Sayı 2.

James C. Scott (1995). *Tahakküm ve Direniş Sanatları: Gizli Senaryolar*, çev. Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Johnston, Claire (1999). “Women’s Cinema as Counter Cinema”, (ed.) Sue Thornham, içinde *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Johnston, Claire (2008). “Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması”, (der.) Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan, içinde *Sinema, İdeoloji ve Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar* Ünal çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Nirengi Kitap.

Juhasz, Alexandra (1999). “They Said We Were Trying to Show Reality--All I want to Show Is My Video: The Politics of Realist Feminist Documentaries”, *CUNY Academic Works*.

Kalaycıoğlu Sibel ve Rittersberger Helga (1998). “İş İlişkilerine Kadınca Bir Bakış: Ev Hizmetinde Çalışan Kadınlar, içinde *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Kaos GL (2007). <https://kaosgl.org/gokkusagi-forumu-kose-yazisi/turkiye-sinema-tarihinde-lezbiyenler>.

Kaplan, E. Ann (1983) *Women & Film: Both Sides of the Camera*, London and New York: Routledge.

Kardam, Filiz ve Ecevit, Yıldız (2016). “1990’ların Sonunda Bir Kadın İletişim Kuruluşu: Uçan Süpürge”, içinde (der.) Aksu Bora ve Asena Günel, *90’larda Türkiye’de Feminizm*, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Karyn Kay (2008). “Gecenin Kız Kardeşleri”, çev. Ertan Yılmaz, içinde (der). Burak Bakır, Sali Saliji, Yörükhan Ünal Sinema, *İdeoloji ve Politika: Büyüleyen Faşizm ve Diğer Yazılar*, İstanbul: Nirengi Kitap.

Kayserilioğlu, Kadir (2019). “Hareketli İmgelerde Punctum”, *Sanat- Tasarım Dergisi*, Sayı 10.

Keskin, Ferda (2014). “Sunuş”, içinde *Özne ve İktidar*, Michel Foucault, Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay, 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, (s.11-24).

Kirel, Serpil (2009). “Pelin Esmer’in “Oyun” Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri”, *Kültür ve İletişim*, 12(1), (127-159).

Knapp, Lucretia (1995). “The Queer Voice in Marnie”, içinde (Ed.) Corey K. Creekmur ve Alexander Doty, *Out in Culture: Gay, Lesbian, and Queer Essays on Popular Culture*, Durham and London: Duke University Press.

Koçali, Filiz (2016). “Kadınlara Mahsus Gazete Pazartesi”, içinde (der.) Aksu Bora ve Asena Günal, 90’larda Türkiye’de Feminizm, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Köker, Eser (1994). “Bilinmek İstenmeyen Bir Öykü: Türk Filmlerinde Kadın ve Demokrasi İlişkisi” içinde (der). Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Eser Köker, Levent Köker, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Köstepen, Enis (2021). “Yeni Türkiye Sineması’nda Yeni Bir Ev Var Mı?”, *Altyazı Dergisi*, sayı 203.

Kristeva, Julia (2011). “Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır”, Hülya Durudoğan ile söyleşi, *Cogito*, 65-66.

Kuyucak-Esen, Şükran (2019). 80’ler Türkiye’si’nde Sinema, 3. Baskı, İstanbul: Su Yayınevi.

Lidchi, Henrietta (2017). “Başka Kültürleri Sergilemenin Poetikası ve Politikası”, içinde (Ed.) Stuart Hall, *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, Çev. İdil Dündar, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Malone, Alicia (2018). *The Female Gaze: Essential Movies Made by Women*, Coral Gables: Mango Publishing Group.

Maroh, Julie (2013). <https://www.indiewire.com/2013/05/blue-is-the-warmest-color-author-julie-maroh-not-pleased-with-graphic-sex-in-film-calls-it-porn-97557/>.

Mayne, Judith (1990). *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

McGowan, Todd (2012). *Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı*, çev. Zeynep Özen Barkot, İstanbul: Say Yayınları.

Miriam, Hansen (1986). "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship", *Cinema Journal*, Vol. 25, No. 4. (ss. 6-32).

Moore, Suzanne (1989). "Here's Looking at You, Kid!" (Ed.) Lorraine Gamman ve Margaret Marshment, içinde *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*, Seattle: The Real Comet Press.

