



T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TOPLUMSAL CİNSİYET VE ANLATININ
İNŞASI: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA
KADINLIK ROLLERİ**

Ruşen Dicle AYTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalını

Ağustos-2022
BATMAN
Her Hakkı Saklıdır

TEZ KABUL VE ONAYI

Ruşen Dicle AYTAŞ tarafından hazırlanan “Toplumsal Cinsiyet ve Anlatının İnşası: Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadınlık rolleri” adlı tez çalışması 29/08/2022 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliğı ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı’nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

Başkan

Prof. Dr. Pelin Tan

Danışman

Prof. Dr. Ayla KANBUR

Üye

Doç. Dr. Funda Masdar KARA

İmza

.....

.....

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof. Dr. Osman Pakma
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

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

DECLARATION PAGE

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

İmza

Ruşen Dicle AYTAŞ
Tarih: 22.09.2022

ÖZET

YÜKSEK LİSANS

ÇAĞDAŞ TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET VE ANLATININ İNŞASI: ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KADINLIK ROLLERİ

Ruşen Dicle AYTAŞ

**Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Sinema Televizyon Anabilim Dalı**

Danışman: Prof. Dr. Ayla KANBUR

2022, 110 Sayfa

Jüri

Prof. Dr. Ayla KANBUR

Prof. Dr. Pelin Tan

Doç. Dr. Funda Masdar KARA

Zeki Demirkubuz, 1990 sonrası Türk sinemasında yeni kuşağın önünü açan ve katıldığı festivallerden ödüllerle dönen “bağımsız sinemacı” ekolünün önemli yönetmenlerinden biridir. Filmlerin senaryosunu kendi yazan, yaygın üretim birlikteliklerine dayalı mali kaynakları kullanmayan, sinemacılık anlayışında gişe odaklı tüketim dışında kalmayı seçen bir yönetmendir. Demirkubuz’un yazdığı filmlerin konuları suçluluk, sadakat, vicdan, nedensizlik, kötülük, irade-iradesizlik ve daha genelleyici kategoride insanın psikolojik durumlarını seçtiği görülmektedir. Bu tez çalışmasında, 1990’lı yılların sonrasında kadının ana karakter olarak seçildiği Zeki Demirkubuz filmlerinin feminist film teorisi açısından üç filminin incelenmesi ve inceleme sonucunda elde edilen analizle Zeki Demirkubuz sinema anlatısında toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadının konumlandırılışı değerlendirilerek literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır. 1999 yapımı Üçüncü Sayfa, 2001 yapımı Yazgı ve 2006 yapımı Kader incelenen filmleridir. Bu filmlerin analizinin yapılmasının nedeni, feminist film teorisinin toplumda kodladığı patriarkal görünüşün beyaz perdeye uyarlanış modellerini ve filmlerde sunulan toplumsal cinsiyet rollerinin betimsel olarak tartışılmasıdır. Tez çalışmasında, seçilen filmlerdeki hem ana hem de yan kadın karakterlerin amaçları, kendilerini ifade etme biçimleri ve var olma mücadeleleri gibi yaygın değişkenlerin aynı perspektifte olup olmadığı analiz edilerek tartışılmıştır. İncelenen filmlerdeki kadın karakterlerin, sosyo-kültürel durumları, erkek karakterlerle olan ilişkileri ve toplum içindeki statüleri analiz edilip değerlendirilerek seçilen filmlerde kadın rollerinin ve cinsiyetçi yaklaşımların nasıl tanımlandığı metin analizi metoduyla incelenmiştir.

Tez çalışmasında seçilen filmlerin analizi yapılmadan önce feminist kuramın ortaya çıkışı ve gelişim seyri incelenmiş ardından feminizmin eleştirdiği patriarka, toplumsal cinsiyet rolleri incelenmiştir. Akabinde Türkiye’de feminist hareket ve öne çıkan temalar, sinemada feminist kuram ve kadın imgesi, Türk sinemasında kadın

başlıkları feminist kuram çerçevesinde incelenmiş ve Türk filmlerinde temsil edilen kadın karakterlerdeki değişim tarihsel perspektifte değerlendirilmiştir. Kuramsal çerçeve oluşturulduktan sonra, bir diğer bölümde sinemada anlatı kuramı ve Zeki Demirkubuz sinemasında anlatı konuları incelenmiştir. Daha sonrasında Zeki Demirkubuz'un sinemasında yer alan kadın ve erkek karakterlerin farklılıkları ve Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki kadın karakterlerin temsil edilme biçimlerine kısa bir biçimde değinilmiştir. Sonrasında tez çalışmasında kullanılacak metot olan metin analizi yöntemi tanımlanarak, seçilen filmler de bu metota göre analiz edilmeye çalışılmıştır. Buna göre seçilen filmlerdeki kadın karakterlerin, feminist film kuramcılarının karşı çıktığı kadın karakterlerine uygunluk gösterdiği ve seçilen filmlerde yer alan kadın karakterlerin büyük oranda cinsel bir obje pozisyonunda ya da kültürel kodlarla uyumlu olmayan kötü karakterler olarak ifade edildiği görülmüştür. Ayrıca anlatı kuramında söz edildiği üzere, yönetmenin kendi bakış açısının filmlerdeki etkileri bağlamında değerlendirildiğinde, Zeki Demirkubuz'un klasik temsillerden uzak kadın karakterler seçtiği ancak bu karakterlerin kadının sinemadaki temsil biçimlerine olumlu anlamda katkı sağlamadığını görmekteyiz. Bu bağlamda bu tez çalışmasında, kadına dair olumsuz yaklaşımların Zeki Demirkubuz filmlerinde yeniden inşa edildiği sonucuna da ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Kadın, Sinemada Anlatının Önemi, Toplumsal Cinsiyet Roller, Zeki Demirkubuz Sineması

ABSTRACT

MS THESIS

GENDER AND THE CONSTRUCTION OF NARRATOR IN CONTEMPORARY TURKISH CINEMA: ZEKİ IN DEMİRKUBUZ CINEMA WOMEN'S ROLES

Ruşen Dicle AYTAŞ

**THE GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCE OF
BATMAN UNIVERSITY
THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCE OF CİNEMA AND TELEVISION**

Advisor: Prof. Dr. Ayla KANBUR

2022, 110 Pages

Jury

Prof. Dr. Ayla KANBUR

Prof. Dr. Pelin Tan

Doç. Dr. Funda Masdar KARA

Zeki Demirkubuz is one of the important directors of the "independent filmmaker" school, which paved the way for the new generation in Turkish cinema after 1990 and returned with awards from the festivals he attended. He is a director who writes the scripts of the films himself, does not use financial resources based on widespread production partnerships, and chooses to stay out of the box office-oriented consumption in the understanding of cinema. It is seen that Demirkubuz chooses the subjects of the films written by him on guilt, loyalty, conscience, reasonlessness, evil, will-involuntary and the psychological states of the human being in the more general category. In this thesis, it is aimed to contribute to the literature by evaluating the position of women in the context of gender roles in Zeki Demirkubuz cinema narrative with the analysis obtained as a result of the analysis of three films of Zeki Demirkubuz films in terms of feminist film theory, in which the woman was chosen as the main character after the 1990s. The films reviewed are The Third Page from 1999, Fate from 2001 and Destiny from 2006. The reason for the analysis of these films is the descriptive discussion of the models of adaptation of the patriarchal view encoded in society by the feminist film theory to the big screen and the gender roles presented in the films. In the thesis study, it has been analyzed and discussed whether common variables such as the aims of both the main and supporting female characters in the selected films, their way of expressing themselves and their struggle for existence are in the same perspective. The socio-cultural status of the female characters in the films examined, their relations with the male characters and their status in the society were analyzed and evaluated, and how the female roles and sexist approaches were defined in the selected films was examined with the text analysis method.

Before the analysis of the selected films in the thesis study, the emergence and development of feminist theory were examined, then patriarchy and gender roles that

feminism criticized were examined. Subsequently, the feminist movement and prominent themes in Turkey, feminist theory and the image of women in cinema, women's titles in Turkish cinema were examined within the framework of feminist theory, and the change in female characters represented in Turkish films was evaluated in a historical perspective. After the theoretical framework has been created, in another chapter, narrative theory in cinema and narrative issues in Zeki Demirkubuz's cinema are examined. Afterwards, the differences between male and female characters in Zeki Demirkubuz's films and the representation of female characters in Zeki Demirkubuz's films are briefly mentioned. Afterwards, the text analysis method, which is the method to be used in the thesis study, was defined and the selected films were tried to be analyzed according to this method. Accordingly, it has been seen that the female characters in the selected films conform to the female characters opposed by the feminist film theorists, and the female characters in the selected films are mostly expressed as a sexual object or as bad characters that are not compatible with cultural codes. In addition, as mentioned in the narrative theory, when evaluated in the context of the effects of the director's own point of view on the films, we see that Zeki Demirkubuz has chosen female characters who are far from classical representations, but these characters do not contribute positively to the representation of women in the cinema. In this context, in this thesis, it was concluded that the negative approaches to women were reconstructed in Zeki Demirkubuz's films.

Keywords: Feminism, Women, Importance of Narrative in Cinema, Gender Roles, Zeki Demirkubuz Cinema

Zeki Demirkubuz Sineması

ORJİNALLİK RAPORU

%6

BENZERLİK ENDEKSİ

%5

İNTERNET KAYNAKLARI

%0

YAYINLAR

%2

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

dergipark.org.tr

İnternet Kaynağı

%1

2

yoair.com

İnternet Kaynağı

%1

3

Submitted to Selçuk Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

%1

4

www.bagimsizsinema.com

İnternet Kaynağı

<%1

5

tr.wikidea.ru

İnternet Kaynağı

<%1

6

Submitted to The Scientific & Technological
Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

<%1

7

gizemir.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<%1

8

acikerisim.erbakan.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

9

Submitted to Konya Necmettin Erbakan
University

<%1

ÖNSÖZ

Tez çalışmamın yürütülmesi sırasında ve ders sürecinde birbirinden değerli katkılarıyla desteğini esirgemeyen, bakış açımı genişleten ve beni motive eden kıymetli tez danışmanım Prof. Dr. Ayla Kanbur’a, yüksek lisans sürecinde bana kattıkları her bir bilgi için ve harcadıkları emekler için sevgili hocalarım Prof. Dr. Selma Köksal Çekiç’e, Doç. Dr. Funda Masdar Kara’ya, Prof. Dr. Mehmet Işık’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca bana yaşamayı öğretmeye başladıkları ilk günden itibaren güvenlerini ve desteklerini daima hissettiğim ve tez sürecimde de hissetmeye devam ettiğim annem Emine Karadeniz’e ve babam Hanifi Karadeniz’e, varlığıyla yaşamıma bambaşka pırıltılar serpiştiren oğlum Aris Rodi’ye, katkıları ve desteği için eşim Mehmet Aytaş’a, yanımda oldukları için güç aldığım kardeşlerime ve tez sürecimde beni daima yüreklendiren yol arkadaşım Hilal Yıldız’a teşekkürlerimi sunarım.

“Ve mücadeleleriyle yoluma ışık olan bütün kadınlara”

Ruşen Dicle AYTAŞ
BATMAN-2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
AMAÇ.....	3
YÖNTEM.....	3
ÖRNEKLEM.....	3
1. BÖLÜM.....	4
1.1. FEMİNİZM.....	4
1.2. TÜRKİYE’DE FEMİNİST HAREKET VE ÖNE ÇIKAN TEMALAR.....	7
1.3. ATAERKİLLİĞİ TANIMLAMAK.....	16
1.4. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE TOPLUM.....	28
2. BÖLÜM.....	38
2.1. SİNEMADA KADIN İMGESİ VE FEMİNİST KURAM.....	38
2.2. TÜRK SİNEMASI’NDA KADIN.....	48
3. BÖLÜM.....	55
3.1. SİNEMADA ANLATININ ÖNEMİ.....	55
3.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLM ANLATISINDA İÇERİK VE KARAKTERLER.....	64
4. BÖLÜM.....	70
4.1. BİR METİN OLARAK SİNEMA FİLMİ.....	70
4.2. FİLM ANALİZLERİ.....	72
SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	83
KAYNAKLAR.....	85
EKLER.....	96
ÖZGEÇMİŞ.....	100

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1. Toplumsal Cinsiyet Şemasının Bileşenleri.....	35
--	----



GİRİŞ

Bu tez çalışmasında, Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kadın karakterlerin nerede konumlandığı ve bu konumlarının hangi anlamlara karşılık geldiğini ifade etmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda Demirkubuz'un film anlatısında, kadın karakterlerin temsil biçimleri, Feminist kuramın toplumsal cinsiyet rollerini kavramsallaştırdığı çerçevede ele alınacaktır. Buna göre seçilen filmlerdeki kadın karakterlerin, feminist film kuramcılarının öne sürdüğü kadınlık temsillerine uygunluk gösterdiği ve seçilen filmlerde yer alan kadın karakterlerin büyük oranda cinsel bir obje pozisyonunda ya da 'ataerkil kültürel kodlarla uyumlu olmayan kötü karakterler' olarak ifade edildiği görülmüştür.

Bordwell, film anlatımının rolünün yönetmenin anlatı niyetlerine göre değiştiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda yönetmenin bakış açısının, düşünme biçimlerinin, deneyimlerinin ve olayları yorumlama tarzlarının filmleri etkilediğine dair varsayımlar tez çalışmamız açısından önemsenen bir durum olmuştur. Bu düzlemde, Demirkubuz'un sinema anlatısında 'toplumsal cinsiyet rollerini eril bakış açısıyla yeniden inşa ettiği' önermesiyle literatüre bir katkı sağlanmaya çalışılmıştır.

Tez çalışmasında, kadının ana karakter olarak seçildiği Zeki Demirkubuz filmlerinin feminist film teorisi ve sinemada anlatı kuramı çerçevesinde incelenmesi ve inceleme sonucunda elde edilen analizle Zeki Demirkubuz sinema anlatısında toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadının konumlandırılışı değerlendirilmiştir. Çalışmada, öncelikle feminist kuramın ortaya çıkışı ve gelişim seyri uluslararası düzeyde ve Türkiye özelinde de "Türkiye'de Feminist ha--Hareket ve Öne Çıkan Temalar" başlığı altında incelenmiş ardından feminizmin eleştirdiği patriarka ve toplumsal cinsiyet rolleri araştırılmıştır. Ardından sinemada feminist kuram ve kadın imgesi ve Türk sinemasında kadın başlıkları feminist kuram çerçevesinde incelenmiş ve Türk filmlerinde temsil edilen kadın karakterlerdeki değişim tarihsel perspektifte değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda feminizm, patriarka ve toplumsal cinsiyet rolleri gibi kavramlara kısa bir bakış tez çalışmasının içeriğini ifade etmek açısından yararlı olabilir. Florence Rochefort, Feminizmi kavramsal açıdan kadınların düşünce, ifade, hareket özgürlükleri ve haklarını elde etmeleri adına mücadele olarak ifade etmiştir. Feminizmler; cinsiyet normlarını, kadının ikincil cinsiyet olarak konumlandırmasını ve bunlara paralel olarak da maruz kalınan baskıları hedef alır. Doğuştan olduğu varsayılan ve bu bağlamda görünmez kılınan cinsiyet eşitsizliklerini vurgulamak feminizmlerin patriarkal

hiyerarşiye karşı direndiği bir başlıktır. Feminist bilimin önemli bir başarısı, tam olarak ataerkil güç ilişkilerinin baskıcılığına işaret etmek ve bu tür sosyal hiyerarşilerin kaçınılmaz değil, potansiyel olarak değiştirilebilecek inşa edilmiş ilişkiler olduğunu göstermek olmuştur. O halde patriarka kavramının ne olduğu sorusunu bu noktada yanıtlayabiliriz. Ataerkillik güç, aile ilişkileri ve sosyal hiyerarşi gibi doğrudan çağrışımlara sahip olup kadın ve erkek arasındaki güç ilişkisini tanımlamak için kullanılmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri ise, "toplumların ve bireylerin erkek ve kadın kategorilerine yüklediği anlamlara" atıfta bulunmakta ve toplumsal cinsiyet rolleri terimi, kadınlar ve erkekler için uygun görülen önceden belirlenmiş davranışları tanımlamaktadır.

Bu bağlamlara paralel olarak tez akışı içinde sinemada kadın imgesi irdelenmiştir. Standartlaştırılmış tiplerle kadınların sinema sanatındaki varlık alanının sınırlandırıldığı ve kadınlık rollerinin eril bakış açılarıyla sürekli yeniden üretildiği saptanmıştır. Feminist film kuramcılarının müdahalesiyle, kolektif bilinçle cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele eden kadınlar sinemada da kadının konumunu olumlu etkilemiştir. Böylelikle kadınlar sinema sanatında özne olarak var olmaya başlamışlardır. Olumlu gelişmeler olsa da sinemada kadının konumlandırılışı ve kadınlığa yüklenen anlamlar bağlamında hala sorunlu üretimler gerçekleşmektedir. Akışın devamında, Zeki Demirkubuz sinema anlatısındaki kadının varlık sorunları irdelenmiştir.

Ancak öncesinde sinemada anlatı kuramı incelenerek kuramsal çerçeve tamamlanmıştır. Özellikle sinema anlatısında 'yönetmenin bakışının üretimine etkisi' hususu çalışmamız açısından önemsenmiştir. Akışın devamında, Zeki Demirkubuz sinemasında anlatı konusu incelenmiştir. Bu bağlamda Zeki Demirkubuz sinemasında yer alan kadın ve erkek karakterlerin farklılıklarına ve ardından kadın karakterlerin temsil edilme biçimlerine değinilmiştir. Bourdieu, pek çok anlamda erkek öznenin üstün olarak sunulması adına, erkek nezdinde farklılığın yüceltildiği, kadınlarla olan benzerliklerin yok sayıldığı yönlendirilmiş tercihlerle erkeklerin özne olarak var edildiğini aktarır. Zeki Demirkubuz filmlerinde kadınların temsil biçimleri bu ifadeyi destekler niteliktedir.

Demirkubuz'un filmlerinde karakterler yaşamın içinden ve gerçekçi, tutunamamış, yenilmiş bir betimleme ile sunulmakta, bu bakış açısıyla kadın karakterler alışılmışın dışında, farklı bir odakta konumlandırırmaktadır. Demirkubuz'un filmlerinde yer alan kadın karakterler cinselliklerini özgür bir şekilde yaşayan, mutsuzluklarına

isyan eden, yaşamlarını sorgulayan, ne istediklerini utanmadan ifade eden ve baskın bireylerdir. Bununla birlikte filmlerde yer alan kadınlar istediklerini kadınlıklarını ve cinselliklerini kullanarak elde eden karakterlerdir. Bu açıdan bakıldığında kadın karakterlerin özgürlüğünü yalnızca cinselliklerini kullanarak yaşadığını ifade eden bu filmlerin, baskın biçimde erkek bakışının bir yansımasının ürünü olduğu açıkça görülmektedir.

AMAÇ

Çalışmanın amacı, Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kadın karakterlerin nerede konumlandığı ve bu konumlarının hangi manalara karşılık geldiğini ifade etmektir. Bu bağlamda

Demirkubuz'un film anlatısında, kadın karakterlerin temsil biçimleri, Feminist kuramın toplumsal cinsiyet rollerinin kavramsallaştırması perspektifinde ele alınacaktır.

YÖNTEM

Bu tez çalışmasında incelenecek filmler 1999 yapımı Üçüncü Sayfa, 2001 yapımı Yazgı ve 2006 yapımı Kader adlı filmlerdir. Çalışma kapsamında Üçüncü Sayfa, Yazgı ve Kader filmlerinde yer alan kadın karakterlerin, sosyokültürel statüleri, erkek karakterlerle olan ilişkileri, toplumda hangi konumda yer aldıkları incelenecek ve filmlerde cinsiyetçi tutumların ve kadın karakterler için rollerinin nasıl tanımlandığı metin analizi yöntemiyle incelenecektir.

ÖRNEKLEM

Tez çalışması kapsamında örneklem olarak seçilen ve incelenen filmler, yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı 1999 yapımı Üçüncü Sayfa, 2001 yapımı Yazgı ve 2006 yapımı Kader adlı filmlerdir. Bu üç filmin seçilme sebebi, Demirkubuz sinemasında genel olarak karşımıza çıkan kadın karakterlerin temsilleri özelliklerinin bu filmlerde yoğunlukla bulunmasıdır. Çalışma kapsamında, filmlerde yer alan kadın karakterlerin sosyokültürel statüleri, erkek karakterlerle olan ilişkileri, toplumda hangi konumda yer aldıkları irdelenmiş ve filmlerde cinsiyetçi tutumların, kadınlık rollerinin nasıl tanımlandığı metin analizi yöntemiyle incelenmiştir. Ayrıca film analizleri yapılırken, Zeki Demirkubuz filmografisindeki diğer filmlerindeki temsil sorunlarıyla da ilişki kurulmuştur.