Mulvey, Laura (1989a). "Visual Pleasure and Narrative Cinema" içinde *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave.

Mulvey, Laura (1989b). "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)" içinde *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave.

Mulvey, Laura (1989c). "Film, Feminism and the Avant-Garde" içinde *Visual and Other Pleasures*, New York: Palgrave.

O'Connor, Pat (1992). *Friendships Between Women: A Critical Review*, London: Harvester Wheatsheaf.

Ogrodnik, Ben (2018). "Listening to do 'Multi-Voiced' Feminist Film: Aspects of Voice-over, Female Stardom, and Audio-Visual Pleasure in Stephanie Beroes' *The Dream Screen* (1986), *AM Journal*, No: 15, (67-82).

Onaran, A. Şerif (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları.

Ovadia, Stella (2005). "Feminist Hareketin İlk Günleri (Örgütlenme Zorlukları, Özgün Örgütlenme Deneyimleri", içinde *Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri*", Yay. Haz. Berivan Kum-Fatma Gülçiçek-Pınar Selek-Yeşim Başaran, İstanbul: Amargi Yayınları, (59-80).

Özdemir, Esen (2020). “1980’ler Türkiye Feminist Hareketinde Örgütlenme Tartışmalarına Karşılaştırmalı Bir Bakış: Feminist ve Kaktüs Dergi Örnekleri”, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi.

Özkazanç, Alev (2015). “SFK’nın İki Sorusu Üzerine Düşünceler: AKP ve ‘Biz’ Feministler, *Feminist Politika*, sayı 26.

Özkazanç, Alev (2017). “Yeni Türkiye’nin Eril Gövde Gösterisine Karşı Uyumsuzluk Semptomları ve Kaçış Çizgileri, *Gender and Politics in Turkey* bildiri metni, Humbolt University.

Özkazanç, Alev (2018). “Gezi’den Sonra Gelen: ‘Kızlı-Erkekli’ Şeyler Üzerine Düşünceler, içinde Feminizm ve Queer Kuram, 2. baskı, Ankara: Dipnot Yayınları.

Özkazanç, Alev (2020). “Toplumsal Cinsiyet Belası: Trans vs Terf Tartışması Üzerine”, içinde Bir Musibet: Yeni Türkiye’de Erillik, Şiddet ve Feminist Siyaset”, Ankara: Dipnot Yayınları.

Özsoy, Anıl Mert (2019). <https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2019/11/02/yonetmen-umit-unal-ask-buyu-vs-yi-anlatti-escinsel-iliskiye-degil-sinif-catismasini-anlattim>.

Öztürk, S. Ruken (2004). Sinemanın “Dişil” Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler, İstanbul: Om Yayınevi.

Özyeğin, Gül (2004). Başkalarının Kiri: Kapıcılar, Gündelikçiler ve Kadınlık Halleri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Paça Cengiz, Esin (2020). “Cinema Has Split the Girl’s Soul into Pieces: Scrutinizing Representations of Women in Films From Turkey”, *International Journal of Communication*, 14, (5482-5498).

Peterson, Thalia-Gouma ve Patricia Mathews (2014). “Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi”, çev. Esin Soğancılar, (Ed.) Ahu Antmen, içinde Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pollock, Griselda (2014). “Modernlik ve Kadınlığın Mekanları”, çev. Esin Soğancılar, (Ed.) Ahu Antmen, içinde Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri, İstanbul: İletişim Yayınları.

Rancière, Jacques (2005). Uyuşmazlık, Politika ve Felsefe, çev. Hakkı Hünler, İzmir: Ara-lık Yayınları.

Ranci re, Jacques (2015).  zg rle en Seyirci,  ev. E. Burak  aman, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Ranci re, Jacques (2019). Kurmacanın Kıyıları,  ev. Yunus  etin, İstanbul: Metis Yayınları.

Raymond, Janice ([1986] 2001). A Passion For Friends: Toward a Philosophy of Female Affection, North Melbourne: Spinifex Press.

Rich, Adrienne (1980). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs*, Vol.5, No.4. (ss. 631-660).

Rich, Adrienne ([1981] 2003). "Afterword", Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence (1980), *Journal of Women's History*, Vol. 15, No.3.

Rich, B. Ruby (1978). "Women and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics", *New German Critique*, No. 13, Special Feminist Issue.

Rich, B. Ruby (1990). "In The Name of Feminist Film Criticism" (Ed.) Patricia Erens, içinde Issues in Feminist Film Criticism , Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis.

Rich, B. Ruby (2013). New Queer Cinema: The Director's Cut, Durham and London: Duke University Press.

Rivière, Joan (1929). "Womanliness as Masquerade"

<http://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/RiviereMask.pdf>, erişim tarihi. 30.01.2020.

Ryan, Michael ve Kellner, Douglas (2010). Politik Kamera:  a da  Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, 2. Bsm,  ev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rodowick, N. David (1991). The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference, Film Theory, London and New York: Routledge.

Said, Edward (2013)  arkiyat ılık: Batı'nın  ark Anlayı ları,  ev. Berna   ner, 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.

Saktanber, Ayşe (2015). “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedekar Anne” içinde (yayına haz.) Şirin Tekeli, 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Savran, Gülnur (2005). “80’li Yılların Kampanyaları ve Özel Alanın Politikası (Sorunlar ve Sorular)”, içinde Özgürlüğü Ararken: Kadın Hareketinde Mücadele Deneyimleri”, Yay. Haz. Berivan Kum-Fatma Gülçiçek-Pınar Selek-Yeşim Başaran, İstanbul: Amargi Yayınları, (81-99).

Savran-Acar, Gülnur (2008). “Feminist Eleştiri Karşısında Marksist Sol”, 2. Baskı, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce- Sol*, Cilt 8, İstanbul: İletişim Yayınları, (1146-1152).

Saybaşı, Nermin (2020). Mıknatıs-Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası, İstanbul: Metis Yayınları.

Scott, W. Joan (2013). “Deneyim”, (der). Fahriye Dinçer ve Özlem Aslan, çev. Öykü Tümer, içinde *Feminist Tarihin Peşinde*, İstanbul: bgst yayınları.

Silverman, Kaja (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Silverman, Kaja (1992). *Male Subjectivity at the Margins*, New York: Routledge.

Silverman, Kaja (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*, çev. Aylin Onocak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Smelik, Anneke (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*, çev. Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Soloway, Jill (2016). “The Female Gaze”, <https://artschoolportal.com/2017/12/jill-soloway-on-the-female-gaze-2016/>.

Stacey, Jackie (1994). *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London and New York: Routledge.

Stark, Hannah (2019). *Deleuze’den Sonra Feminist Teori*, çev. Yonca Cingöz, İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Suner, Asuman (1991). “Sociological and Semiological/Psychoanalytical Approaches in Feminist Film Theory: ‘Women’s Films’ in Turkish Cinema During 1980s” yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ortadoğu Teknik Üniversitesi.

Suner, Asuman (2006). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, İstanbul: Metis Yayınları.

Talay-Keşoğlu, Birsen (2020). “Yalnızlıktan Meşruiyete: 1980 Sonrası Kadın Hareketi ve Kurumsallaşma”, içinde (Ed.) Feryal Saygılıgil-Nacide Berber, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Feminizm, Cilt 10, İstanbul: İletişim Yayınları.

Taylı, Ülfet (2016). “Mesafe Olarak Arkadaşlık”, *Birikim*, sayı 326-327, (s. 83-85).

Tekeli, Şirin (2015). “1980’ler Türkiye’sinde Kadınlar” içinde (yayına haz.) Şirin Tekeli, 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tickner, Lisa (1998). “Sexuality and/in Representation: Five British Artists” içinde *The Art of Art History: A Critical Anthology*, (Ed.) Donald Preziosi, Oxford: Oxford University Press, ss. 356-369.

Timisi, Nilüfer ve Ağduk Gevrek, Meltem (2016). “1980’ler Türkiye’sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi”, içinde (der.) Aksu Bora ve Asena Günel, 90’larda Türkiye’de Feminizm, 6. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Topçu, D. Aslıhan (2015). “2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadınlar Arası Arkadaşlık ve Dayanışma: “Kurtuluş Son Durak’ta İnen Erkekler”, içinde Türkiye’de ve Dünyada Kadın Araştırmaları, Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi, ss. (15-22).

Ulusay, Nejat (2004). “Günümüz Türk Sinemasında ‘erkek filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, *Toplum ve Bilim*, s. Güz- 101, (144-161).