1. BÖLÜM

1.1. FEMİNİZM

Uygarlık tarihi boyunca erkekler patriyarkal kodlar oluşturarak kadınlar üzerinde tahakküm sistemleri inşa etmişlerdir. Buna karşılık kadınlar da kendilerini yok saymış, saymak durumunda kalmış ve hatta çoğu kez bu noktada bilinçsizce yaşamışlardır. Virginia Woolf bu durumu şu biçimde özetlemiştir: “... Bütün yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren bir ayna görevi gördüler. Uygar toplumlarda hangi işe yararlarsa yarasınlar, bütün şiddet ya da kahramanlık eylemlerinde aynalar gereklidir. İşte bu yüzden Napoleon da Mussolini de kadınların erkeklerden aşağı olduğuna dair bu kadar ısrarcıdır, eğer onlar aşağıda olmasalardı kendileri büyüyemezlerdi. Bu da çoğunlukla kadınların erkeklere gerekli olduğunu kısmen de olsa açıklamaya yarıyor...” (Woolf, 2021). Buna paralel olarak eril tahakküm, kültürel kodlarla kadının ne demek olduğunu, kamusal ve özel alanda çeşitli sınırlamalarla inşa eder. Kadınlar böylelikle erkeklerden güçsüz, söz hakkına sahip olmayan, bedensel ve duygusal anlamda zayıf bireyler olmak gibi tanımlamalara sığdırılırlar ve erkeklerin özneleşme sürecini böylelikle inşa etmiş olurlar. Simon de Beauvoir’ın “...erkek öznedir, mutlak olandır, kadın başkadır.” sözü de bu bağlamı desteklemektedir (De Beauvoir, 2013). Lacan ise, insanların kendi kişiliğini oluşturma sürecini diğer insanların kendisine bakışı ile ilişkilendirir. Yani doğduğumuz kültüre içkin kodlar aracılığıyla kadının seyirlik bir arzu nesnesine dönüştürüldüğü erkek bakışına vurgu yapar (Lacan, 2013). Bourdieu, pek çok anlamda erkek öznenin üstün olarak sunulması adına, erkek nezdinde farklılığın yüceltildiği, kadınlarla olan benzerliklerin yok sayıldığı yönlendirilmiş tercihlerle erkeklerin özne olarak var edildiğini aktarır (Bourdieu, 2018).

Bütün bunlara karşı; yaşamın her alanında kendilerine dayatılmış olan tahakküm sistemlerine, ayrımcılıklara ve cinsiyet eşitsizliğine rağmen çeşitli dönemlerde kadınlar hakları için mücadele etmişlerdir. Çoğunlukla bastırılmış ve zaman zaman kendi içlerinde çeşitli sebeplerle güç kaybetmiş de olsalar, bu tarihsel mücadeleler bazı kazanımlar elde edilmesini sağlamıştır.

18. Yüzyılda gerçekleşen Amerikan ve Fransız devrimleri sonrasında; eşitlik, vatandaşlık, insan hakları temel özgürlükler gibi kavramların sorgulandığı ve o dönemden bugüne dek ortaya çıkan feminizmler de kadınlar, aile hayatı, eğitim ve

çalışma hakkı, ifade özgürlüğü, her alanda eşitlik, kürtaj hakkı, gibi hak taleplerini somut olarak listelemişlerdir (Rochefort, 2020).

Kadınlar tarihin çeşitli dönemlerinde bu listeye içkin kazanımlar sağlamışlardır. Örneğin; Birleşik Krallık'ta (1918), Almanya'da (1919) ve Amerika Birleşik Devletleri'nde (1920) yılında kadınlara oy hakkı tanınmasına rağmen birçok ülke kadınlara uzun yıllar oy hakkı tanımamaya devam etmiştir. Kadınların Oy hakkı mücadelesi 1931'e kadar İspanya'da, 1932'ye kadar Brezilya'da, 1944'e kadar Fransa'da, 1945'e kadar İtalya'da ,1946'ya kadar Japonya'da 1947'ye kadar Arjantin'de, 1948'e kadar Belçika'da, 1949' a kadar Şili'de, 1952'ye kadar Yunanistan ve Hindistan'da, 1953'e kadar Meksika'da sürmüştür. Akabinde;1955'e dek Mısır, 1971'e dek İsviçre ve 1974 yılında Portekiz'de kadınlar oy haklarını alabilmişlerdir. Finlandiya, Norveç ve Danimarka ise sırasıyla 1906, 1913 ve 1915'te kadınlara oy hakkı tanımıştır. Çalışmaya erişim hakkı da hareketin ana taleplerinden biri olmuştur ve feministler, politikacıların lobi faaliyetleri yoluyla ve çeşitli medeni kanunlardaki (Bunların bir kısmı 1804 Napolyon medeni kanunundan etkilenmiştir.) birçok maddede değişiklik talep ederek mevcut ulusal yasaları değiştirmeye çalışmışlardır. 1979'da Birleşmiş Milletler'in Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi-CEDAW ile kadın haklarının özgüllüğü tanınmıştır. 1993 yılında BM Genel Kurulu, Kadınlara Yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılması Bildirgesi'ni kabul etmiştir (Berktaş, 2003).

Kadınlar, direnişleri ile tarihin çeşitli safhalarında kazanımlar elde etmişlerdir fakat günümüzde kazanımların gerçek bir eşitlikten söz etmek adına henüz yeterli olmadığı ve toplumsal alanlarda kadınların konumlandığı yer bağlamında tahakküm sistemlerini bozguna uğratmaya dönük mücadelelerin sürdürülmesi gerektiği kaçınılmazdır.

Kadın özgürlük hareketi, belirli bir zaman dilimine ya da coğrafyaya has olmaksızın neredeyse bütün toplumlarda radikal sonuçlar doğuran bir harekettir. Feminizmlerin söz konusu mücadeledeki konumu ise kurumsal ve düşünme biçimlerini sorgulayan tarihsel bir derinliktedir. Feminizmler, kadının var oluş mücadelesinde çok yönlü cinsiyet eşitsizliklerini ortadan kaldırma noktasında, cinsiyet kimlikleri tanımlama noktasında, temel hak ve özgürlüklerin kazanılması gibi önemli noktalarda daima iş başındadır ve mücadeleyi sürdürmektedir. Feminizm kelimesinin çoğul

kullanılma sebebi, tarihsel bakış açısıyla ele alınınca mücadelelerin çeşitliliğinin çoğulluğu gerekli kılmasıdır (Rochefort, 2020).

Bu bağlamda feminizm kavramını biraz daha açmak yararlı olacaktır. Feminist kelimesini, şu anda kullanılan anlamıyla ve mücadele fikrini de içine alan biçimiyle ilk olarak Fransız süfrajist Hubertine Auclert (1848-1914) kullanmıştır ve sonrasında Fransa’da yayılmıştır. Ardından sorun çıkarıcı, bozguncu anlamları da yüklenerek başka dillere de geçmiştir. Sözcüğün kullanımı dilsel bağlama veya döneme göre değişkenlik gösterse de varlığını devam ettirmektedir. Feminizmi kavramsal açıdan ise, kadınların düşünce, ifade, hareket özgürlükleri ve haklarını elde etmeleri adına mücadele olarak ifade edebiliriz. Feminizmler, cinsiyet normlarını, kadının ikincil cinsiyet olarak konumlandırmasını ve bunlara paralel olarak da maruz kalınan baskıları hedef alır. Doğuştan olduğu varsayılan ve bu bağlamda görünmez kılınan cinsiyet eşitsizliklerini vurgulamak da feminizmlerin patriarkal hiyerarşiye karşı direndiği bir başlıktır (Rochefort, 2020).

Feminizmi ele alırken teriminin İngilizcede 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadın aktivizmi ile bağlantılı bir geçmişi olduğunu unutmamak gerekir. Kadınlara boyun eğdirilmesi etrafında önemli bir siyasi aktivizmin olmadığı dönemlerde feminist fikirleri veya inançları, feminist politik hareketlerden ayırmak yararlıdır. Feminizmler daha geniş bir tanımla kapsayan kadın hareketleriyle birleştirilmemelidir: Tüm kadın dernekleri mutlaka feminist değildir. Feminizmler içinde aktif olanlar da tüm kadınlarla karıştırılmamalıdır. Kişisel olarak cinsiyet eşitsizliğine karşı olan ancak feminist olmayan bireyler vardır. Feministler azınlıktı ve öyle kalmaya devam etmektedir (Ghorfati ve Medini, 2015).

Feminizm hem entelektüel bir taahhüt hem de kadınlar için adalet ve her türlü cinsiyetçiliğin sonunu arayan politik bir harekettir. Feminizm her geçen gün kuvvetlenen ve dinamik bir gelişim seyri olan bir harekettir. Bu nedenle benzer amaçların farklı yönlerine göre feminizm türlere ayrılmıştır ve tarihsel perspektifte bakıldığında ise dalgalar halinde incelenmiştir. Fakat çalışmamız açısından feminizmin özünü sunmak yeterli görülmüştür bu bağlamda feminist dalgalar ve feminizm türleri başlıklarına dair derin bir inceleme yapılmamıştır.

Dünya’da feminist hareketin gelişimine bakışın ardından Türkiye’de feminizmin gelişimi araştırılacaktır.

1.2. TÜRKİYE’DE FEMİNİST HAREKET VE ÖNE ÇIKAN TEMALAR

Geç Osmanlı’ da Kadın

Batı toplumlarındaki kadın hareketleri, 19. yüzyılın sonlarında suffragette (radikal kadın hakları) hareketinden farklılıklar ve kimlik politikalarına yapılan çağdaş vurguya kadar tarihsel bir süreç izlemiştir. Serpil Sancar, Erken dönem endüstrileşme sürecinde kadınların yaşadığı deneyimlerin dinamiklerinin “kadınlar için de eşitlik” anlayışını geliştirdiğini ifade eder. Bu anlayışın ilk metinsel ifadesi feminist yazar Mary Wollstonecraft’ın 1792 yılında yazdığı “Kadın Haklarının Savunması” adlı kitaptır ve böylelikle eşitlik isteğinin temel hatları erken bir tarihte tanımlanmıştır. Benzer düşünceleri savunan diğer feministler kadınların da erkekler gibi akıl yürütme ve rasyonel düşünebilme yetilerinin olduğunu vurgulamışlardır. Mesela Elizabeth Cady Stanton öncülüğünde 1848 yılında ilk kadın hakları antlaşması yapılmıştır ve bu antlaşma kayda geçen ilk örgütlü kadın hakları ve eşit oy hakkı savunması olmuştur. İlk feministlerin ulusal düzeyde değil uluslararası düzeyde dayanışma yaratma ve feminist bir dünya gayeleri az bilinen fakat ciddi bir tarihsel mirastır. Bu gayenin izlerine Osmanlı feministlerinde rastlamak mümkündür (Sancar, 2020).

Batı toplumlarındaki bu erken endüstrileşme dönemi, Osmanlı burjuva sınıfının modernist hareketleri desteklediği bir sürece denk gelmektedir. Bu bağlamda Osmanlı’da kadın hareketinin konumuna bakmadan önce erken modernleşme evresini irdelemek yararlı olacaktır. Sancar Türk Modernleşmesine dair yaptığı araştırma çalışmalarında, Türk modernleşmesinin 19. yüzyılın ortasında başlayan ve 20. yüzyılın ortasına kadar devam eden sürecini ‘erken modernleşme’ süreci olarak tanımlamıştır. Ayrıca bu dönemde, Avrupa karşısında gerileyen Osmanlı İmparatorluğu’nun bu durumu ‘uygarlık kaybı’ olarak nitelendirdiğini ve yine Osmanlı İmparatorluğu açısından bu kaybın sonuçlarıyla toplumsal ve siyasal yüzleşmesi gerektiğinin kaçınılmaz olduğunu belirtmiştir. Avrupa’daki büyük imparatorlukların endüstri devrimiyle parçalanması ve ulus devletlerin inşası sürecinin Osmanlı topraklarındaki yıkıcı etkisine karşı koymak isteyen yeni elit çevrelerde modern ve güçlü bir devlet kurma gayesi belirlemiştir. Elbette bu yeni gaye ideolojik-kültürel-politik dönüşümlerin gerçekleşmesi gerektiğini savunurdu. Bu bağlamda kadının toplumsal yaşamdaki yerine ve cinsiyetlerin anlam ve işlevlerine dair de çeşitli dönüşümleri de içinde barındırırdı. Bu düşünceler modernleşmeci aydın erkeklerin modern toplumda olmasını arzuladıkları kadın tipleri ve aile modelleri hakkındaki ifadeleriyle somutlaşmıştır ve eril tahayyül tarafından şekillendirilen, kadınların modernleştirilmesine dair kamusal tartışma

alanlarına kapı aralamıştır. Osmanlı döneminin reformcu erkekleri kadınların neden geri kaldıklarına ve ‘tüketici’ olup erkekleri borca soktuklarına dair düşünmüşlerdir.

Selahattin Asım, Abdullah Cevdet gibi batıcı düşünenler islam dininin etkisiyle kadınların modernleşemediğini, din kökenli baskı ve yasakların modernleşmeye engel olduğunu öne sürmüşlerdir. Onlara göre daha ılımlı düşünen Rıza Tevfik, Celal Nuri gibi aydınlar ise sosyal şartlardan ve tutucu alışkanlıklardan kaynaklanan bir geri kalmışlık olduğunu ifade etmişlerdir. Son kertede, bu dönemde reformist erkekler tarafından modernleşme bağlamının kadınlara dair nasıl bir kapsama sahip olması gerektiği noktasında kafa yormuşlardır. İlk kez kadınlar başı açık olarak tasavvur edilmiş, okur yazarlık hakkı, boşanma hakkı, erkeklerin çok eşliliğinin kaldırılmasının gereği gibi hak ve özgürlüklerden söz edilmiştir.

Meşrutiyet yıllarında hoca olan Muslihiddin adil feminizme dair düşüncelerini yazarken adil feminizmi özgürlükle eş anlamlı olarak değerlendirmiştir fakat aynı zamanda bu aydın erkekler, kadınlara bütün bu hakların bir anda verilmesini doğru bulmamışlardır çünkü kadınlar bu geri halleriyle hemen eşit statüler alırlarsa bunu sürdüremeyecekleri düşünülmüştür. Önce kadınların eğitilmesi gerektiği noktasında genel olarak uzlaşmışlardır (Kurnaz, 1991; Sancar, 200).

Peki kadınlar, o dönemde kadınların sesleri neler söylemiştir? Osmanlı orta sınıf kadınlarının 19. yüzyılda Batı'da etkili olan Suffragette hareketinden haberdar olduklarını belirtmek yerinde olacaktır. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun seçkin ve üst sınıf ailelerinden gelen kadınlarının, kadınlığı savunmak için dernekler kurdukları ve dergiler yayınladıkları bilinmektedir (Sancar, 2020). Bu noktada Serpil Sancar'ın, Aynur Demirdirek ve Serpil Çakır'ın öncü çalışmalarından derlediği, dönemin önemli kadın dergi ve gazetelerine yüzeysel bir bakış atmak gerekli olabilir. Serpil Sancar'ın, Aynur Demirdirek ve Serpil Çakır'ın öncü çalışmalarından derlediği araştırmada Kadın sorunlarının (kapsamı tamamen kadın gazetesi olmamakla birlikte) ilk ele alındığı gazete 1868'de yayınlanan Terakki gazetesi olmuştur. Kadınların çıkardığı ve sahibi kadın olan ilk dergi ise 1886 yılında yayınlanan Şüküfezar dergisidir. Fatma Aliye'nin çıkardığı Hanımlara Mahsus Gazete, döneme damga vurmuş bir yayındır. Bunların yanı sıra Demet, Mehasin, Kadın gibi dergiler de basılmıştır. Kadınlar Dünyası adlı gazete ise haklarının döneme göre geniş perspektifte savunulduğu bir gazete olarak en etkili kadın gazetesidir. Yaşar Nezihe'nin de yazdığı, önemli Kürt kadın yazarların da yazdığı ve Ulviye Mevlan tarafından çıkarılan bu gazete yayın politikasını feminist bir düzlemde geliştirmiştir (Sancar,2020). Kadınların toplumsal katılımı için meşru

zeminler oluşturan derneklerin adlarını da anacak olursak; Şefkat-i Nisvan, Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyet-i Hayriyesi Hizmet-i Nisvan gibi dernekleri belirtebiliriz (Çakır, 1994).

Bütün bu düşünceleri değerlendirmek gerekirse, erkek egemen bir sistem tarafından değerlendirilen kadının özel ve kamusal alandaki varlığı ciddi bir kararsızlık profili oluşturmaktadır. Kadınların varlığı, modernist erkeklerin hayal ettiği kadın imgeleri çerçevesinde sıkışmıştır. Dönemine göre geniş hak ve taleplerde bulunan kadınlar elbette ataerkil toplumun baskıcı değerlerine baş kaldırışı oldukça değerlidir ancak bu dönemde, hak arayışları çoğu kez kadınsı uğraş olarak görülmüş ve çok önemsenmemiştir. Kadınların erken modernleşme dönemindeki etkisi olabildiğince minimal ölçekte kalmıştır.

Sonuç olarak, Türkiye’de kadınların nasıl bir varlık alanı bulduğuna bakmak açısından, Geç Osmanlı’da kadın hareketinin konumunu incelemek gerekmektedir çünkü o dönemin, Türkiye’de feminist hareket ve öne çıkan temalara bir zemin hazırladığı gerçeği göz ardı edilemezdi.

Türkiye’de Feminizm

Feminizm içinde her zaman ideolojik varyasyonlar ve farklı siyasi duruşların sahiplenilmesi söz konusudur fakat bu çalışma için, Türkiye’de feminist kuramla ilgili bir çerçeve sunmak maksadıyla feminist hareketin analizi üç dalga şeklinde anlatılacaktır (Gillis ve ark., 2004). Ayrıca başlangıç noktası olarak milli savaşın ardından yeni devletin kurulmasıyla birlikte toplumsal olayların etkisi de gözetilerek feminizmin gelişim seyri incelenecektir.

Dünyadaki İlk feminizm dalgası, kadınların eğitim, çalışma, seçme ve seçilme hakkı gibi medeni ve siyasi haklar mücadelesi etrafında gelişim göstermiştir (DuBois, 1998). Türkiye’de ilk feminizm dalgası ise 20. yüzyılın başlarında, dönemin kadın örgütlerinin sayıca az da olsa sivil ve siyasi haklarda eşitliği hedef almasıyla gerçekleşmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’nun küllerinden yeni bir devletin kurulmasının ardından 1920’ler ve 1930’larda ülkenin büyük bir değişim geçirdiği Kemalist ve batılılaşmış bir toplum olma şeklindeki Kemalist ideal, cinsiyete bakılmaksızın tüm vatandaşlar arasında yasal eşitliği gerektirmekteydi. Bu gerekliliklere paralel olarak Kemalist reformlar ile iktidardakiler, kadınlara tanınan ayrıcalıklarla da (1926 Medeni Kanun, 1934 seçme hakkı, kamu hayatında erkeklerle eşit haklar 1935) batılılaşmayı teşvik etmişlerdir.

Dolayısıyla kadın örgütlerinin talepleri, o dönem için Kemalist reform süreciyle örtüşmektedir (Diner ve Toktaş, 2010). Başka bir deyişle, eğitilmiş çalışan kadınlar Kemalist cumhuriyetçiler için modern Türkiye'nin sembollerinden olmuştur.

Bu noktada yasal eşit haklar dışında Cumhuriyet dönemi orta sınıf kadınlarının sahip olduğu ayrıcalıklar, toplumun diğer sınıf ve kesimlerindeki kadınlar için gündelik yaşam pratiklerinde yer bulamamaktaydı. Ataerkil ilişkiler egemen olduğundan bu haklardan gerçek anlamda yararlananlar kentsel azınlığın yalnızca küçük bir yüzdesini oluşturmaktaydı. Böylelikle söz konusu azınlık, elde ettikleri ayrıcalıklar nedeniyle Kemalizm'le uzlaşmaya varmışlardı ve Medeni Hukuk'un cinsiyetçiliğini veya ataerkil ilişkileri tarafsızca sorguladıkları söylenemezdi. Ancak olumlu bir bakış açısıyla da değerlendirilirse belki de ayrıcalık elde edenler peçe takmayan, pilot, doktor ya da öğretmen olabilecek “özgür” kadınlardı ve belki de bu bakış açısıyla Kemalizm'in önerdiği yolda laiklik, medeniyet, eğitim ve batılılaşma yoluyla başkalarının da özgürleşeceğini düşünmüşler. Öte yandan, Kemalizm'in sağladığı ayrıcalıklar, daha sonra gelişecek liberal feminist hareket açısından şu avantajlara sahip olacaktır; Kemalizm'in diğer Ortadoğu ve Arap ülkelerinden farklı olarak kadınlara eşit haklar tanınması, Türkiye'de 1980'lerde ortaya çıkan feminist hareketin önünü açmıştır ve hareketin ataerkil erkek-kadın ilişkilerine ve ataerkil kurumlara dönük direnişlerinin önünü açmıştır. Bunlar, 1980'lerden sonra Türkiye'de feminizmi ideal platformlarda evrensel bir dil oluşturmaya yöneltmiştir.

Türkiye'deki ikinci feminizm dalgası, Batı'daki muadili ile karşılaştırıldığında daha geç gelmiştir ve bu geç gelişin sebeplerini irdelemek gerekir. Batı'daki 1968 öğrenci hareketi, yükselen yeni kapitalist piyasa ekonomisine ve emperyalizme karşı olduğu kadar, Marksist örgütler, ideoloji ve kurumlar da dahil olmak üzere geleneksel kurum ve kuruluşlara genel bir başkaldırı niteliği taşımaktaydı. Bu bağlamda geniş bir yelpazeye sahip olan bu hareket feminizmi de kapsamına dahil edebilmiştir. Türkiye'de ise öğrenci hareketi Batı'nın öğrenci hareketi ile önemli benzerlikler taşısa da bazı temel farklılıklar barındırmaktadır. Türkiye'deki öğrenci hareketinin ana teması antiemperyalizm olmuştur. Kadınları “ulusun anaları” olarak gören bu hareketin feminizmi kendi içinde barındırmaması olağan bir sonuç olarak gelişmiştir. Bu noktada 68 dönemindeki kadın hareketine yaklaşımın sorunlu olduğu söylenebilir. 68 süreci ve feminizm arasındaki ilişkinin karmaşık olduğunu ifade eden Gülnur Acar Savran, kadın hareketinin ihmal edildiği bu süreç için feminizmin 68 ürünü olmasının olanaksız olduğunu öne sürer ve 68'den doğan bir eleştiri olarak feminizmin varlığının

olanaklılığını ifade ederek bu karmaşıklığı tarif etmeye çalışır. O dönemde feminizmin isyan hareketlerinden biri olarak var olmadığını, kadınların bütün o hareketlere isyanı olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Çünkü esas sorun erkek egemenliğinin başlı başına bir baskı ve sömürü sistemidir (Savran, 2019)

1970'lere gelindiğinde, köklerini ve liderlerini '68 hareketine dayandıran radikal bir sol, işçilerden ayrı olarak oluşmaya başlamıştır. Bu sol hareket birkaç fraksiyona ve organizasyona bölünmüş olsa da ortak temel olan ideolojisini Marksizm-Leninizm'e dayandırmıştır. Hareket genel olarak toplumda önemli bir ideolojik etki yarattığından kadınlar bu sol hareketin içinde yer almış ve çeşitli sol örgütlere dahil olmuşlardır. Ancak sınıf sorununun Marksist örgütler tarafından temel sorun olarak benimsenmesi ve o dönemde daha mühim görmeleri nedeniyle kadın sorunu gibi ikincil sorunlar çoğunlukla gündeme gelmemiştir. Marksist-Leninist örgütlerin bir kısmı “kadın çalışmaları” adı altında belirli oluşumlara sahip olmuşlardır ancak yeterli kapsamda değildir.

Türkiye'deki kadın hareketinin ikinci dalgası, ortaya çıktığı dönemin toplumsal ve siyasal ortamıyla yakından ilişkilidir. Bu süreç 1980 askeri darbesinden sonraki dönemdir; yeni kurulan ve sıkı bir şekilde ordu tarafından kontrol edilen birkaç parti dışında tüm siyasi partiler kapatılmıştır; siyasi partilerin, işçi sendikalarının ve siyasi örgütlerin birçok lideri siyasetten men edilmiştir; yasaklı siyasi partilerin gençlik ve kadın kolları da yasadışı ilan edilmiştir ve 1982'de bireysel hak ve özgürlükler için çok sınırlı bir çerçeve çizen yeni bir anayasa kabul edilmiştir. Sol ve sağ gruplar arasındaki ideolojik çatışma, 1970'lerde siyasi istikrarsızlığa ve şiddete yol açan bu durum, ordunun siyasete müdahalesinin temel gerekçesi olmuş ve 1980'lerde depolitize bir ortamı beraberinde getirmiştir. Ancak, şaşırtıcı bir şekilde, bağımsız bir kadın hareketinin gelişmesi, siyasi ifadenin ve katılımcı sivil toplumun önündeki ciddi yasal ve siyasi engellerin olduğu bu anda meydana gelmiştir (Diner ve Toktaş, 2010).

Bazı feminist akademisyenler, bu dönemde kadın hareketinin yükselişinin kısmen birçok erkek aktivistin ve solcu örgütlerin liderlerinin hapsedilmesinin ortaya çıkardığı boşluktan kaynaklandığını iddia etmektedirler. O dönemlerdeki solcu kadınlar, 1970'lerde sol hareketle ilgili neyin yanlış gittiğini sorgulayıp açıklamalarının yanı sıra, bu sol örgütlerdeki kadın olarak konumlarını da sorgulamışlardır (Van Os, 2005). 1980 darbesi öncesi siyasette Türkiye'de kadınlar ancak 1970'lerde siyasi gündemi ve yelpazeyi tekeline alan sol ve sağ gruplar aracılığıyla siyasi alanda kendilerine yer bulabilmişlerdir. Batı feminizminden etkilenen Türkiyeli kadınlar ancak 1980 askeri

müdahalesinin Türkiye'deki 'ataerkil sol'un etkisini yok etmesinden sonra seslerini yükseltebilmiştir (Berktaş, 1980).

Bu dönemlerde kadınların konumunu değerlendirirken dönemin iç dinamiklerinin zorunlu kıldığı 'daha büyük' ve 'daha önemli' sorunlar olarak görülen toplumsal olaylara yoğunlaşılması ve kadınların sorunlarının önemsiz görülmesi onaylanamaz ve eril dilin uzantısı olarak sol gruplarda da kadınlar üzerinde tahakküm kurulmasını asla haklı kılmaz ancak 80'lerde yaşanan bu sürecin, bir kuşağın silinmesinin, ağır yükü de unutulamaz.

Akademisyen Ayla Kanbur, 80'lerin kadınların toplumsal bir cinsiyet olarak toplumun bilincine çıkarıldığı bir dönem olduğunu ve suskunluğa itilen bu dönemin seslerinin kadınlardan geldiğini ifade etmiştir. 70'lerin devrimci bacılarının ve 80'ler sürecini erkeklerle birlikte çoğu zaman daha fazla aşağılanarak yaşamış kadınların, sınıfsal sömürden başka cinsiyete dayanan sömürünün altını çizdiklerini ve günümüzün popüler kültürünü saran kadınlık bilincine devrimci bir başlangıç yapılmasına yol açtıklarını belirtmiştir (Süalp, Kanbur, Algan; 2008)

Bu bağlamda Türkiye'de 1980'ler, feminist hareketin Batı'daki ikinci dalga feminizmin ortak meselelerini gündeme getirdiği, örneğin kadına yönelik şiddetin ortadan kaldırılması, kadının aile içinde yaşadığı baskıyı gün ışığına çıkarması, cinselliğin erkek egemenliğinin bir aracı olarak kullanılması, medyada kadınların yanlış tanıtılması ve bekaretle mücadele, evlenmek üzere olan veya cinsel saldırıya uğramış kadınlar için ortak bir direniş ve toplumsal cinsiyet eşitliği gibi konuları gündeme getirdiği yıllar olmuştur. "Kişisel olan politiktir" mottosu ancak ikinci dalga ile birlikte anılmaya başlanmıştır (Tekeli, 1995).

Batı'daki ikinci dalga feminizmin ünlü sloganı olan "kişisel politiklik" doğrultusunda, Türkiye'deki kadınlar şiddeti aile içinde bireysel bir mesele olarak değil, kamusal alanda ele alınması gereken politik bir konu olarak çerçeveleniler. Bu doğrultuda o dönem için kadınların siyasi gündemlerinin bir parçası olarak gündeme getirdikleri ve sokaklara taşıdıkları en önemli konulardan biri kadına yönelik şiddet konusudur. 1987 yılında İstanbul'da 3000 kadının katıldığı bir miting düzenlenmiştir ve bunu şiddete karşı mücadelede kadınlar arasında dayanışmayı artırmak için başlatılan bir kampanya izlemiştir. Bu gösteri bir dönüm noktası olmuştur, çünkü kadınlar ilk kez kadın hakları için mücadele etmek için sokaklara çıkmıştır.

1980'lerin sonlarında başka kampanyalar ve gösteriler de düzenlenmiştir. İzmir, Ankara ve İstanbul gibi metropol şehirlerde, kadınların toplu taşıma araçlarında fiziksel

ve cinsel istismara ilişkin kaygılarını dile getirdiği Mor İğne kampanyası başlatılmıştır. Kadınlar ayrıca kadınların, çalışma hayatında yer almak için kocalarından izin almaları şartı, erkeğin soyadının aile adı olarak kullanılması, erkeğin hane reisi olarak tanınması ve erkeklerin çocukların eğitime karar verme hakkı hem de ailenin yaşayacağı evde gibi konularda kadınlara karşı ayrımcılık yapan bazı yasaları ve mahkeme kararlarını değiştirmek için çeşitli etkinlikler (dilekçeler, sokak gösterileri, basın toplantıları ve kadın milletvekillerine yönelik lobi faaliyetleri) düzenlemişlerdir. Bu dönemde yapılan bir diğer önemli gösteri de Aile İşleri Bakanı'nın kadının erkekle flört etmesiyle fuhuş yapması arasında bir fark olmadığını açıklaması sonrası olmuştur (Diner ve Toktaş, 2010).

Türk feminizminin ikinci dalgasının enerjisi, kadın hareketini kurumsallaştırmak için bir dizi girişimi başlatmıştır. 1990 yılında İstanbul'da kadın ve kadın konulu ilmî ve edebî eserleri toplayan Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı kurulmuştur. Ayrıca çeşitli kadın grupları, kadın sorunlarını ele alan süreli yayınlar yayınlamaya başlamıştır. Örneğin, Türkiye'de 1980 ile 1990 yılları arasında 44, 1990 ile 1996 yılları arasında ise 63 kadın dergisi yayımlanmıştır (Arata, 2004). Üniversiteler, kadın sorunları üzerine araştırma merkezleri ve lisansüstü düzeyde kadın çalışmaları bölümleri kurmaya başlamıştır. İstanbul'da İstanbul Üniversitesi ve Marmara Üniversitesi, Ankara'da Ankara Üniversitesi ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İzmir'de 9 Eylül Üniversitesi ve Adana'da Çukurova Üniversitesi kadın çalışmaları programları açmışlardır. İkinci dalga kadın hareketi, hırpalanmış kadınlar için danışma merkezleri ve sığınma evleri kurulmasını da hedef almıştır. Bu bağlamda Mor Çatı vakfı 1990 yılında kurulmuştur. Vakıf önce, hırpalanmış kadınların güvenli bir yer bulmaları için destek aramaları için 24 saatlik bir yardım hattı başlatmıştır; ayrıca kadınlara tıbbi ve/veya yasal tavsiye sağlamıştır ve ardından 1995'te risk altındaki kadınlar için bir sığınma evi kurmuştur.

KA-DER'in kuruluşu, kadın hareketinin toplumsal düzeyde kurumsallaşmasının bir başka örneğidir. KA-DER'in amacı, kadınların siyasete katılımını ve temsilini artırmanın yanı sıra, karar alma pozisyonlarındaki kadın sayısını zorla artırmak için kotalar getirilmesine dair yasa ve düzenlemeler için lobi yapmaktır. 1990'ların başından bu yana, çoğunlukla kentsel alanlarda, bazıları özel olarak hırpalanmış kadınlara destek ve barınma sağlamak, bazıları ise kadınların statüsünü yükseltmek ve genel olarak sorunlarına yanıt vermek için ülke genelinde başka kadın örgütleri kurulmuştur. Kadın dernekleri arasında bir ağ oluşturmak için çalışan Uçan Süpürge Derneği'nin

istatistiklerine göre 1973-1982 yılları arasında kadın örgütlerinin sayısı 10'u geçmemiştir; 1983 ve 1992 yılları arasında sayı 64'e ulaşmıştır ve 2004 yılına kadar 350'den fazla kadın örgütü kurulmuştur (Antınay ve Arat, 2007; Karal ve Aydemir, 2012).

Hareketin kurumsallaşmasının yansımalarını devlet kurumlarının yeniden yapılanması bağlamında da gözlemlemek mümkündür. 1990 yılında, Başbakanlık tarafından kadının toplumdaki hak ve statüsünün iyileştirilmesinden sorumlu bir birim kurulmuştur. Bugün 2009 yılında ayrı bir bakanlık, Kadın ve Ailelerden Sorumlu Bakanlık ve bakanlık bünyesinde de kadın işleri ve sorunlarına ilişkin araştırma ve projelere kaynak sağlayan Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü adlı bir bölüm kurularak varlığını sürdürmektedir. Kadın sığınma evlerinin kurulmasından ve işletilmesinden de Bakanlık sorumludur. Türkiye Cumhuriyeti, ayrıca Pekin Deklarasyonu, Eylem Platformu ve Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW) gibi kadınlara karşı ayrımcılığın ortadan kaldırılmasına ilişkin önemli uluslararası belgelere ve sözleşmelere imza atmıştır (Yüksel-Kaptanoğlu ve Dayan, 2020).

90'lar süreci aynı zamanda üçüncü dalga feminizmin de yükselişe geçtiği dönemdir. Ana akım Türk feminizmi ile devlet arasındaki ilişki, 1990'lardan itibaren özellikle Kürt hareketinin ve İslamcı siyasetin yükselişiyle çok değişkenli boyutlar kazanmıştır. Aynı yıllarda kimlik siyasetinin yükselişi Türkiye'de hem batı feminizmi hem de feminizm için bir endişe kaynağı olmuştur. Siyah ve lezbiyen feministlerin beyaz ve heteroseksüel arka planı nedeniyle Batı feminizminin ikinci dalgasına meydan okumasına benzer şekilde, İslamcı feministler de etno-merkezci oldukları ve diğer kimlikleri dışladıkları için Türkiye'deki ana akım feminist harekete karşı eleştirilerde bulunmuşlardır. Daha önce tartışıldığı gibi, Kemalist batılılaştırma projesinin kadının toplumdaki statüsü ve görünürlüğü konusunda kendi endişeleri 1990'larda Kemalizm'in devletin örgütlenmesine yönelik üniter ve milliyetçi hükmü milliyetçiler tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Aynı zamanda, siyasal İslam, Kemalist laiklik yorumuna karşı çıkmıştır. Bir yanda kimlik siyasetinin yükselişi, diğer yanda Kemalizm eleştirilerinin artmasıyla birlikte Türkiye feminizmi içinde bir kutuplaşma ve parçalanma ortaya çıkmıştır. Türkiye'deki çağdaş feminist hareket içindeki ayrılık noktalarını ve bölünmeleri anlamak için, temel olarak İslami ve Kürt hareketi tarafından aktarılan Türk siyasetinin çağdaş dinamiklerini hesaba katmak gerekmektedir (Diner ve Toktaş, 2010).

Ancak 1990'larda, her biri farklı dünya görüşleri olan İslamcı, Kürt milliyetçisi ve lezbiyen-gey-biseksüel-transseksüel (LGBT) hareketlerin meydan okumasıyla feminizmde bölünmeler ortaya çıktıkça, Türkiye'deki kadın hareketinde kadın sorunlarının nedensel köklerine ve çözümlerine saygı için yeni bir aşama başlatılmıştır. Batılı feminizm, siyahi, lezbiyen ve/veya Batılı olmayan kadınlara yönelik alternatif bakış açılarının yükselişiyle "kadın" sorununun anlaşılmasında çoğulculuğu kabul etmeye başladıkça, aynı şekilde, Türk feministler, 'kadın' sorununa ve kimlik/farklılık siyasetine ilişkin farklı kavramsallaştırmaların meydan okumasıyla karşılaşmışlardır (Benhabib, 2021).

Kimlik siyasetinin yükselişi, Türk siyasetinde aktörlerin, söylemlerin ve temaların değişimini beraberinde getirmiştir (Ayata, 1997). Kürt milliyetçiliği doğu ve güneydoğu bölgelerinde bir kitle hareketini beraberinde getirmiş ve hareket Kürtlerin kültürel haklarını talep etmiştir (ancak bu talepleri sadece kültürel haklar ile sınırlandırmak doğru olmayacaktır). Kürt kadın grupları, Kürt kültürüne hâkim olan ataerkil aşiret sistemi ve merkeziyetçi Türk devletinin Kürt halkına empoze ettiği emperyalist sistemde Kürt kadınlarının yaşadığı ikili sömürüyü saptamıştır. Siyasal İslam ise Batı emperyalizmini hedef almış ve ABD ve Avrupa ülkelerinin Güney halkları ve özellikle Türkiye dahil Müslüman toplumlar üzerinde uyguladığı kültürel, ekonomik ve siyasi emperyalizmi eleştirmiştir.

İslamcılar daha fazla din özgürlüğü ve laikliğin kısıtlanmasını talep ederken, İslamcı kadınlar feminist siyaseti İslamcı değerlerle tamamlamanın yollarını aramışlardır (Badran, 2005). Üniversitelerde başörtüsü yasağı, İslamcı feminist aktivizmin ana teması haline gelmiştir. İslami kadın örgütleri sokaklardaki ve üniversite kapılarındaki protestolarda aktif rol almıştır. İslamcı kadın yazarlar, aktivistler, filozoflar, araştırmacılar, hukukçular, insan hakları savunucuları vb. kadınlara hükmetmek ve onları özel alanla sınırlamak için kullanılan dinin suistimalini bozmaya çalışmışlardır bu bağlamda dini ayet ve deyimlerin kadınlara yönelik manipülasyonunu sergilemeyi amaçlamışlardır. Küresel bir sivil toplumun yükselişi ve kadın örgütlerinin uluslararasılaşması, Kürt ve İslamcı feminist konumlara yeni boyutlar eklemiştir.

Ayrıca, 1999 yılından bu yana devam eden AB üyelik süreci, Türkiye'deki kadın örgütlerine dış fonlara erişim olanağı sağlamıştır. Kadın örgütlerinin sayısı ve bu örgütlerin yürüttüğü projeler artmış olup, feminizmin 'proje feminizmine' (kalkınmacı, kısa vadeli, geçici ve sorun temelli) yozlaştırılıp hareketin siyasi unsurlarını aşındırılmadığının tartışılmasına yol açmıştır (Aksu ve Günal, 2002).

Günümüzde kadınların mücadelesi sürmeye devam etmektedir. Bu mücadele umut verir ancak öte yandan hala mücadele edilmesi gereken onlarca alan olduğu gerçeği eril sistemlerin kadınlara uyguladıkları baskı biçimlerinin yoğunluğunu gözler önüne serer. Bugün Türkiye’de kadın cinayetlerinin barbarca biçimlerini görmediğimiz sabahlara uyanamıyoruz. Kadınlar evde, çalışma hayatında sömürülmeye devam ediyor. Kadınlar dünden bugüne pek çok hak elde etmiş gibi süslemeler yapılıyor fakat en temel hak olan yaşama hakkı erkek şiddetiyle elinden alınıyor. Tarih ne içindir sorusuna R.G.Collingwood “Kişinin kendini bilmesi içindir” yanıtını vermiştir (Collingwood, 1941). Son kertede kadın hareketlerini bilmek, feminizmleri bilmek kadınların tarih boyunca aslında erkekler gibi doğuştan sahip olmaları gereken haklara mücadele ederek eriştiğini apaçık gösterir. Dünya tarihi kadınlara yapılan haksızlıklarla doludur ve kadınlar Simon de Beauvoir’in söylediği gibi kendilerini farklılıklarının içine hapsedme eril tuzağına düşmemelidir. Kadın direnişi ezilen, hakları elinden alınan, patriarkanın kodlarıyla baskılanan son kadın tahakküm sistemlerini alaşağı edinceye dek sürmelidir. Bu bağlamda, akışın devamında feminist hareketin karşı çıktığı ve eleştirdiği patriarka ve toplumsal cinsiyet rolleri incelenecektir.