Ulusay, Nejat (2011). “Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası”, *Fe Dergi*, Cilt 3, Sayı 1.

Ustaoglu, Yeşim (2014). <https://altyazi.net/soylesiler/2000lerde-sansur-dosyasi-tanikliklar/>.

Vernon, M. Kathleen (2017). “Sound and Gender”, (Ed.) Kristin Lene Hole, Dijana Jelaca, E. Ann Kaplan, Patrice Petro, içinde *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, London and New York: Routledge.

Yardımcı, Sibel (2017). “Önsöz, Başka Türlü Bir Aşk: Hakikat, Kendilik, Cinsellik” içinde, *Öznellik ve Hakikat*, Michel Foucault, çev. Sibel Yardımcı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yeğenoğlu, Metin ve Coşar, Simten (2014). “AKP ve Toplumsal Cinsiyet Meselesi: Neoliberalizm ve Patriyarka Arasında Mekik Dokumak”, (der.) Simten Coşar ve Gamze Yücesan-Özdemir, içinde *İktidarın Şiddeti: AKP’li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar*.

Wallace, Lee (2009). *Lesbianism, Cinema, Space: The Sexual Life of Apartments*, New York: Routledge.

Warren, Shilyh (2008). “By, For, and About: The “Reel” Problem in the Feminist Film Movement”, *Mediascape*, (Fall-08).

Weigel, Sigrid (1986). “Double Focus: On the History of Women’s Writing”, içinde *Feminist Aesthetics*, (Ed.) Gisela Ecker, çev. Harriet Anderson, Boston: Beacon Press.

Williams, Linda (1984). “When Woman Looks”, içinde *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, (Ed.) Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, LA.

Williams, Linda (1991). “Film Bodies: Gender, Genre, and Excess”, *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, (2-13).

Winch, Alison (2013). *Girlfriends and Postfeminist Sisterhood*, New York: Palgrave Macmillan.

Woolf, Virginia ([1929]2015). *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Suğra Öncü, 16. baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

EK: Yakın Okumaya Tabi Tutulan Filmlerin Künyeleri

İki Genç Kız (2005)

Yönetmen: Kutluğ Ataman

Senarist: Kutluğ Ataman/Perihan Mağden

Yapımcı: Murat Çelikkhan/Gülen Hurley

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Oyuncular: Hülya Avşar, Vildan Atasever, Feride Çetin

Mavi Dalga (2014)

Yönetmen: Zeynep Dadak/Merve Kayan

Senarist: Zeynep Dadak/Merve Kayan

Yapımcı: Zeynep Dadak/Yamaç Okur/Michael Eckelt/Nikos Moutselos/Floor Onrust

Görüntü Yönetmeni: Daniel Bouquet

Oyuncular: Ayris Alptekin, Onur Saylak, Barış Hacıhan, Tolga Deniz, Tülin Özen, Hazal Kaya, Selen Uçer, Neslihan Acar, Nazlı Bulum

Toz Bezi (2015)

Yönetmen: Ahu Öztürk

Senarist: Ahu Öztürk

Yapımcı: Çiğdem Mater/Nesra Gürbüz

Görüntü Yönetmeni: Meryem Yavuz

Oyuncular: Asiye Dinçsoy, Nazan Kesal, Serra Yılmaz, Mehmet Özgür, Didem İnselel, Gökçe Yanardağ, Murat Kılıç, Yusuf Ancu, Asel Yalın.

Aşk, Büyü, vs. (2019)

Yönetmen: Ümit Ünal

Senarist: Ümit Ünal

Yapımcı: Tayfur Aydın/Ümit Ünal

Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyi

Oyuncular: Selen Uçer, Ece Dizdar, Ayşenil Şamlıoğlu, Görkem Mertsöz, Emrah Kolukısa, Uygur Özçelik, Damla Ersan, Murat Toprak, Tonguç Radar, Şirzat Bilallar.



ÖZGEÇMİŞ

Sınıf Öğretmenliği ve Sosyoloji bölümlerinde lisans eğitimlerini tamamladı. Yüksek lisansı Kültürel İncelemeler alanında yaptı ve tezinde kadınların deneyimlerini odağına alarak anadil eğitimi üzerine çalıştı. Sosyal Hizmetler’de ve Rehabilitasyon Merkezleri’nde bir süre öğretmenlik yaptı.