1.3. ATAERKİLLİĞİ TANIMLAMAK

Günümüzde sosyal bilimlerin birçok disiplinde toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Çalışmaların ortak noktası gösterir ki dünyadaki toplumların ve kültürlerin çoğunda erkekler egemen konumda olan cinsiyettir. Tarihin yazımı üzerine yapılan çalışmaların da gösterdiği gibi erkek egemen bir tarih yazımı kadınların tarihteki rollerini ihmal etmiş ya da tamamen ikinci plana itmiştir. Kadınların toplumun evrimine katılımı ve uygarlık sürecine ortak oldukları gerçeği tamamen göz ardı edilmiştir (Purba ve Putri, 2019). Bu bağlamda Paul Valery’nin tarihe dair “insanlığın en tehlikeli icadı” vurgusu, toplumun organik belleğinin olmaması ve insanlar tarafından yazılıp daima yeniden üretilen tarihin seçici geçirgenliğinde kadının çoğunlukla söz edilmeye değer bulunmaması erkek egemen iktidar dilinin uzantısıdır. (Berkay, 2003)

Erken modern kent tarihi, toplumsal cinsiyet tarihi ve politik ekonomi konularına disiplinler arası yaklaşımlarla ilgilenen Pierike göre Yunanca πατριάρχης'dan (bir aileyi yöneten baba) kökenine dayanan 'ataerkillik- patriyarka' kavramı, güç, aile ilişkileri ve sosyal hiyerarşi gibi doğrudan çağrışımlara sahip olup kadın ve erkek arasındaki güç ilişkisini tanımlamak için kullanılmaktadır. Feminist

bilimin önemli bir başarısı, tam olarak ataerkil güç ilişkilerinin baskıcılığına işaret etmek ve bu tür sosyal hiyerarşilerin kaçınılmaz değil, potansiyel olarak değiştirilebilecek inşa edilmiş ilişkiler olduğunu göstermek olmuştur. Günümüzün çoğu okuyucusu için ataerkillik terimini kullanmanın genellikle bu tür güç ilişkilerini kınama stratejisi olduğu açıkça görünecektir. Günlük yaşamdaki birçok feminist için, bir pratiği basitçe ataerkil olarak tanımlamak onu eleştirmek için yeterlidir, ancak ataerkillik ile (haksız) baskı arasındaki bu açık bağlantının nispeten yeni bir teorik anlayış olduğunu unutmamak önemlidir (Pierik, 2022).

Feminist kullanımdan önce, bir kavram olarak 'ataerkillik', çoğunlukla bir babanın hane ve üyeleri üzerindeki otoritesini tanımlamak için kullanılıyordu. Androniki Dialeti, bu tür pre-feminist kullanımın ilk önce 'hukuki, siyasi ve ekonomik terimlerle erkekler arasındaki hiyerarşik ilişkilere odaklandığını, oysa erkeklerin kadınlar üzerindeki otoritesinin ikinci sırada yer aldığını', bunun feminist bilimin bu tür ön planda yer alan sistemlerde kadınların yapısal egemenliğini dünyaya getirene kadar sürdüğünü ileri sürmektedir (Dialeti, 2013). Bunun bir nedeni, birçok yazarın kendi dönemlerine has kadın ve erkek arasındaki ilişkileri örneklemesi ve bir açıdan bakıldığında tarih dışı olan ve değişme potansiyeli olmayan (ki bu, pek çok feministin karşı çıktığı en önemli şey) doğal bir varlık hali olarak görmeleri olabilir. Literatür incelemesi yapıldığında ataerkillik ile ilgili olarak farklı ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. Max Weber de özel mülkiyet ve aile arasındaki bağlantıyı incelemek suretiyle ataerkilliğe dair çıkarsamalar yapan filozoflardandır. Max Weber ataerkilliği tanımladığında, bunu ilgili bir kavram olan patrimonyalizm (ataerkillik ile ilgili olan) bağlamında yapmıştır. Hem ataerkillik hem de patrimonyalizm ile ilgili baskı biçimleri olarak görmüş, ancak bu pek de bir eleştiri olarak görülmemiştir. Patrimonyalizm, rasyonel-hukuki bürokrasinin kişisel olmayan yöneticileriyle onun yerini alana kadar var olan geleneksel hükümet biçiminin Weberci ideal tipi olarak görülmektedir. Patrimonyalizmde, var olan siyasi hükümdar kişisel her türlü şeyden üstündür görüşü hakimdir. Weber, patrimonyal yönetimden rasyonel-hukuki hükümete geçilmesi ile ilgilenmiş, ancak başlangıçta patrimonyal yönetimi oluşturan hane ilişkilerindeki yapılaşmanın değişmesi konusunda herhangi bir düzenlemeyle ilgilenmemiştir. Patrimonyalizm rasyonel-hukuki bürokrasiye dönüşebilirken, Weber ataerkilliğin olası değişikliklerini araştırmamış veya tartışmamıştır (Adams, 2005). Baskı biçimlerinin aksine, Weber patrimonyalizmi hane içindeki doğal ilişkilerin siyasi bölgelere uzantısı olarak görmüştür.

Ataerkilliğin pre-feminist kullanımına ilişkin bir başka açıklayıcı örnek, Robert Filmer'in ölümünden sonra 1680'de İngiliz Dışlama Krizi sırasında yayınlanan Patrikhane eseridir. Filmer'in teorisi, kralların, halkın rızasına ihtiyaç duymadan bir krallığı yönetme konusunda ilahi bir hakları olduğunu iddia ettikleri patrimonyal-monarşik yapılanmadır. Ana argüman, Tanrı'nın doğal olmasını istediği şeyin aynı zamanda doğru sosyal ve politik durum olacağı yönündeki güçlü bir arka plan varsayımıyla birlikte kutsal yazılardan yola çıkarak oluşturulmuş kurallar bütünüdür. Filmer, tüm kralları Adem'in torunları olarak görmekte ve Adem'in ilk kral olduğunu savunmaktadır. Filmer'in Argümanı temelde tarihsel ve soya ait olarak ortaya çıkar: Âdem ilk kral olduğundan ve babalar haneleri üzerinde doğal olarak hükmettiğinden, monarşi doğal politik bir durumdu (ve dolaylı olarak ataerkillik doğal sosyal durumdur). Filmer, savunmasını yapmak için ataerkilliğin (ve patrimonyalizmin) insanlığın yaratılışı ile birlikte şekillenmeye başladığı savunmaktadır. Filmer, başarılı kralların ataerkil bir soy kütüğünün torunları olduğu ve diğer hükümet biçimlerinin düzensizlik getirdiği teolojik ve klasik bir tarih sunmanın dünyanın babaların hükmettiği ailelerden oluştuğu bir dünya görüşünü savunmak için büyük çaba harcamıştır. Doğal özgürlük ve boyun eğme ayrıcalıklı olma değildir, ama Filmer'in bakış açısıyla özgürlük için bir baba-krala tabi olmanın gerekli olduğunu "O zaman Adem'in veya başka herhangi bir insanın çocuklarının ebeveynlerine bağlı olmaktan nasıl kurtulabileceklerini anlamadığını ifade etme" olduğunu savunmaktadır (Filmer, 1980; Filmer, 1991).

İlginç bir biçimde, Filmer'ı eleştirenler, kutsal metinleri kullanmasına ve ataerkil gücün devlet meselelerini kapsadığı sonucuna varmasından dolayı ona karşı görüşler belirttiler. Bu tutumlarına rağmen, ana-babaya tabi olmanın doğal ve ilahi olduğu fikrine itiraz etmediler, sadece bu durumun siyaset alanında da uygulanmasına itiraz ettiler. Bu eleştirmenlerden biri, İngiliz tarihinde soya ait olmayan monarşik düzenle ilgili halef örnekleri vererek Filmer'in tarihsel açıklamasını çürütmeye çalışan Baron John Somers'dır. Pierik'in aktardığına göre Somers Hollanda Cumhuriyeti'ne de ulaşan ve Felemenkçe'ye çevrilen bir broşürde, 'patriarchs recht'in 17. yüzyılda icat edilen 'hayali' bir yenilik olduğunu savunmaktadır. Somers, Filmer'dan açıkça bahsetmez, ancak yazdığı kitabının alt başlığında ona atıfta bulunur: 'Bazıları bize, Halklarının doğal Babaları olarak kralların Adem'den miras aldığı İlahi ve Ataerkil bir hak vermektedir. Bu amaçla, ilk olarak bu Son Çağ'da icat edilmiş olmasına rağmen, onların söylemlerinde ve kitaplarında birçok kez dile getirilmiştir ve yeniliklerin yaygın olarak yaptığı gibi, çok kısa bir süre sonra büyük bir destek kazanmıştır.' (Pierik, 2018).

Somers, hüküm sürmüş ve sürecek olan hiçbir hükümdarın Adem'e doğrudan soy iddiasında bulunamayacağını, böylelikle ataerkil hak öğretisinin aslında 'Dünyadaki tüm Prenslere tahtlarını sarsacağını' iddia etmektedir. Krallar bir şekilde Adem'in doğrudan ataları olduğunu iddia edebilirlerse, Somers'in, Filmer'in argümanına itiraz etmesi daha zor olacaktır. İtiraz ettiği asıl şey, tüm modern kralların ve Adem'in haklı olarak aile oldukları iddiasıydı, çünkü ancak o zaman tüm dünya üzerinde egemenlik iddia edebilecek bir kral olmuş olurdu. Babanın hane içindeki egemenliğine itiraz etmeden, ataerkilliğin siyasi alana yayılması olayına karşı çıkmıştır. Somers, hükümetteki monarşik soyun sürekliliği olmaksızın bir müzakere süreci olduğunu göstermeye çalışırken, Filmer, Adem'in her zaman bir varisi olacağını ve Adem'in varisi olmanın bir halkı yönetmede hakkının açık bir şekilde ortada olduğunu savunmaktadır (Pierik, 2018).

Babanın aile üzerindeki egemenliğine odaklanan 'ataerkilliğe' 'geleneksel ataerkillik' diyebiliriz. Bir belirsizliği ortadan kaldırmak için: Burada en önemli nokta ataerkilliğin bu birleşimi geleneksel feminist "ataerkillik" kavramından önce geldiği gerçeğine atıfta bulunarak, "geleneksel" yerine "geleneksel otorite" biçimini belirtmek için kullanılan bir kavram olmasıdır.' Elbette her iki durumda da bu "gelenek" ya da belki de özgünlük kavramı kendi içinde hiçbir güç taşımaz. Weberci tanımdaki 'ataerkilliğin' tarihsel anlatısı, daha sonra icat edilmiş bir yapı ile değiştirilen bir tür özgün toplumsal düzenleme olarak şekillendiği bir anlatıdır. Julia Adams, Weber'in geleneksel yönetiminin de inşa edildiği ve bir tür "gelenek icadı"na tabi olduğu gerçeğini içerecek şekilde onun anlayışını değiştirerek, Weber'in "ataerkillik" kavramını kullanmasının hala yararlı olduğuna işaret etmiştir. Bu hamle, ataerkil ilişkilerin doğal veya kaçınılmaz olarak sunulduğu tarihsel vakaların sonuçları haneyi aşmaktaydı, ancak daha sonraki analizler kadınların özgürlüğü üzerindeki yapısal kısıtlamaların kuramlaştırılmayacak olan siyasi bir çaba olarak görülebileceğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır ve bu yolu izleyerek ataerkilliğe dikkat çekmek istiyordu (Adams, 2005). Ve elbette hem Filmer hem de Weber sistemi eleştirmek için değil, onu doğal bir durum olarak görüyorlardı. Bu, MÖ 3100 ile 600 yılları arasında kademeli bir ataerkillik inşasının "kadınların tabi kılınmasının "doğal" olarak görüldüğü ve dolayısıyla görünmez hale geldiği bir durum yarattığını iddia eden Gerda Lerner tarafından tanımlanan sürece uymaktadır (Lerner, 1986).

Bunu yaparak, modern öncesi toplumların özgül bir özelliği veya özgün bir doğa durumu biçimi olarak değil, tarihsel gelişimde daha sabit bir yön olarak ataerkilliğin

olasılığını açarmaktadırlar. O zaman yapılan hamle, “ataerkilliğin” farklı yapılarını tanımlamaktı ve aile yapısı, bütünü yalnızca bir alt parçası haline gelmiştir.

Bu anlamda, Filmer'ın tarihsel olarak daha iyi konumlanmış ve yerleşik zamanlı değişimde yeri olan bir "ataerkillik" versiyonunu sağladığı söylenebilir. Orijinal doğal durum olarak onun "ataerkilliği", her zaman orijinal otoriteyi miras alan ve Adem'e kadar uzanan bir siyasi iktidar soykütüğünü üreten yeni nesillerin tarihsel bir modeline sahiptir. O zaman onun açıklamasının (şimdiye kadar elbette gözden düşmüş) spekülative bir tarih felsefesi olduğu söylenebilir, çünkü ailede otoritenin bitmez tükenmez mirasının geçmişi, bugünü ve geleceği birbirine bağlaması ve bu itibarla 'karmaşık geçmiş-şimdi-geleceği' yaratması anlamını taşımaktadır.

Feminizmde Patriarşi: Patriarşi Yapıları

Ailede hane otoritesine odaklanan geleneksel ataerkilliğin yanı sıra, ev içi alanın ötesine geçen, ancak sosyal hayatın her alanında kendini gösteren eksiksiz bir erkek egemenliği ve kadın egemenliği sistemini tanımlamak için kullanılan analitik bir feminizm aracı olarak ataerkillik vardır. En basit haliyle, erkeklerin grup olarak kadınları bir grup olarak sömürdüğü erkek egemenliğinin diyalektiği olarak görülebilir. Çoğu durumda, tam bir sistem olarak ataerkillik, erkeklerin aile ilişkisinin olmadığı kadınlar üzerinde belirli bir güce sahip olduğu bir sistemi tanımlamak için de kullanılır. Yapısal erkek zorbalığı olarak bu ataerkillik, geleneksel aile otoritesi ataerkilliği ile hala yakın bir ilişkiye sahiptir, ancak aynı zamanda farklılık göstermekte ve farklı yollar yürütmektedirler. Lerner bunu şöyle tanımlar: “Ailede erkek egemenliğinin kadın ve çocuklar üzerindeki görünümü ve genel olarak toplumda erkek egemenliğinin kadınlar üzerindeki uzantısıdır” (Pierik, 2009).

Radikal feminist bilim, 1970'lerden beri geçmişe bakmak için analitik bir araç olarak ataerkilliği kullandı, ancak bu, 1980'lerin sonundan sonra, her şeyi kapsayan bir yapı olarak ataerkillik fikrine karşı post-yapısalcılık tercih edildiğinden, azalma göstermiştir. Dialeti şöyle yazıyor: 1980'lerin sonlarından bu yana, evrensel anlamlar ve ana anlatılar sorgulandıkça ve temsil, kimlik inşası, bireysel deneyim ve çoklu öznelliklere yeni bir ilgi ortaya çıktıkça, 'ataerkillik' teriminin kullanımı yavaş yavaş azalmaya başlamıştır. 1990'larda feminist post-yapısalcı teoride temel bir analitik kategori olarak toplumsal cinsiyetin egemenliği ve kadınlık ve erkekliğin kültürel inşasına paralel olarak odaklanma, kadınlar ve erkekler arasında ortak bir kimlik,

deneyim, vicdan ve eylem fikrine meydan okuma ve tartışmanın şartlarını değiştirmiştir (Dialekti 2013).

Bu, Dialekti'nin tarif ettiği ve ataerkillik teriminin artık kullanılmadığı süreci açıklayabilir. Yapılar aracılığıyla analizden vazgeçmeden özgüllük ihtiyacıyla başa çıkmanın bir başka örneği, Iris Marion Young'ın toplumsal cinsiyete bir dizisellik olarak bakma önerisinde bulunabilir. Birinin kimliğini oluşturmak ve bireyler için (örneğin kadınlık veya erkek kardeşlikleri) istikrarlı bir grup kimliği oluşturmak yerine, 'kadınlar' olarak adlandırılan gruba üyeliğin, farklı yapısal faktörlerin gevşek bir konfigürasyonunun ürünü olduğunu öne sürer.' (Young, 2002). Bu şekilde, toplumsal yapıları (kolektif) anlamının bir yolu olarak toplumsal cinsiyete doğru (bireysel) kendini tanımlama için bir kavram olarak toplumsal cinsiyeti kullanmanın ötesine geçer. Bu açıklamaya göre, bireylerin "cinsiyetli" olduğunu söylemek, hepimizin kendimizi bu yapısal ilişkilere göre, kimliği temellendirmek için fazla kişisel olmayan yollarla pasif bir şekilde gruplanmış bulmamız anlamına gelir.

Yukarıdakiler, ataerkilliğin tüm erkekleri kadınlara karşı iki birleşik kategoride birleştiren sağlam bir yapı olduğunu savunmanın zor veya yetersiz olacağını göstermektedir. Yine de, tüm insan kültürlerinde yinelenen (değişken olsa da) bir tema olarak toplumsal cinsiyet hiyerarşisi fikri, belki de onun postyapısalcı reenkarnasyonu olarak görülebilir.

Dikkate değer bir istisna olmasına rağmen, teorisyenler sıklıkla 'ataerkillik' kullanımından uzaklaşmışlardır ve 'cinsiyet eşitsizliği' gibi diğer kavramları kullanmaktadırlar. Silvia Walby ataerkilliğin teorisinde (Dialekti tarafından 1990'da 'radikal düşüncenin kuğu şarkısı olarak nitelendirilmiş) açıkça, tarihsizlik suçlamalarına dayanabilen ve zaman ve mekân içindeki değişimlere karşı duyarlı olan karmaşık bir ataerkil yapı anlayışından yanadır (Dialekti, 2013; Walby 1999). Bu gerçekçi çerçevede, ataerkillik, doğurganlık ve yeniden üretimin (fikirlerin ve emek gücünün) açık bir parçası olmadığı, ancak diğer yapıların etkileri olarak görüldüğü, kısmen birbirine bağımlı altı yapıdan oluşur. Bu şekilde, Walby geleneksel ataerkillikten uzaklaşıyor, çünkü kısmen "yeniden üretim" teriminin genellikle birkaç farklı kavramı kapsamak için kullanıldığını ve bunların yanıltıcı bir şekilde bir araya getirilebileceğini keşfetti. Özellikle, bir sonraki insan neslinin yaratılmasının sosyal süreci, genellikle sosyal sistemin sosyal olarak yeniden yaratılması ve/veya doğurganlığın biyolojik süreçleri ile birleştirilir (Walby, 1989).

Walby, altı yapısını, Foord ve Gregson'ın dört yapıyı tanımlayan ataerkilliği anlamak için önceki gerçekçi çerçevesinin bir gelişimi olarak biyolojik üreme, heteroseksüellik, evlilik ve çekirdek aile yapısını önermektedir (Foord and Gregson, 1986). Bu yapılar daha çok geleneksel ataerkilliğin yapısal bir açıklamasına benzemekte ve Foord ve Gregson'ın yazarken aklından geçen şey bu gibi görünmekle birlikte: cinsiyetler arasında evrensel olarak gerekli ilişkiyi içermektedir. Bunlar biyolojik üreme ve heteroseksüelliktir. Evlilik ve çekirdek aile daha sonra biyolojik üreme ve heteroseksüelliğin tarihsel ve mekânsal olarak spesifik meydana gelen örnekleri olarak görülür. Tam olarak aynı olmasa da, ataerkilliğin bu açıklaması babalık otoritesi fikrine daha yakındır ya da en azından babalık otoritesi kolayca biyolojik üreme ve heteroseksüellikle ilgili sosyal kurum olarak görülebilir. Buna karşılık, Walby'nin yapıları (neredeyse) aile ilişkilerinden ayrılmıştır. Bunlar: ataerkil üretim tarzı, ücretli işte ataerkil ilişkiler, devlette ataerkil ilişkiler, erkek şiddeti, cinsellikte ataerkil ilişkiler ve din, medya ve eğitim gibi kültürel kurumlarda ataerkil ilişkilerdir (Pierik 2009). Her iki ataerkillik kavramsallaştırması, ataerkilliği eksiksiz bir erkek egemenliği ve kadın egemenliği sistemini tanımlamak için kullanmaları anlamında geleneksel ataerkilliğin ötesine geçmeyi amaçlamaktadır.

Ücretli İşlerde Ataerkil İlişkiler

İş dünyasında, kadınlar genellikle erkeklerle dengesiz pozisyonlar alırlar. Kadınlar, haksız ücret alma, yetersiz çalışma koruması vb. gibi ayrımcılığa maruz kalmaktadır. Kadınlar, işgücü piyasasında daha az beceri ve daha az deneyimli olarak görüldüğü için erkeklere göre daha onlara daha düşük ücretler ödenmektedir (Walby, 1990). Walby ataerkil teorisin 'deki (1990) sermaye teorisyenleri, kadınların ailedeki konumları nedeniyle erkeklerden daha az beceri sermayesine sahip olduklarını iddia etmektedirler. Hatta, Backer (1965), Mincer (1962), Mincer ve Polachek (1978) de kadınların ev işlerini yapmak için harcadıkları zaman nedeniyle kadınların erkeklerden daha fazla beceriye sahip olmadığını söylemişlerdir (Sari, 2020). Oysa beceri, bir kişinin işverenlere satmak için sermayesidir. İnsanlara yeteneklerine göre ödeme yapıldığını varsaymaktadır. İnsanlar daha fazla beceriye ve çalışmak için daha fazla zamana sahipse, daha yüksek ücret alma hakkına sahiptir (Walby, 1999). Ayrıca, kadınlara becerilerini geliştirmeleri için hareket özgürlüğü vererek ücretli istihdama erişim artışının değiştirilmesi çok önemlidir, çünkü kadınları bu durum iş dünyasındaki ataerkil baskıdan kurtarabilir.

Ataerkil Devlet

Bir devlet genellikle belirli bir sosyal kurumlar dizisi olarak örneğin belirli bir bölgede yasal zorlama üzerinde tekel sahibi olan veya işlevinin ve sınıflı bir toplumda sosyal uyumu koruyan bu organ gibi bir varlık olarak tanımlanır (Walby, 1999). Devlet, gücünü sürdürmek için merkezi güce sahip bir kurumdur. Bu durumda devlet de toplumsal sorunlara müdahale eder ki bunlardan biri de toplumun doğasında var olan ataerkil sistemdir.

Hükümet, toplumda hâlâ güçlü olan cinsiyet farklılıklarına ilişkin kalıp yargıları ortadan kaldıramayınca, bunlardan biri de kadınlara yönelik şiddet ve baskıya neden olan erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğidir. Demek ki devlet kadına müdafaa yapmamaktadır. Walby'ye (1993) göre, bazen devlet, kadına şiddet uygulayan erkeklere ceza vermemektedir. Çünkü devlet, kadınların erkek şiddetinden bağımsız kalabilmeleri için ihtiyaç duydukları kaynakları sağlamamakta veya en uç durumlar dışında birçok durumda devlet müdahale etmek istememektedir. Ayrıca Walby, ataerkil sistemin parçası olan kadınların devlet kaynaklarına ve gücüne erişimden dışlandığını belirtmektedir. Dolayısıyla hukuk ve siyaset alanında kadının varlığı ya da kadının rolü en düşük düzeydedir. Kadınlar devlet desteği göremediklerinden ve bir statü elde edemediklerinden erkek şiddetine maruz kalmaya devam etmektedirler. Bu bağlamda erkek şiddetinin iktidar yaklaşımının bir uzantısı olarak incelenmesi gerekmektedir.

Erkek Şiddeti

Erkek şiddeti kadına yönelik bir iktidar biçimidir. Başka bir deyişle, erkek şiddeti, erkeklerin kadınlar üzerindeki kontrolünün temelidir. Erkek şiddeti, fiziksel şiddet, psikolojik şiddet ve sözlü şiddet şeklinde ortaya çıkmaktadır. Fiziksel şiddet; dövme, fırlatma, kapma, itme, tokat atma, itme vb. durumlardır. Daha sonra mağdurlara yapılan travmalar, eylemlerle tehdit veya zorlayıcı taktikler (Ragasatiwi, 2018) gibi psikolojik şiddet, sözlü şiddetten kopmaktır. Ayrıca kadına yönelik erkek şiddeti tecavüz, cinsel saldırı, kadınların dövülmesi, işyerinde cinsel taciz ve çocuk cinselliğini içermektedir. Dahası, erkekler erkeksi olarak yetiştirilir ve sorunları çözmek için şiddet kullanmaya alışkındır. Bu nedenle kadın her zaman duygularını kontrol edemeyen erkek şiddetinin kurbanı olur (Walby, 1999; Sari, 2020).

Cinsellikte Ataerkil İlişkiler

Cinsellik erkeklerin kadınlara hâkim olduğu bir yerdir. Bu durumda, cinsel pratikte eşit olmayan ilişkiler ortaya çıkmaktadır. Erkekler kadınları cinsel olarak nesneleştirir, onları sadece cinsel nesnelere indirgemektedir (Walby, 1999). Cinsellikte ataerkil anahtar kelime eylemi heteroseksüelliktir. Millet (1977), ataerkil teori'de,

heteroseksüelliğin erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğinde merkezi bir kurum olduğunu söylemiştir. Heteroseksüel, bireysel tercihler olarak değil, çocuklukta psikolojik süreçlerin sonucu olarak sürüklenen veya belirlenen kişiler olarak değil, sosyal olarak inşa edilmiş bir kurum olarak görülmektedir.

Radikal feminist analiz, erkeklerin baskısı altında kadınların paylaştıklarını göz önünde bulundurarak, kadınlar arasındaki yakın ilişkiyi görmektedir. Kadının en yakın arkadaşı erkek değil, kadındır. O halde, kadınlar genellikle şüphelenildiği gibi paylaşma, beğenme ve sevmeye dayalı bir cinsel partner seçerlerse, bir kadın başka kadınlarla cinsel ilişkiye girmeyi bekleyebilir (Walby, 1999). Ardından cinsellikteki ataerkil yapı, cinsel yönelimin nedenlerini heteroseksüel, lezbiyen ya da eşcinsel olarak tartışmaya açar.

Ataerkil Kültür

Walby'ye göre ataerkil kültür, bir dizi farklı ataerkil pratikten yaratılan bir yapıdır. Felsefe, din, eğitim ve gelenek normu alanında kadınlar genellikle aşağılanan bir özne, erkekler ise iktidara sahip bir özne olarak görülmektedir (Setiawan, 2016). Kültür, deneyim düzeylerini cinsiyete göre ayırt etmektedir. Kültür bile kadın ve erkek tarafından kabul edilen tüm davranışları düzenler ve ayırır.

Kültürel kurumlardaki ataerkil ilişkiler, erkeklik ve kadınlık fikirlerini içerir. Bu şeyler, sahip olunan karakter ve alışkanlıklarla ayırt edilir. Feminenlik, pasiflik, hassasiyet ve duygular olarak gereklidir, ancak erkeklik, iddialı, aktif, coşkulu ve inisiyatif almak için hızlı olmalıdır. Ayrıca, sesin tonunda da farklılık meydana gelmekte ve kadınlara yüksek sesle özdeş olan erkeklere göre daha çok sessiz olmaları veya alçak sesle konuşmaları söylenmektedir (Walby, 1989). Cinsiyete dayalı kimlik farklılıkları, doğumdan itibaren aile ve sosyal çevrede sosyalleşir.

Altı yapı birbiriyle ilişkilidir. Bu altı yapının birbirleri üzerinde hem pekiştirici hem de engelleyici bir nedensel etkisi vardır (Walby, 1992). Ataerkil baskının yapıları çok çeşitlidir. Walby (Walby), ataerkil formun evrensel olarak uygulanamayacağını açıklamıştır. Çağın gelişiminde ataerkilliğin biçimi değişmektedir. Walby'ye (1992) göre, ataerkillik, toplumsal dünyada var olan iki biçimde, özel ataerkillik ve kamusal ataerkillik olarak değişmiştir.

Özel ataerkillik, toplumun kadınların yalnızca evde çalıştığını düşündüğü hanelerde bulunabilir. Daha sonra özel ataerkillikte kadınlar ev dışındaki sosyal hayattan dışlanır (Ntoimo ve Abanihe, 2014). Ataerkil kültürün hâkim olduğu başlangıç yeri olarak ev seçilmiştir. Kadınlar tüm ev işlerini tamamlamalıdır. Özel ataerkillik,

kadınlara yönelik birincil baskı alanı olarak hane üretimine dayanmaktadır. Özel ataerkillikte gücün erkeklerin elinde olduğu söylenebilir. Onun gücüyle, evdeki kadının uyması gereken tüm kuralları erkekler belirleyebilir ve etki için, kadınlar pozisyonda baskı kazanabilmektedirler.

Kamu ataerkilliği toplumda veya kamusal dünyada bulunabilmektedir. Kamuoyunda güç erkeklerin elinde bulunmaktadır. Walby (1993), işyerinde kadınların erkeklere göre daha düşük ücret ve statüye sahip belirli çalışma gruplarında ayrılma eğiliminde olduğunu açıklamış ve daha sonra, kamusal alanda erişim ve kadın haklarının da kadınlar için yeni sorunlar eklediğini söylemiştir (Taufik, 2017). Kadınlar daha geniş bir baskıyla karşı karşıya kalabilmektedir. Yeteneklerini geliştirme konusunda özgürlük verilmemektedir. Tüm alanlarda kısıtlanmışlardır. Kamusal yaşamda, zenginlikten, güçten vs. topluca sömürülmektedirler.

Bu nedenle, çocuklar, eşler, anneler ve işçiler olarak kadınlar, hepsi erkek egemenliğinin kurbanı olabilir. Erkeklerin kadınları ezdiği ve zorbalık altına aldığı toplumsal pratikler olarak ataerkil sistem hem kamusal hem de özel alanlarda ortaya çıkabilmektedir. Bu nedenle, kadınlara yönelik şiddetin tipik bir ataerkillik biçimi olduğu söylenebileceğinden, kadınların erkeklerden şiddet görmesi nadir değildir (Sari, 2020).

Ataerkil hegemonya ideolojinin bir çeşitlemesidir (Darwin, 1999). Bir grubun başka bir grup üzerindeki hakimiyetini haklı çıkaran ve gönüllü olarak kabul edilen bir ideolojidir. Bu nedenle, stereotipler zaten toplumda yerleşiktir. Kadınlara yönelik ayrımcılığa ve çeşitli adaletsizliklere neden olmaktadır. Erkek egemenlik ve üreme sistemi değiştirilmezse, kadınlar erkeklerle eşit konum alamazlar. Bu nedenle adaletin sağlanması için kadın mücadelesine ihtiyaç vardır. Ayrıca, Tong ve Botts (2018), radikal feminist yazıların tüm ırk ve sınıflardan kadınlara yalnızca kadınların üreme ve cinsel güçlerini cesur ve yeni yollarla kutlamaları için değil, aynı zamanda bu güçleri neşeli ve akıllıca kullanmaları için ilham verdiğini belirtmektedir.

Ataerkil sistemde kadınlar eğitim, din, sosyal, ekonomi, siyaset vb. birçok alanda adaletsizliğe ve baskıya maruz kalmaktadır. Kadınlar aşağı olarak yaratılmamıştır, ancak toplum erkeklerin kontrol etmesi gereken bir süper güce sahip olduğunu varsaydığından kadınlar daha aşağı görülmektedir. Bu nedenle kadınlar ezildiklerinin farkında olmalı ve eşitlik sağlanmalıdır. Millet (2016), kadınların hem toplumdaki hem de evdeki durumlarının farkında olmalarını, kadın olarak kendi bilinçlerini oluşturmalarını, erkeklerle eşitliklerini talep etmelerini ve özerkliklerini

kazanmalarını söylemektedir. Direniş, eşitliği, haysiyeti ve hakları elde etmenin yoludur.

Dolayısıyla kadın hareketinin oluşumu, kadınların yaşadığı baskı, eşitsizlik ve adaletsizlikten kaynaklanmaktadır. Feminist yazının önde gelen düşünürlerinden Bell Hooks (2000) feminizmin cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmek için bir hareket olduğunu söyler. Feminist hareket, kadınların ataerkillikle başa çıkma mücadelesinin örgütlenme durumudur. 19. yüzyılın sonlarına ve 20. yüzyılın başlarına doğru, Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kadınların oy hakkı için kampanya yürütülmüştür. Erkeklerde olduğu gibi kadınlarında hayatta da aynı fırsatı elde etme hakkı vardır (Halirova, 2016).

Kadınları her zaman daha aşağılara iten ataerkil baskıyla uğraşırken, kadınlar kendilerini ezen ataerkil kültüre karşı mücadele etmek için birçok eylemde bulunmak zorundadır. O halde, ataerkil sistem içinde kadınların baskıyla baş etme mücadelesinin biçimi çeşitlilik göstermekte, eğitim alma mücadelesi, doğum kontrol mücadelesi ve karar verme mücadelesi bulunmaktadır (Millet, 2000). Bu durumlarda kadınların mücadelesini güçlü bir şekilde desteklemektedir. Örgün eğitimin, cinsiyet farklılıklarını azaltmada en önemli değişikliklerden bazılarını yaşayan cinsiyet eğitimi için bir yer olduğunu söylemektedir. O halde, kadınların kendilerini baskı altında hissetmemeleri için üremede zaman kırılganlığının varlığına çok ihtiyaç vardır. Ayrıca hayatla ilgili kararları verme hakkını güçlü tutmak çok önemlidir, çünkü kadınların kendi hayatını belirleme hakkı vardır. Kadınların yaşamla ilgili karar verme mücadelesinin çeşitli biçimleri vardır. Sözlü ve fiziksel, bazen tartışan ve direnen, bazen yan ve saptıran, bazen sadece hayata tutunan kadınlar vardır. Hatta erkek şiddetini önleme ve özgürlük kazanma çabası olarak kampanyada feminist destek de bulunmaktadır (Sari, 2020). Ayakta duracak bir eşitlik ve adalet temeli elde etmek için yapılır.

Ataerkil Sistemde erkekler neyi kontrol ediyor?

Kadınların yaşamlarının farklı alanlarının ataerkil kontrol altında olduğu söylenmektedir.

1. Kadınların üretkenliği ve emek gücü: Erkekler, kadınların üretkenliğini hem ev içinde hem de dışarıda, ücretli işte kontrol etmektedir. Ev içinde kadınlar yaşamları boyunca kocalarına, çocuklarına ve ailenin diğer üyelerine her türlü hizmeti sunarlar. Sylvia Walby bunu, kadın emeğinin o zamanki kocalar ve orada yaşayan diğerleri tarafından gasp edildiği “ataerkil üretim tarzı” olarak adlandırıyor. Ev kadınlarını 'üreten sınıf', kocaları ise 'el koyan sınıf' olarak adlandırıyor. Ev hanımlarının yaptığı

işler hiçbir şekilde iş olarak görülmemekte ve ev hanımları kocalarına bağımlı hale gelmektedir.

Kadın emeği üzerindeki bu kontrol ve sömürü, erkeklerin ataerkillikten maddi olarak faydalandığı anlamına gelir. Kadınların boyunduruk altına alınmasından ekonomik olarak yararlanırlar. Bu, ataerkilliğin maddi veya ekonomik temelidir.

2. Kadınların üremesi: Erkekler ayrıca kadınların üreme gücünü de kontrol eder. Pek çok toplumda, kadınların o zamanki üreme kapasiteleri üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Kaç çocuk istediklerine, doğum kontrol hapı kullanıp kullanmamaya veya hamileliği sonlandırma kararına karar veremezler. Ayrıca erkekler, erkeklerin egemen olduğu din ve siyaset gibi sosyal kurumları da kontrol etmektedir. Denetim, kadının üreme kapasitesi ile ilgili kurallar koyularak kurumsallaştırılır. Örneğin, Katolik Kilisesi'nde erkeklerin ve kadınların doğum kontrol haplarını kullanıp kullanamayacaklarına erkek dini hiyerarşisi karar verir. Modern zamanlarda ataerkil devlet, aile planlaması programları aracılığıyla kadınların üremesini kontrol etmeye çalışmaktadır. Devlet, ülke nüfusunun optimum büyüklüğüne karar verir. Örneğin Hindistan'da doğum kontrol programı aile büyüklüğünü sınırlandırmakta ve kadınları ikiden fazla çocuk sahibi olmaktan caydırmaktadır.

Ataerkillik anneliği idealize eder ve böylece kadınları anne olmaya zorlar. Aynı zamanda annelik koşullarını da belirler. Bu annelik ideolojisi, kadınların ezilmesinin temellerinden biri olarak kabul edilir. Aynı zamanda kadınsı ve erkeksi karakter tipleri yaratır ve ataerkilliği sürdürür. Kadının hareket kabiliyetini kısıtlar ve erkek egemenliğini yeniden üretir.

3.Kadınların Cinselliği Üzerinde Kontrol: Kadınlar, kocalarına ihtiyaç ve arzularına göre cinsel hizmetler sunmakla yükümlüdürler. Her toplumda kadın cinselliğinin evlilik dışı ifadesini kısıtlayan ahlaki ve yasal düzenlemeler mevcuttur, erkeklerin rastgele cinsel ilişkiye girmesine genellikle göz yumulur.

4.Kadın Hareketliliği: Erkekler, kadınların cinselliği, üretimi ve üremesinin yanı sıra kadınların hareketliliğini de kontrol eder. Evden çıkma yasağının dayatılması, cinsiyetler arası etkileşimin sınırlandırılması, ataerkil toplumun kadınların hareketliliğini ve hareket özgürlüğünü kontrol etme yollarından bazılarıdır. Bu kısıtlama kadınlara özgüdür, erkekler ise bu kısıtlamalara tabi değildir.

5.Mülkiyet ve Diğer Ekonomik Kaynaklar: Mülkiyet ve diğer üretken kaynakların çoğu erkekler tarafından kontrol edilir ve babadan oğula geçer. Kadınların mülkiyet üzerinde yasal haklara sahip olduğu toplumlarda bile, geleneksel uygulamalar, sosyal

yaptırımlar ve onlar üzerinde kontrol sahibi olmalarını engelleyen duygusal baskılar. BM istatistiklerine göre, “Kadınlar dünyada yapılan çalışma saatlerinin %60'ından fazlasını yapıyor, ancak dünya gelirinin %10'unu alıyor ve dünya malının %1'ine sahip oluyorlar”. Mülkiyet ve diğer üretken kaynakların çoğu erkekler tarafından kontrol edilir ve babadan oğula geçer. Kadınların mülkiyet üzerinde yasal haklara sahip olduğu toplumlarda bile, geleneksel uygulamalar, sosyal yaptırımlar ve onlar üzerinde kontrol sahibi olmalarını engelleyen duygusal baskılar. BM istatistiklerine göre, “Kadınlar dünyada yapılan çalışma saatlerinin %60'ından fazlasını yapıyor, ancak dünya gelirinin %10'unu alıyor ve dünya malının %1'ine sahip oluyorlar”.

1.4. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİ VE TOPLUM

Erkekler ve kadınlar topluma dahil varlıklar oluşlarının karşılığı olarak anne rahmine düşmelerinden itibaren toplumun dayattığı bazı kültürel kodların dayattığı kalıplara maruz kalırlar. Yaşamlarının her alanında da çeşitli formlarda rollerini doğru biçimde yerine getirmeleri beklenir. Toplum aykırı olana, rolünü olması gerektiği gibi üstlenmeye ötekileştirici, uyumlu olana kapsayıcı davranır. Bu durum kuşkusuz bir baskı mekanizması oluşturmuş ve çeşitli biçimlerde sorgulanmaya başlanmıştır.

20. yüzyılın çarpıcı özelliklerinden biri, kadınları çeşitli toplumsal alanlarda ön plana çıkaran kadın hareketidir. Kadınlar oy kullanma hakkını kazandıkça, doğum kontrolü ve kürtajı yasallaştırarak üreme özgürlüğüne kavuştukça, eğitim ve istihdama erişim kazandıkça, batı kültürü, kadınlar ve toplumda oynadıkları roller hakkında uzun süredir sahip olduğu görüşleri sorgulamak zorunda kalmıştır (Blackstone, 2003).

Toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerinin incelenmesi, 20. yüzyılın son yarısında sosyoloji, antropoloji ve psikoloji alanındaki çalışmaların çoğuna egemen olmuştur. Bu noktada bazı kavram kargaşalarının giderilmesi elzemdir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimleri genellikle birbirinin yerine kullanılır, ancak bu terimler farklı kavramları tanımlar ve birbirinin yerine kullanılamaz. Cinsiyet terimi, bir kişinin erkek mi yoksa dişi mi olduğunu belirleyen biyolojik, hormonal ve kromozomal farklılıkları ifade etmek için kullanılmaktadır (Lindsey, 2020). Tanım olarak toplumsal cinsiyet, "toplumların ve bireylerin erkek ve kadın kategorilerine yüklediği anlamlara" atıfta bulunmakta (Eagly, 2013) ve toplumsal cinsiyet rolleri terimi, kadınlar ve erkekler için uygun görülen önceden belirlenmiş davranışları tanımlamaktadır (Lipman-Blumer, 1984). Eşeyli cinsel organa dayalı fizyolojik farklılıklar olan cinsiyet rollerinden farklı olan toplumsal cinsiyet rolleri, sosyal yapılarıdır ve "her cinsiyetin üyelerine ikiye

bölünmüş olarak atanan aile, mesleki ve politik rolleri ve benlik kavramlarını, psikolojik özellikleri ve aile rollerini içerir" (Copenhaver, 2002).

Toplumsal cinsiyet rolleri araştırması resmileştikçe, belirli bir kültürde kadın ve erkeğin neden farklı roller üstlendiğini açıklamak adına teoriler oluşturulmuştur.

Toplumsal Cinsiyet Rolü Teorisi

Erkeklerin ve kadınların farklı rolleri nasıl öğrendikleri üzerine yapılan çalışmalar, son birkaç on yılda birçok tartışmanın konusu olmuştur. Mussen'a (1969) göre, bir bireyin cinsiyet rolünün, birçok sosyal rolünden en göze çarpanı olduğu, alışılmış bir gerçektir. Başka hiçbir sosyal rol, onun açık davranışlarını, duygusal tepkilerini, bilişsel işlevlerini, gizli tutumlarını ve genel psikolojik ve sosyal uyumlarını daha fazla yönlendirmez. Toplumun devamlılığı için herhangi bir rol üstlenilmesi de daha temel değildir. Aktiviteler, görevler, özellikler ve tutumlar tüm kültürlerde kadın ve erkeğe farklı şekilde yüklenmektedir (Mussen, 1969). Cinsiyet, kültür için böylesine tanımlayıcı bir özellik olduğundan, araştırmacılar, insanların cinsiyeti nasıl anladıklarına ve cinsiyet rollerinin gelişimine ilişkin temel faktörler hakkında farklı görüşlere sahiptir. Forgot bu durumu toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolü araştırmaları alanlarında "bu kadar az anlaşmayla bu kadar çok şey yazılmamıştır." şeklinde ifade etmiştir (Fagot, 1995) Araştırmacılar, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl geliştirildiği ve bu rollerin neden var olduğu konusunda altı farklı teori öne sürmektedir. Altı teori biyolojik, yapısal-işlevsel, sosyal öğrenme, bilişsel gelişim, toplumsal cinsiyet şeması ve sembolik etkileşimdir.

1.Biyolojik Teori

Biyolojik teori, erkek ve kadın rollerindeki farklılıkların, her iki cinsiyette bulunan biyolojik farklılıklardan kaynaklandığını öne sürer. Önemli araştırma alanları geleneksel olarak kromozomlar, beyin yapısı veya hormonlar üzerinde odaklanır. Örneğin, Maccoby and Jacklin (1972) sözel, sayısal, uzamsal, yaratıcı ve analitik yetenekleri farklı kadın ve erkek hormonlarının ve genetik yapısına göre incelemiştir. Kadınların sözel görevlerde erkeklerin ise sayısal, uzamsal ve analitik görevler başarılı olmasına katkıda bulunduğunu ifade etmişlerdir. Yaratıcı görevlerde, problemin çözümünde mantıklı çözümler gerekiyorsa erkekler başarılı, problem yeni bir çözüm geliştirmeyi gerektiriyorsa kadınlar daha başarılıdır. (Maccoby and Jacklin, 1972). Christen (1995), kadınlar ve erkekler arasındaki beyin boyutu ve yapısındaki farklılıklara odaklanmıştır. Beyin büyüklüğündeki farklılık nedeniyle, kadınlar sözel

projelerde daha başarılı ve erkekler ise matematiksel ve uzamsal projeler için daha başarılıdır (Christen, 1995).

Biyolojik teorilerden iki baskın sonuç çıkmaktadır. Birincisi, erkekler daha büyük fiziksel yapıları, daha güçlü ve saldırgan davranışları nedeniyle aileyi koruyan ve ailenin geçimini sağlayan varlıktır. İkincisi, üreme yetenekleri ve geleneksel olarak pasif davranışları nedeniyle kadınlar, daha çok bakım ve ev bakımı ile ilişkili varlıktır. Bu sonuçları desteklemek için Dobson (1995), kadınların biyolojik olarak farklı olduğu ve bu farklılıkların doğuştan geldiğini ve "kültürün etkileri yoluyla değişime dirençli" olduğu görüşünü destekleyen birkaç araştırma çalışmasına atıfta bulunmuştur (Dobson, 1995).

Biyolojik cinsiyet görüşüne yönelik en büyük eleştirilerden biri, fiziksel farklılıklar nedeniyle kadın ve erkek eylemlerinin ve işlevlerinin değiştirilemez olması ve toplumun kadın ve erkeklerin oynadığı rollerle hiçbir ilgisinin olmamasıdır (Kessler ve McKenna, 1985; Wylie, 1986). Sonuç olarak, biyolojik teoriler, erkek ve kadın davranışlarını yöneten katı cinsiyet ayrımları yaratmıştır. Chodorow'un (1978) belirttiği gibi, biyolojik bakış açısı, kadınların "doğal bir annelik içgüdüsü ya da annelik içgüdüsü olduğunu ve bu nedenle annelerinin 'doğal' olduğunu, hatta bu nedenle anne olmaları gerektiğini" varsaymaktaydı (Chodorow, 1978). Katı cinsiyet tasvirlerinin bir başka kanıtı olarak, kendi rollerine uymayan çocuklar doktorlar veya klinik psikologlar tarafından "anormal, hatta psikolojik olarak sağlıklı" olarak kabul edilirdi (Singleton, 1987).

2-Yapısal-İşlevsel Teori

Yapısal-işlevsel teori, belirli bir toplumun hayatta kalmasını sağlamak için kendini sürdürmenin bir yolunu bulması gerektiği fikrine dayanmaktadır. Bu görüş, kadınların ve erkeklerin toplumdaki yerlerini nasıl anladıklarının biyolojik olarak belirlenmediğini, ancak kültürün neye ihtiyaç duyduğu tarafından belirlendiğini öne sürmektedir. Bu teorinin merkezinde "örgüt" kavramı yer almaktadır. Parsons (1960) tarafından tanımlandığı gibi, bir organizasyonun temel amacı "belirli bir amaca ulaşmak" ve bu amaca, grubun başka biri tarafından kullanılacak bir şey üretmesine izin veren bir gruptaki iş bölümü ile elde edilmektedir. (Parsons, 1960). Bireyler kendilerini belirli gruplarda buldukça, toplu olarak ortak bir deneyimi paylaşmaktalar (Eagly, 2013). Erkekler evin geçimini sağlayan ve kadınlar ise ev içi iş bölümü ile çocukların kendi gruplarında işlevsel yetişkinler olarak geleceklerine hazırlanmalarına yardımcı olmak için toplumda var olmuştur. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rolleri istikrarlı bir

toplum yaratmıştır. Çünkü her insan kendi konumunun daha büyük bir grupla nasıl bağlantılı olduğunu anlamaya başlamıştır (Lindsey, 2020). Kültürün inanç ve değer sistemi, bireye kendisine verilen rolleri sürdürmesi için baskı uygulamıştır.

Bales ve Parsons (2014), çekirdek ailenin sosyalleşmesi üzerine yaptıkları çalışmalarla yapısal-işlevsel teoriyi geliştirmişlerdir. Çalışmaları, insanların artık büyük, kolektif kabileler halinde yaşamadıkları, bunun yerine bağımsız konutlarda çekirdek aileler olarak yaşadıkları gözlemine dayanmaktadır.

Bu nedenle, aileler “eskisinden daha uzmanlaşmış bir kurum” haline gelmiştir. Bu yeni konumun bir sonucu olarak, ailedeki kadın ve erkeğin rolleri, aileye istikrar ve çocuğu dünyanın yollarına göre sosyalleştirmesi için bir ortam sağlamıştır. Bu nedenle, Bales ve Parsons, yetişkin dişil rolünün, eş, anne ve hanenin yöneticisi olarak esas olarak ailenin iç işlerine demir atmaktan vazgeçmediğini söylemenin genel olarak oldukça güvenli görüldüğü sonucuna varmışlardır. Yetişkin erkek, ağırlıklı olarak iş dünyasına, işine ve onun aracılığıyla aileye statü kazandıran ve gelir getiren işlevleriyle ilgilenmektedir (Bales ve Parsons, 2014).

Cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti açıklamaya yönelik bir teori olarak yapısal-işlevselliğin teorik sınırlamaları vardır. Teorinin temel eleştirilerinden biri, yapısal-işlevselliğin toplum hakkında aşırı basitleştirilmiş bir görüş sunmasıdır (Eagly, 2013). Basitliğine ek olarak, toplumsal cinsiyetin yapısal işlevsel görüşü muhafazakardır ve toplumdaki çeşitliliği de dikkate almamaktadır. Lindsey (2020) tarafından belirtildiği gibi, tek ebeveynli haneler "son derece uyarlanabilir ve teori tarafından dikkate alınmayan çeşitli kalıp ve koşullar sergilemektedirler". Son olarak, yapısal-işlevsel bakış açısı, "erkek egemenliğinin ve genel toplumsal cinsiyet tabakalamasının kalıcılığının gerekçesi" ve "beyaz, orta sınıf aile etiği" için bir destek olarak kullanılmıştır. Bu nedenle, bu teori çağdaş ailenin hızla değişen dinamiklerini dikkate almadığı gibi, teori ırk, siyasi güç ve sosyo-ekonomik farklılıkları ilgili faktörler dikkate almamıştır (Millet, 2016; Lindsey, 2020).

3-Sosyal öğrenme Teorisi

Sosyal öğrenme teorisi, toplumsal cinsiyeti ve toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl oluştuğunu gelişimsel bir süreç yönelimi kullanarak açıklamaktadır. Davranışçılık gibi, sosyal öğrenme teorisinin merkezinde, doğru cinsiyet rolü davranışını sergilemek için ödüller kazanma görüşü yer almaktadır ve ana vurgu "pekiştirme ajanları" üzerindedir (Howard & Hollander, 1997; Gewirtz, 1969; Hargreaves, 1986; Mussen, 1969). Pekiştirme ajanları istenen davranış gerçekleştirildiğinde ödüllendirmek şeklinde

oluşturulan bir mekanizmadır. Bu bağlamda, teorinin ilerleyiş biçimine bakmakta yarar olacaktır.

Sosyal öğrenme teorisi, toplumsal cinsiyet rollerini tanımlamada sosyalleşmenin önemini kabul etse de cinsiyet kimliğinin çocuklukta oluştuğunu varsaymaktadır. Farklı teorisyenlerce bu teori desteklenmiştir. Mischel (1966), bir çocuğun cinsiyet rolü davranışına ilişkin bir anlayış geliştirme sürecini tanımlamıştır. Bir çocuk ilk önce, erkek ve kadın davranışlarındaki farklılıklar arasında "ayrım yapmayı" öğrenmektedir. Ardından, çocuk bu davranışı belirli deneyimlerden yeni durumlara "genelleştirmekte" ve sonunda cinsiyete dayalı davranışları "gerçekleştirmeye" yol açmaktadır. Uygun davranışın gözlemlenmesi ve bu tür davranışları taklit etmek için olumlu ödüller kazanma, çocukların cinsiyet kavramlarının nasıl yerleştiğini açıklamıştır. Örneğin Mischel, "Bağımlı davranışlar erkekler için daha az ödüllendirilirken, fiziksel olarak saldırgan davranışlar kadınlar için daha az ödüllendirilir". Çocuk annede bağımlı, babada saldırgan davranış gözlemledikçe, bu iki davranış özelliğini diğer kadın ve erkeklerle ilişkilendirmeye başlamıştır. Bir çocuğun etkinliklerinde, çocuk erkeğe erkeklerin davranışlarını, kıza kızların davranışlarını taklit etmeye yönelik olumlu ödüller ile desteklenmektedir (Mischel, 1966).

Bandura (1969), sosyal öğrenme teorisinin bir başka savunucusudur ve hem tanımlama hem de modellemenin, bir çocuğun cinsiyet davranışını anlamaya başlamak için kullanacağı iki anahtar yöntem olduğunu öne sürmüştür. Bir çocuğun kimlik belirleme süreci, doğumdan itibaren çocuğu kadın veya erkek olarak tanımlamak için pembe veya mavi battaniye gibi eşyaların cinsiyete göre atanmasıyla başlamaktadır. Özdeşleşme daha sonra ebeveynin giyim, saç modeli, oyuncak, oyun, oyun arkadaşı seçimi ve son olarak da "sapkın cinsiyet rolü davranışına karşı ebeveynin izin vermeyen tepkileri" ile devam etmektedir. Ebeveynler, diğer yetişkinler, akranlar veya televizyon ve filmlerden alınan davranışların modellenmesi veya kopyalanması da çocuğun cinsiyetle ilgili davranışları anlamasına katkıda bulunmuştur. Ancak modellemenin bir çocuğu nasıl etkilediğini veya modelleme sayesinde bir çocuğun kimi taklit etmeyi seçtiğini anlamak zor olmuştur. Bununla birlikte Bandura, bir çocuk için "bir modele göre ödüllendirici veya cezalandırıcı sonuçların gözlemlenmesinin, gözlemcilerin isteyerek özdeşleşme davranışına girme derecesini büyük ölçüde etkileyebileceğini" ifade etmiştir (Bandura, 1969; Bandura and Walters, 1977; Bussey and Bandura, 1999). Sosyal öğrenme kuramı, sosyalleşme sürecinde çocuklara verilen pasif rol ve çocukların bilişsel yeteneklerindeki çeşitliliği dikkate almaması nedeniyle eleştirilmiştir (Bascow,

1992). Sosyal öğrenme teorisine göre çocuklar sosyalleşmelerde yer almamakta sadece kendilerini kimlik duygularına yönlendiren ödüllere tepki göstermektedirler. Aynı şekilde, bu teoride bir çocuğun zihinsel yeteneği ve etnik farklılıklardan gelen değerleri de dikkate alınmamıştır (Copenhaver, 2002).

4-Bilişsel Gelişim Teorisi

Bilişsel gelişim teorisi, sosyal öğrenme teorisi gibi, bir çocuğun aşamalı olarak gelişimine odaklanmaktadır. Bilişsel gelişim teorisi, çocuklarda entelektüel ve sosyal öğrenme aşamalarına odaklanan Piaget and Cook (1952) ve Jean Piaget'in (2013) çalışmalarından sonra modellenmiştir. Yakınlık, genelleme, pekiştirme ve tekrar öğrenmenin genel aşamalarını takiben bilişsel gelişim teorisi, bir çocuğun "uzak çevrenin bilişsel bir temsilini" oluşturduğunu varsaymıştır (Baldwin, 1969; Mussen, 1969).

Kohlberg (1966) ise bilişsel gelişim perspektifini geliştirmiştir. Ne biyolojinin ne de kültürün bir çocuğun cinsiyet anlayışını etkilemediğini, ancak bir çocuğun “sosyal rollerin bilişsel organizasyonunun” cinsiyet rolü farklılıklarının varlığını açıkladığını öne sürmüştür. Bir çocuğun cinsiyet kimliği erkek veya kız çocuğunun sınıflandırılması, ilk temel yapı taşıdır. Oradan çocuk, erkek ya da kız olmanın kendi faaliyetleri açısından ne anlama geldiğini anlamaya başlamıştır. Kohlberg, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl öğrenildiğine ilişkin aşağıdaki kalıbı geliştirmiştir: "ben bir erkeğim, bu nedenle erkek çocuk şeyleri yapmak istiyorum, bu nedenle, erkek çocuklarının yaptıklarını yapma fırsatı ödüllendiricidir". Bilişsel gelişim teorisi, cinsiyet kimliğinin sabit olduğunu, altı yaşında belirlendiğini yaş veya sosyal sınıf benzeri diğer kavramlar gibi değişmediğini öne sürmüştür (Kessler ve McKenna, 1985; Kohlberg, 1966).

5-Toplumsal Cinsiyet Şeması Teorisi

Toplumsal cinsiyet farklılıklarının içeriğine odaklanan diğer toplumsal cinsiyet kuramlarından farklı olarak, toplumsal cinsiyet şeması teorisi, bireyin toplumsal cinsiyet farklılıklarını nasıl anladığı sürecine odaklanmaktadır (Bem, 1985; Hargreaves, 1986). Başka bir deyişle, kadın ve erkeği neyin oluşturduğu değil, kadın ve erkek arasındaki ayrım önemlidir. Toplumsal cinsiyet şeması teorisi, insanların belirli nesneler veya kavramlar hakkında bilgi depolayan sistemleri organize eden bilişsel şemalar geliştirdiği öncülüne dayanmaktadır

Toplumsal cinsiyet şeması teorisi, insanlar cinsiyete dayalı bir dünyada yaşadıkları için cinsiyet rolü gelişimini açıklamak için uygundu (Fagot, 1995). Toplumsal cinsiyet rollerini öğrenirken, toplumsal cinsiyet şeması kuramı, çocuğun

önce kültürün erkek ve kadın tanımını öğrenmesini önermiştir. Cinsiyet tanımları bir kez bir şema haline geldiğinde, "Çocuk aynı zamanda yeni bilgileri değerlendirmek ve özümsemek için bu heterojen cinsiyetle ilgili çağrışımlar ağına başvurmayı da öğrenir. Kısacası, çocuk, gelişen bir toplumsal cinsiyet şeması açısından bilgileri kodlamayı ve düzenlemeyi öğrenir". Bu kodlama işlemi daha sonra öze aktarılmıştır. Bir çocuk, davranışının yerleşik şemayla uyuşup uyuşmadığını görmek için cinsiyet şemasını bir mercek olarak kullanmıştır. Eğer davranış uyuşmuyorsa, o zaman çocuk davranışı kültürel tanıma uyacak şekilde değiştirir (Bem, 1985).

5.1-Toplumsal Cinsiyet Şeması Teorisinin Türleri

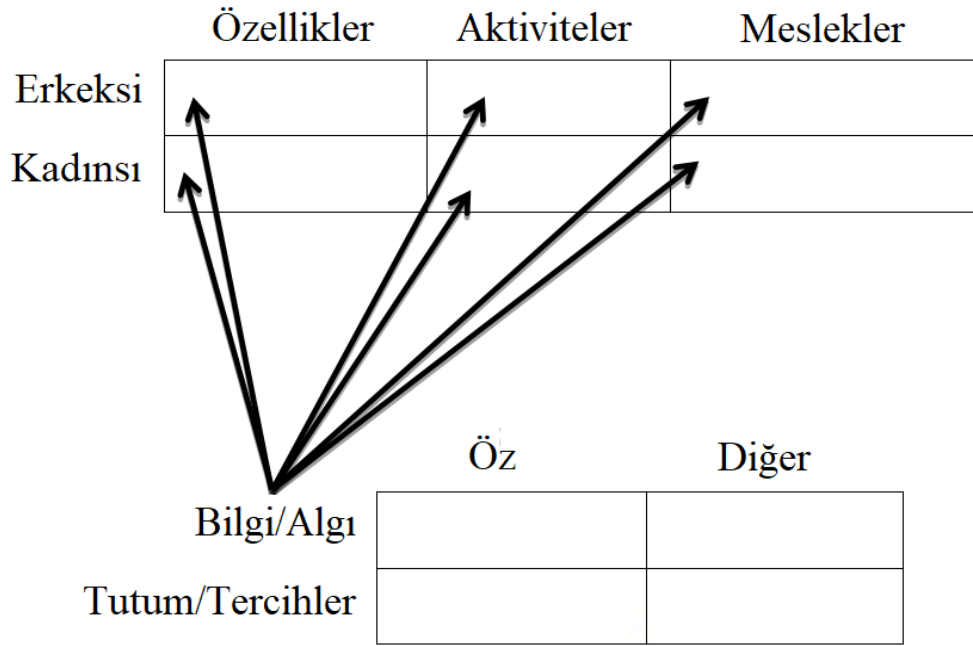
Genel olarak iki tür cinsiyet şeması teorisi vardır:

- a. Nesneleri kategorize etmek için genel bilgilerden oluşan bir şema, erkek veya kadın olarak davranış, özellikler veya roller,
- b. Çocukların kendi cinsiyetlerini karakterize eden nesneler, davranışlar, özellikler ve roller hakkında sahip oldukları bilgilerden oluşan, birincisinin daha dar ve daha ayrıntılı bir versiyonu olan bir "kendi cinsiyeti" şemasıdır (Albert ve Porter, 1998).

Çocukların sahip olduğu bilgilerin genel veya özel olarak işlenebileceği ifade edilebilir. Her ikisi de diğerinin cinsiyeti ve ayrıca kendi cinsiyeti hakkındaki algılarını etkileyebilir.

5.2 Toplumsal Cinsiyet Şeması Teorisinin Bileşenleri

Toplumsal cinsiyet şeması teorisi bazı bileşenlerden oluşmaktadır. Swann ve arkadaşları bu bileşenleri şekil 1'de gösterildiği gibi tanımlamışlardır.



Şekil 1. Toplumsal Cinsiyet Şemasının Bileşenleri (Swann ve ark., 1999)

Şekilden açıkça görülüyor ki, toplumsal cinsiyet şemasının büyük bir bileşeni vardır. Eğer bu bileşenler ölçülürse şekilden çıkarılabilecek 24 kategori vardır. Örnek olarak; erkeksi özelliklerin öz bilgisi, erkeksi etkinliklerin öz bilgisi, erkeksi mesleklerin öz bilgisi vb. gibi bileşenler bir kategori olabilir. Bu bileşenler benlik şemaları ve başkalarının şemaları ile ilgili olabilir. Toplumsal cinsiyet şemasının birçok bileşeni olduğu belirtildiği gibi, bunlardan ikisi erkeksi ve kadınsı özellikler ile erkeksi ve kadınsı meslekler ile ilgilidir. Kadınlı ilgili bir özellik kadınsı özellik olarak bilinirken, erkekle ilgili bir özellik erkeksi özellik olarak bilinir. Bu özellikler fiziksel özelliklerde, davranış özelliklerinde veya tercihlerde olabilir.

Kadınların ve erkeklerin fiziksel görünümüyle ilgili popüler tanımlamalar kadınların fiziksel özellikleri olarak zarif, güzel, yumuşak sesli ve zarif iken, erkekler atletik, kaslı, geniş omuzlu ve fiziksel olarak güçlüdür. Görünüşe göre erkek ve dişilerin fiziksel görünimleri gerçekten bir çelişki içindedir. Geniş omuzlu bir kişi tasvir edildiğinde, erkeksi bir fiziksel niteliğe sahip olur. Eril bir fiziksel özelliğe sahip olan birinin daha olgun bir görünüme sahip olacağı bilinebilir (Elbalqis, 2020).

Genel olarak toplumsal cinsiyet şeması kuramının bileşenlerini kullanarak çocukların kendi cinsiyet şemalarını ve başkalarının sahip oldukları cinsiyet şemalarını tanıyabildikleri açıkça görülmektedir. Bu nedenle, tercihlerinin ve genel olarak diğer insanların tercihlerinin neler olduğu sorulabilir. Dahası, cinsiyet şeması teorisi her

çocuğun düşüncesinde doğal olarak oluşur ve yaşamları boyunca algıları üzerinde etkili olabilecek kültürel geçmişlerinden etkilenir (Elbalqis, 2020).

6- Sembolik Etkileşim Teorisi

Sembolik Etkileşim Teorisi, mikro sosyolojinin temel yaklaşımıdır ve sosyal teorinin çıkış noktası olarak yüz yüze etkileşimleri almaktadır. Bu teori, cinsiyetin iyiliği veya kötülüğü hakkında hiçbir şey söylemez. Bunun yerine cinsiyeti günlük hayatta ilişki kurmamızı sağlayan bir faktör olarak görür. Öte yandan cinsiyet, erkeği toplumun kontrol merkezine koymakta ve erkekleri toplumdaki davranışları şekillendiren kişiler haline getirmektedir. Dişiler tipik olarak daha tutarlı davranışlar sergilerken, diğer taraftaki erkeklerin davranışları etkileşimi başlatma eğilimindedir (Macionis, 2010).

Sembolik Etkileşim Teorisi, ırk, etnik köken veya cinsiyet gibi kavramların doğal ve nesnel olarak var olmadığını, ancak toplum aracılığıyla gerçekleştiğini iddia eder. “Kadın” veya “erkek” olarak adlandırılan toplum, kadınsı veya erkeksi olarak tanımlanan farklı karakter özelliklerine sahiptir. Cinsiyet kendi kendine değil, toplumdaki insanlar arasındaki etkileşimle var olur. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerimizden biridir ve onları toplumda kadın ve erkek olarak sunarız.

Özetle, sembolik etkileşim kuramı, bireylerin toplumsal gerçekliklerini günlük etkileşimler yoluyla oluşturduğunu ve dolayısıyla cinsiyeti kişisel performansın bir bileşeni olarak gördüklerini ele alır. Teoriye göre, cinsiyet, günlük hayatta insanların tüm ilişkilerini şekillendirmede rol oynar (Baligar, 2018).

Son kertede bütün bu yaklaşımları değerlendirmek gerekirse; kadınların kadınlığının, toplumsal cinsiyet rolleri kalıpları kisvesi altında değerlendirilip bu perspektifte onay görmesi veya görmemesi kadının bir özne olarak görülmediği anlamına gelmektedir. Kadınlar hem modernliğin hem de doğal geleneklerin taşıyıcıları olarak sunulmaktadır. Hem medeniyet ile doğa ve aynı zamanda da kamusal alan ile özel alan arasındaki sınırda olmak durumundadır. Birleştirilmesi zor görünen alanlar arasındaki bağlantıyı kurarak “garbiyatçı fantazi”yi olanaklı hale getirmek kadının görevi olarak görülmektedir (Sancar, 2012).

Elbette, kadının özne olduğu gerçeğinden uzakta olan her bakışın işlevinin son bulması gerekmektedir. Kadınlar erk bakışınca yaratılan imgelerden ibaret değildir ve kalıplara sığdırılmaz. Toplumsal cinsiyet rolleri kadın doğasına içkin olarak değerlendirilemez. Bu konuyla ilgili kapsamlı araştırmalar yapan Serpil Sancar, Modern toplumlarda cinsiyete dayalı toplumsal eşitsizliklerin cinsiyet hormonları gibi biyolojik

özelliklerden kaynaklandığının düşünüldüğünü ifade eder. Adı biyolojiye göre konan cinsiyet farklılıklarının, aslında toplumsal bazı işleri kaçınılmaz olarak belli cinslere özgü kıldığını da ekler ve bu durumu örneklendirir. Mesela çocuk yetiştirmek için duygusal ve sabırlı olmak gerekir ki bu kadınlara özgü olarak nitelendirilir, ağır yük taşımak gibi bir işiniz varsa güçlü ve sert olmalısınız denir ve bunlar da erkeklere özgü roller olarak sunulur. Böylelikle de toplumsal olan biyolojik olana transfer edilmiş olur. Biyolojinin değiştirilemez oluşu toplumsal cinsiyet rollerinin de değişmezliğine dair ideolojik bir indirgeme olarak üretilmiş olur (Sancar, 2012).

Bu çerçeveden bakılınca, modern toplumlarda pek çok toplumsal alanın cinsiyet farklılıklarıyla işaretlendiğini söyleyebiliriz. Kapitalist piyasa düzeni kadın ve erkek işçi ayırımına göre ilerler, ev içinde kadın emeği duygusal takdir karşılığında sömürülür. Kadının aksine erkek kas gücünü kullanıp dışarıdaki hiyerarşik ilişkilerde mağdur olsa da emeğinin maddi karşılığını bir şekilde alır ve erkek egemen yapıyı içeride(ailede) sürdürür (Sancar, 2012; Bourdieu, 2018)

Bu bağlamda sosyal yaşamda, özel alanda, sanatın her dalında karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet rolleri sinema sanatında da oldukça geniş ölçekte karşımıza çıkmaktadır. İzleyiciden, oyuncuya; oyuncudan, yönetmene, yapımcıya bütün emekçiler toplumsal cinsiyet normlarının dayatmaları sebebiyle kısıtlanır ve bu kısıtlanma durumundan ezici çoğunlukla kadınlar etkilenmektedir. Ayrıca filmlerde konu ve karakterlerin oluşturulması bağlamında da toplumsal cinsiyet rolleri sıklıkla yer bulmaktadır. Klasik Sinema filmlerinde toplumsal cinsiyet rolleriyle uyumlu karakterler yüceltilirken, uyumsuz karakterler olumsuz olarak inşa edilmektedir. Bu algı toplumsal cinsiyet rollerinin daima yeniden üretilmesine sebep olmaktadır.

2. BÖLÜM

2.1. SİNEMADA KADIN İMGESİ VE FEMİNİST KURAM

Sinemada Kadın

Görsel medya araçlarından biri olan sinema, 1900'lü yılların sonlarından itibaren yadsınamaz bir biçimde tüm dünyaya ulaşılabilir bir kapasite ve olanak yaratmıştır. Sinema; ışık, kamera, kostüm, makyaj, ses gibi bir takım teknik araçlar aracılığıyla insanın duygu ve düşüncelerinin anlatabildiği, anlamlandırabildiği, düşünle gerçek arasında sallandığımız, bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemada birkaç sahne öncesi veya sonrası kolaylıkla çekilebilir. Sinemada birkaç yıl öncesine gidilebilir ya da bir anda bambaşka bir mekânda hikâye devam edebilir. Sinemasal anlatım izleyiciyi geçmişe (hafıza) ve geleceğe (hayal gücü) götürebilir, özgür ve yaratıcı olarak zaman-mekân sürekliliğini ortadan kaldıracaktır (Langdale, 2013). Sadece görselliği değil de aynı zamanda işitselliği de kapsayan bu sanat; edebiyat, tiyatro, resim, müzik, dans gibi diğer sanat dallarını da kapsamı içine aldığından yedinci sanat olarak da ifade edilmiştir ve bu bağlamda oldukça geniş bir perspektifte değerlendirilebilmektedir.

Geçmişte yaşanmış olayları yansıtmayı ve yaşadığımız çağdaki toplumların yaşam biçimlerini bize aktardığı için, sinemanın tarihe ve güne ışık tutma gibi dinamik fonksiyonları vardır. İcat edildiği ilk günden itibaren yaşadığımız çağa gelene kadar geçen süreçte sinema, sosyo-ekonomik ve kültürel bir gerçek olması nedeniyle her an birçok insana görsel iletişim imkânı sunan bir endüstri niteliğine bürünerek uluslararası bir önem kazanmış ve dünyada değişen ekonomik, toplumsal siyasal dinamiklerin de etkisiyle sinemanın dünya çapında yaygınlaşması hızlanmıştır (Akgül, 2019).

Bu hızlanmayı sağlayan alt yapılardan biri yukarıda söz ettiğimiz dinamiklerle iç içe ortaya çıkan hayatın bir düzenleniş biçimi olan kültürle olan bağıdır. Edebi bir eser olarak film -birbirinden ilham alma bağlamında- her zaman kültürle ilişkilidir. Bu ifade Lawrence Lorimer tarafından Grolier Encyclopedia of Knowledge adlı kitabında desteklenmektedir; ‘‘Filmler kültürü kaydedebilir ve başka yollarla iletilmesi zor olan ilişkileri yakalamak için sosyal ve politik sorunları ve toplumların diğer yönlerini ele alabilirler. Filmler, bilim adamlarının dünyanın çıplak gözle gözlemlenmesi zor veya imkânsız olan yönlerini görmelerini sağlamaktadırlar’’ (Putri, 2011).

Bu bağlamda, bir filmin özünü anlamak için sinema filminin çekildiği coğrafyayı, oranın kültürünü, yaşayışını da bilmek gerekir. Aynı zamanda sinema aslında bize o coğrafyanın tanıtımını da yapar. Her coğrafyanın kendi sinema kültürü üzerinde çeşitli

etkileri vardır. Hollywood sineması, Bollywood sineması, Uzak Doğu sineması, Türk sineması gibi örnekler verebiliriz. Her bir coğrafyadan doğan filmlerin sinemaya katkıları geliştirici etkileri olabilmektedir. Böylelikle sinema sanatının çeşitli yönlerden beslendiği söylenebilir.

Örneğin, devletlerin ve rejimlerin ideolojik ve manipülatif araçlarını meşrulaştırmak için sinemayı kullandıkları bilinmektedir. Sinema, estetik ve teknolojiyi kullanarak zaman ve mekân algısına aracılık ettiğinden, rolü hayali sanal gerçekliğe dönüşüme dayanan temsiller yaratmak için üretken stantlar kullanır. Başka bir deyişle, sinema bir yanılsama yaratır, bu nedenle sinemanın önemli görsel ve işitsel paradigmaları ideolojik duruşları dayatmak için birçok seçenek sunar (Songür, 2011).

Bu paralelde sinemanın, resim, heykel gibi plastik ve klasik müzik tarzı sanatlardan farklı olarak toplumun her kesimine hitap etmesi ve onları aynı anda sinema salonunda buluşturması bahsi geçen çok yönlü kullanımının alt yapısını oluşturmaktadır. Bu nedenle sinema ilk andan itibaren sınıf farklılıklarını ortadan kaldıran yapısı ile dikkat çekmiş, halka en yakın sanat dalı olarak nitelenmiştir (Alço, 2013). O halde sinemanın kültürel ve toplumsal bir temsil ilişkisi içinde olması ve kimliklerle ilişkili olma durumu bağlamında kadın temsilleriyle de bağı vardır.

Tam da bu noktada, sinemanın tarihine ve kapsamına üstün körü bir bakış attıktan sonra;”Peki kadın sinemada neredeydi? Ne kadar vardı? kitleleri harekete geçiren, halka inen, sınıf ayrımını ortadan kaldırabilen bu güçlü sanat dalında kadın ve nereye konumlandırılmıştı?” Soruların yanıtlarına odaklanılabilir.

Geçmişten günümüze sinemada kadının varlığına odaklanırken Virginia Woolf’un Kendine Ait Bir Oda kitabında edebiyatta kadın varlığına dair ulaştığı sonuçlarla bir ortaklık kurulabilir. Woolf, kütüphanedeki raflar arasında gezerken kadınların edebiyat tarihinde neredeyse hiç olmadıklarını, içinde bulunduğu döneme yaklaştıkça arttıkları fakat yine de erkeklerin her dönemde belirgin bir farkla edebiyatta yer bulduğu sonucuna ulaşmıştır (Woolf, 2016). Sinema tarihi nezdinde de durum benzerdir. Çünkü kadınlar edebiyat tarihinde olmadıkları gibi, sinema tarihinde de aynı tür bir süreç gözlemlenebilir.

Sinemanın ilk yıllarına erkek işi demek mümkündür. Kadın varlığı olabildiğince minimal düzeyde izleyici (erkek izleyici oranından oldukça az) ve oyunculuktan öteye geçememiştir. Tüm büyük yönetmenlerin, efsanevi yapımcıların, stüdyo patronlarının, ışıkçıdan kameramana, senaryo yazarından müzikçiye hemen tüm emekçilerin erkek olduğu bir ortamda, yalnızca oyuncu ve seyirci olarak var olan kadının sinema sanatını

ve sanayini derinden etkileyen, kendi kimlik ve cinsiyet sorunlarını kapsamlı, geniş ve ciddi biçimde perdeye taşıyabilen bir varlığa kavuşmadığı açıktır (Dorsay, 2000).

Sinemanın ilk 40 45 yılında Hollywood'ta tek bir kadın yönetmen vardır: Dorothy Arzner. Aynı yıllarda Fransa'da Jacqueline Audry, Rusya'da Ester Şub, Almanya'da Leni Riefenstahl. 50'lerden sonra Hollywood'da biraz daha kadın yönetmenler kendilerine alan açabilmeyi başarmışlardır. 60'larda Yeni Dalga'DA Agnes Varda, İsveç'te Mai Zetterling, Macaristan'da Judit Elek, İspanya'da Pilar Milo gibi etkili yönetmenler varlıklarını göstermişler (Dorsay, 2000). Günümüze doğru yaklaştıkça çağın dinamiklerinin değişimiyle, kadın hareketlerinin güçlü direnciyle kadınlar sinemada etkinliklerini arttırmışlardır. Bugün dünyanın her yerinde kadın yönetmenler, kamera önünde, kamera arkasında çeşitli roller üstlenen kadın emekçiler ve çoğalan kadın izleyicilerden söz etmek mümkün olmaktadır. Kuşkusuz yine erkeklerle eşit koşullarda olduklarını söylemek iyimser bir bakıştan ibaret olacaktır.

Kadınların, bir sektör olarak sinemadaki varlığından daha da karmaşık olan kuşkusuz sinema filmlerinde temsil ediliş biçimleridir. Bu temsiliyet sorunu toplumsal ve kültürel hakimiyet ilişkilerinden bağımsız değildir.

Bireyi kurulu sisteme rahatlıkla entegre edebilen ve çağın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada kadının temsili ataerkil ideolojiyle paralel bir gidişi gösterir. Sharon Smith, kadınların filmlerde cinsel bir obje olarak görülmesinin yavaş başladığını ancak hızlı bir şekilde ön plana geçtiğine değinmektedir (Öztürk, 2000). İlk filmlere baktığımızda kadın ya yıldıza benzetilir, işveli albenisi yüksek birer nesnedir, ya kırılğan ve yardıma muhtaç konumdadırlar ya da bir çiçek kadar narin ve nerdeyse cam fanusa konulup bakılacak bir biçimde işlenmiştir. Kadınlar kendi bedenlerine ve ruhlarına yabancılaştırılan, seyirliklere dönüştürülmüştür. Sanat tarihinde nesneleştirilen kadın, sinema sanatında da benzer biçimde konumlandırılmıştır. Sanat tarihi eleştirmeni John Berger'in resimlerde, reklamlarda kullanılan kadın imgeleriyle ilgili araştırmaları buna dair güçlü örneklerdir. "Erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının kendi içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur "(Berger, 2016). Burada örnekler güçlü olsa da Berger da bu noktada kadınlara dair suçlayıcı bir tavır takınmıştır.

Sinemada kadın, erkek bakış açısıyla düşlenen, korkulan, arzulanan bir nesne olarak yansıtılır. Geleneksel Hollywood filmleri, kadınlara bir arzu nesnesi olarak yaklaşan patriarkal bir tarza sahiptir (Öztürk, 2000).

Bu durumun daha iyi anlaşılması için erkek bakış açısıyla oluşturulan Yunan mitolojisindeki kadın karakterlere bakmak gerekebilir. İlk karakter olarak karşımıza Toprak Ana (Gaia) gelmektedir. Doğada varlığını sürdüren türlerin tamamı Gaia'dan gelmelerine rağmen zamanla Gaia önemini yitirmiştir. Kadınlar şehvet ve zaaflarla bağlantılı bakış açısıyla gösterilmiştir. Bunu yıkan Pandora olmuştur. Nitekim Pandora mitolojideki ilk kadındır ve görevi insanları cezalandırmaktır. Zeus ateşi çalıp insanlara veren Prometheus'un kardeşine balçıktan yaratılmış ve muhteşem bir güzelliğe sahip olan Pandora'yı hediye ederken Pandora'ya da bir kutu verir ve kesinlikle onu açmamasını ister. Pandora merakına yenik düşer ve kutuyu açar. Açmasıyla birlikte hastalık, kıtlık, ölüm, savaş gibi birçok kötülük dünyanın her bir köşesine dağılır. Başta görevi insanları cezalandırmak olan Pandora bu hareketi ile tüm kötülüklerin anası durumuna düşer.

Yine Athena'nın tapınağında yaşayan Medusa'ya âşık olan Poseidon bir gün Medusa'ya tecavüz eder. Kocasının bu yaptığını öğrenen Athena Poseidon'u cezalandıracağı yerde koruması Persusa emir vererek Medusa'yı infaz ettirir. Bu hikâyede de en masum olan kişi yani Medusa yok yere öldürülmüş olmaktadır. Güzelliği ile nam salan Tanrıça Aphrodite "düzenbaz" olarak anılmaktadır. Nedeni ise, eşi Hephaestus'u aldatmış olması ve ayrıca Aphrodite'in bir ölümlüye âşık olmuş fakat ölümsüz olduğu için istenmeyince kendini bir ölümlü kılığına sokmuştur.

Mitolojideki kadınlara baktığımızda başta Gaia ile doğurganlığın bereketin sembolü olarak görülen kadınlar sonrasında şehvetlerine yenik düşen meraklarından hatalar yapan eşlerini aldatarak yıkıma neden olan birer nesne konumuna düşmüşlerdir. Sinema alanında da bu mitlere paralel temsil biçimleri gözlenmektedir (Haskel, 2016). Kadınlar ya kültürel kodlara uyumlu azizeler, tanrıçalar, kutsal anneler olarak ya da fahişe, öteki, uyumsuz olarak var olmak durumundadırlar. Kendi öznelliği bağlamında var olan güçlü veya zayıf kadınlara sinema tarihinde rastlamak pek olası değildir.

Bu bağlamda, sinemada kadının varlığı kuşkusuz tartışmalı bir noktayı serinlemektedir. Eril kültürün hakimiyeti kadının konumlandırılma biçimlerini tartışmalı hale getirmektedir. Peki toplumda patriarkayı yerleştiren ve destekleyen güç dengelerini ve hiyerarşik bir şekilde düzenlenmiş toplumsal ilişkileri dönüştürmeyi

amaç edinen feminist gaye sinema sanatı noktasında nasıl bir müdahalede bulunmuştur? (Stam, 2014)

Feminist Film Teorisinin Ortaya Çıkışı

Feminist film teorisi genel olarak ilk feminist metinler üzerine inşa edilmiştir. De Beauvoir'ın İkinci Cinsiyet'i, Virginia Woolf'un Kendine Ait Bir Oda'sı feminist film teorisine de ışık olmuştur ve feminizme dair fikirler geliştikçe ortaya çıkan metinler de feminist film teorisine eklemlenmiştir (Stam, 2014).

Sinema çalışmalarında feminist dalga, Molly Haskell'in fallus merkezli Avrupa sanat filmlerini ve Hollywood'un kadına bakışı laçka filmlerini yediği ve kadının sunuluş biçiminin ataerkil bakıştan farklılaştığı kadınların olduğu filmleri övdüğü metinleriyle kadının temsil sorunlarını gündeme getirmesiyle ve 1972'de kadın filmleri festivallerinin (New York ve Edinburg'da) başlamasıyla müjdelenmiştir (Stam, 2014). Sinemanın, kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erillik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin oluşturulduğu, yeniden üretildiği ve bunların da temsil edildiği kültürel bir uygulamaya dönüştürüldüğü bir sanat dalına evrilmesi bu ilk hareketlerden sonra çok sayıda yazar, teorisyen, yönetmen tarafından eleştirilmiştir. Çeşitli kaçış çizgilerinden yola çıkılarak antifeminist film uygulamalarına dair çıkarımlarda bulunulmuştur.

Mesela, Feminist film teorisi fikrinin ortaya atıldığı ilk zamanlarda, Laura Mulvey, kadınların ataerkil sinema düzeninden tamamen kurtulmaları gerektiğini vurgulayarak bu konuda çalışmalar yapmıştır (Mulvey, 2014).

Kadınların yaratıcı güçlerine, üretkenliklerine, doğaya içkin oluşlarına, doğurganlıklarına odaklanılabileceğine ve belki de tam da bu sayılanların kadına dair korku oluşturmalarının söz konusu olabileceği düşüncesine paralel olarak, bu korkunun belki de bir çeşit bastırma savunma mekanizmasından ileri gelebileceği, söz konusu durumun da kadınların zayıf ve kırılğan varlıklar olması klişesinde vücut bulması feminist teori için bir başka ilerleme çizgisi olmuştur. Roman yazarı Angela Carter'ın şu sözleri bu noktadan bakışa bir ışık olabilir "Sinemanın selüloid kerhanesinde, malın sonsuz olarak görülebildiği ama asla satın alınamadığı, hayran olunası bir şey olan kadının güzelliği ve bu güzelliğin kaynağı ama aynı zamanda ahlak dışı olan cinselliğin reddedilmesi mükemmel bir çıkmaza ulaşır" (Carter, 1978).

Auteur yönetmen kavramı erkek yönetmenlerin sahip olabileceği bir sıfat kisvesi altında değerlendirirken, feminist bir perspektiften güncellenmesini sağlayan Germiane

Dulac, Sandy Flitterman-Lewis (1996) ve Agnes Varda “kadınların arzularını anlatma kabiliyetine sahip yeni bir sinemasal dilin araştırılması” konusunu incelemişlerdir.

Feminist film teorisi salt pratik hedeflere odaklanmamış, daha teorik bir bakışı da beraberinde getirmiştir ve feminizmle ilişkisinin daha derinlikli bir biçimde incelenmesi yararlı olacaktır.

Feminizm ve Feminist Film Teorisi İlişkisi

Sosyal bir hareket olarak feminizmin film teorisi ve eleştirisi üzerinde çok güçlü bir etkisi olmuştur. Feminist film teorisi, 1960'lardaki ikinci dalga feminizminin siyasi çalkantılarında ortaya çıkan feminist siyaset ve feminist teoriden türetilen akademik film eleştirisidir. İkinci dalga feministlerin başarıları, kültürel çevrelerini kadınların “sosyal, politik ve ekonomik olarak ikincil konumlarını daha iyi anlamaları” için eleştirel bir bakış açısıyla mümkün kılmıştır (Ruti, 2016).

Feminist film teorisi, sinemayı kadınlar ve kadınlık hakkındaki mitleri temsil eden ve yeniden üreten kültürel bir uygulama olan sinemayı anlamak amacıyla 1970'lerin başında tam olarak ortaya çıkmıştır. Kuramsal yaklaşımlara bakıldığında, filmlerde kadınlığı ve kadın imgesini eleştirel bir şekilde tartışmak ve kadınların seyredilme konularını incelemek amacıyla yola çıkılmıştır. Feminist film teorisi, bir taraftan klasik sinemayı kadınların kalıplaşmış temsili dolayısıyla eleştirirken, diğer taraftan ise kadın öznelliği ve kadın arzusunun temsillerine izin veren bir kadın sinemasının var olabileceğini gündeme getirmektedir. Genel olarak feminist film çalışmaları, kadın izleyicileri ve kadınların film endüstrisindeki oyuncu, yapımcı ve teknisyenlerden yönetmenlere kadar olan konumunu incelemeye daha geniş, genellikle daha sosyolojik bir yaklaşıma sahip olduğunu söyleyebiliriz. (Smelik, 1998).

Feminist film eleştirmenlerinin sinematik bir analiz üretmek için uygulayabilecekleri birkaç stratejiden söz edilmektedir. Batılı feministler eleştirel bir bakış açısını klasik sinemaya doğru çevirmiş ve en çok eleştiri alan sektör Hollywood sineması olmuştur. 1960'ların erken dönem feminist eleştirisi, klasik Hollywood filmlerindeki cinsiyetçi kadın imgelerine yöneliktir. Kadınlar pasif seks nesneleri olarak lanse edilmekte veya anne (“Maria”) ile fahişe (“Havva”) arasında gidip gelen stereotiplere sabitlenmişlerdir. Bu şekilde sonsuz tekrarlanan kadın görüntüleri, izleyicinin de bakış açısını yeniden olumsuz ve gerçek olanın sakıncalı çarpıtmaları olarak kabul edilmektedir. Feministler, sinemadaki kadınların olumlu imajlarının ve

cinsiyetçi şemaların tersine çevrilmesini hedeflemişlerdir. Yapısalcılığın ortaya çıkışıyla birlikte, kadınların olumlu görüntülerinin sinemadaki temel yapıları değiştirmek için yeterli olmadığı anlayışı ortaya çıkmıştır. Kadınlara yönelik cinselleştirilmiş klişeler ve kadına yönelik şiddet geçmişiyle Hollywood sineması, zararlı yapılarının daha derinden anlaşılmasını gerektirmektedir. İdeoloji, göstergebilim, psikanaliz ve yapı bozumu eleştirilerine dayanan teorik çerçeveler, filmin görsel ve anlatı yapısında cinsel farklılığın nasıl kodlandığını analiz etmede daha verimli görülmüştür (Smelik, 2016).

Feministlere göre film, kadın ve kadınlığın yanı sıra erkekler ve erkeklik hakkındaki mitleri temsil eden, bu tür basmakalıp temsilleri yanıltıcı ve gerçekçi olmayan, ideolojik bir kadın imajı inşa etmeyi tercih eden kültürel bir uygulama olarak görülmektedir. Bu nedenle, feminist film teorisinin arkasındaki metodoloji, feministlerin belirli film anlatıları veya türlerinde kadın karakterlerin işlevini gözlemleyerek elde ettikleri sosyolojik çalışmalara büyük ölçüde dayanmaktadır (Ruti, 2016).

Elbette bütün bu bakış açıları çeşitli teorik çerçevelerde incelenmiştir. Marksist ideoloji, göstergebilim, psikanaliz ve yapı bozumu eleştirisinden elde edilen kavrayışları kullanan feminist film teorisi, sinemanın sadece toplumsal ilişkilerin bir yansımasından daha fazlası olduğunu iddia ederek, filmlerin aktif olarak cinsel farklılık ve cinselliğin anlamlarını inşa ettiğine vurgu yapmaktadır.

Yapısalcı bir bakış açısıyla feminist film teorisi, bir filmin ne anlatmak istediğini okumanın ötesine geçerek anlamın nasıl inşa edildiğine dair derin yapıları analiz etmiştir. Ana iddia, cinsel farklılığın ya da cinsiyetin filmde anlam yaratmanın temel taşları olduğudur.

Feminist film teorisine, göstergebilim bağlamında bakacak olursak, Hollywood sinemasının ideolojik yapısını üretim araçlarını gizleyerek oluşturduğunu ortaya koymuştur. Bu duruma paralel olarak ataerkil ideoloji, kadın simgesini sadece erkeklerin dolayımından kurarak ifade etmektedir. Dolayısıyla “kadın” işareti aslında “erkek olmayan” olarak olumsuz bir şekilde ifade edilmekte, bu da “kadın olarak kadın”ın aslında filmde hiçbir işlevinin olmadığını göstermektedir. Klasik bir Hollywood filminde, erkek karakteri aktif ve etkili olarak ifade edilmekte ve dramatik eylemin ortaya çıktığı anlatının yöneticisi konumunda durmaktadır. Buna karşılık, kadın karakter pasif ve güçsüzdür: erkek karakter(ler) için arzusun nesnesi konumundadır ve anlatıyı ilerletebilmek için sadece aşırı parlatılmış bir süslemedir (Rendix ve Hansen, 2018).

Göstergebilim, feminist film kuramını, kadınların klişelerine ilişkin naif bir anlayıştan görsel kültürde toplumsal cinsiyete dayalı temsil yapılarına taşırken, ünlü erkek bakışı kavramını ortaya atan Laura Mulvey, çığır açan “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” (2014) adlı makalesinde Hollywood sinemasının büyüsunü açıklamak için Freud'dan skopofili, bakma zevki kavramını ele almaktadır. Filmler, röntgencilik ve narsisizm yapılarını hikâyeye ve görüntüye entegre ederek görsel hazzı teşvik etmektedir. Röntgenci görsel zevk, bir başkasına bakarak üretilirken, narsisistik görsel zevk, görüntüdeki figürle kendini özdeşleştirmekten türetilir. Mulvey'in yapmış olduğu analiz hem röntgencilik hem de narsisizmin nasıl cinsiyetlendirildiğini gözler önüne sermektedir. Klasik film anlatısında erkek karakterler bakışlarını kadın karakterlere yöneltirler. Dolayısıyla, kadın karakteri nesneleştiren ve onu bir gösteriye dönüştüren sinemasal bakışın üç seviyesi vardır: kamera, karakter ve seyirci (Smelik, 2016).

Narsisistik görsel zevk, özdeşleşme yoluyla işler: izleyici, ekrandaki bir insan figürünün, genellikle erkek kahramanın mükemmelleştirilmiş görüntüsüyle özdeşleşir. Hem röntgenci bakış hem de narsisistik özdeşleşme, anlamlandırılabilmek için erkek karakterin kontrol gücüne olduğu kadar kadın karakterin nesnelleştirilmiş temsiline de bağlıdır. Batı görsel kültüründe yapılandırıcı bir mantık olarak “erkek bakışı” hesabı, kadın izleyiciye veya kadın bakışına yer vermediği için 1980'lerin başında tartışmalı hale gelmiştir. Psikanalitik kuramın ikili kategorileri içinde kadın izleyiciliğini ele almak neredeyse imkansızdır; kadın izleyici yalnızca erkek bakışıyla özdeşleşmektedir. Hollywood'un 1970'ler ve 1980'lerdeki kadın filmleri, kadın karakterin erkek karakteri bakışının nesnesi haline getirmesine izin vermiştir, ancak kadın arzusu hiçbir güç taşımamaktadır. Bu tür filmler, altta yatan zorbalık ve boyun eğme yapılarının hala bozulmamış olduğu, rollerin yalnızca tersine çevrilmesini içermektedir (Kaplan, 2013). Bir erkek bakışıyla özdeşleşmenin bazı alternatifleri kuramsallaştırılmıştır. Kadın izleyici, aşırı özdeşleşme mazoşizmini veya kişinin kendi arzu nesnesi haline gelmesinin gerektirdiği narsisizmi benimseyebilir. Bu görüşe göre hem kadın karakter hem de kadın izleyici, arzulanan nesne olmak için aktif arzularını pasif bir arzuya dönüştürmek zorundadır (Doane, 1989).

Kadın izleyiciliği ve kadın bakışı sorunu, öznellik ve arzu meselesi etrafında dönmektedir. Öznellik, sabit bir varlıktan ziyade sabit bir kendi kendini üretme süreci olarak anlaşılmaktadır. Sinema ya da genel olarak görsel kültür, arzuyu imgelemenin ve anlatının kodlarına ve uzlaşımlarına dahil ederek kadın öznelliği için belirli konumlar

inşa etmenin önemli bir aracı olarak kabul edilmektedir. 1980'lerde feminist film teorisi, sinemada kadın özneyi imkânsız olarak görmektedir. Hollywood filmlerinde “kadın”, arzusun öznesi olamayacağı oidipal anlatı içinde bir gösterge işlevi görmüştür; bunun yerine sadece temsil edilme olarak temsil edilebilmektedir. De Lauretis bunu “Kadın karakter ve özdeşleşme yoluyla kadın izleyici kadınlığa “çekilir”” şeklinde ifade etmiştir (de Lauretis, 1984).

1980'lerdeki feminist film teorisi, tam da kadının arzusun öznesi olarak temsil edilemezliği paradoksu üzerine inşa edilmiştir. Bazı feminist film eleştirmenleri, daha sonra potansiyel, ancak mazoşist bir görsel zevk kaynağı olarak işlev görecektir olan aşk nesnesi olarak anne ile biseksüel bir özdeşleşme yoluyla, hâlâ psikanalitik çerçeve içinde kadın arzusuna giden olası yolları kuramlaştırmaya çalışmışlardır. Kadın izleyici, örneğin otonom vampir veya güçlü çekici ve baştan çıkarıcı kadın figüründe, perdedeki kadın güzelliğinin görüntüsüyle özdeşleşmenin keyfini çıkarabilmektedir. Akustik ses, söylem ve sembolik düzen içinde kadın arzusu için bir yer açmıştır (Silverman, 1988). Bu açıklamalardan, feminist film teorisinde hem Freudcu hem de Lacancı psikanaliz söylemin baskın olduğunu açıkça ortaya çıkmaktadır.

Feministler psikanalizin yararlılığı konusunda her zaman hemfikir olmasalar da cinsel farklılığa özel bir odaklanmanın sınırlamaları hakkında genel bir fikir birliği içindedirler. Böyle bir sınırlama, yapının bozulmaya uğratılması gereken erkek/kadın ikiliğinin yeniden üretilmesidir. Kadına ve erkeğe dair tek farklılığın sadece cinsel bağlamda kurulması sınıf, ırk, yaş ve cinsel tercih gibi diğer farklılıklara odaklanılmaması sınırlılığını da doğurmaktadır (Smelik, 2016).

1980'lerin sonlarına doğru psikanaliz, feminist film teorisinde melodram, kara film, korku, bilimkurgu ve aksiyon filmi gibi birçok Hollywood türünün uygun okumalarını üreten baskın örnekler görmek mümkündür. Bu bağlamda feminist film teorisi 1970'lerde ve 1980'lerde görsel kültür ve kültürel çalışmaların daha geniş alanlarında oldukça etkili olmuştur ve özellikle de imaj olarak kadın ve erkek bakışı çalışmaları üzerinde kalıcı bir etki yaratmıştır demek mümkün olabilir (Smelik, 2007).

1990'lara gelindiğinde ise feminist film teorisi, ikili bir cinsel farklılık odağı anlayışından sıyrılarak çoklu bakış açılarına, melez kimliklere ve olası seyircilerdeki çeşitliliğe doğru da yönelmiş ve ilerleme göstermiştir (Smelik, 1999). Bu durum, etnik köken, erkeklik ve queer cinsellik sorularıyla genişleyen bir yelpazede ilerlemiştir. Ayrıca 1990'larda erkeklik çalışmaları, erkek bedeninin erotik nesne olarak erotikleştirilmesiyle ilgili soruları da ele almıştır. Erkek ya da kadın görünümünün

nesnesi olarak erkek bedeninin imgesi geleneksel olarak kararsız, bastırma ve inkarlarla doludur. Gösteri kavramı o kadar güçlü kadınsı çağrışımlara sahiptir ki, bir erkek oyuncunun sergilenmesi onun erkekliğini tehdit eder. Son yirmi yılda, reklamcılık ve video klipler gibi görsel kültürün diğer mecraları, sinemayı besleyen erkek bedeninin nesnelleştirilmesini benimsemiştir. Erkek bedeninin erotikleştirilmesi, günümüzün görsel kültüründeki köklü değişikliklerden biridir (Smelik, 2016). Psikanalitik film teorisine karşı ısrarlı eleştiri, cinsel farklılığa özel odaklanması ve ırksal farklılıkla baş etmedeki başarısızlığını azarlayan siyah feminizmden de gelmektedir. Sinemada cinsiyetin ırk ve sınıfla nasıl kesiştiğini anlamak için siyah feminist teorisinin ve feminist film teorisine tarihsel bir yaklaşımın dahil edilmesi gerekmiştir (Gaines 2007; Young 2006). Etkili feminist eleştirmen Bell Hooks (1992), siyahi izleyicilerin Hollywood'a her zaman eleştirel bir şekilde tepki verdiğini ve siyah kadınlar için muhalif bir izleyiciliğe izin verdiğini savunmaktadır. Sinemanın beyazlığı işaretsiz bırakarak norm olarak inşa ettiğini ileri sürmüştür. Beyazlığın ürkütücü özelliği, aynı zamanda hem hiçbir şey hem de her şey olması, onun temsil gücünün kaynağıdır (Dyer, 2013).

Sinemadaki değişimler ve kültürel teorideki gelişmeler, deneyim, beden ve duygulanım üzerine de yeni bir odaklanmayı gerektirmiştir. 2000 yılının ilk on yılında feminist film teorisini canlandırmak için önemli yeni kaynaklara başvurulmuştur. Performans çalışmaları, yeni medya teorisi, fenomenoloji ve Deleuzeci çalışmalara kadar uzanan yeni teorik yaklaşımlara yer açılmıştır. Bu şekilde feminist film teorisi, her şeyi 1960'larda başlatan ve kadın karakter ve izleyicinin çoklu oluşlarına alan yaratan devrimci tutuma bir kez daha geri dönmektedir.

Özetle, çağdaş feminist film teorisinin çeşitliliği, 1990'ların kadın sinemasının rengârenk üretimini yansıtmaktadır. Kadın film yapımcıları Hollywood'a giderek orayı daha fazla fethetmiştir. Bunlardan bazıları, çeşitli türlerde; komedi (Penny Marshall), romantik dram (Nora Ephron) ve aksiyon filmleri (Kathryn Bigelow) gibi türlerde tutarlı bir prodüksiyon sağlamayı başarmıştır. Bu aynı zamanda, Margarethe von Trotta (Almanya), Diane Kurys (Fransa, Claire Denis (Fransa) ve Marion Hansel (Belçika) gibi Avrupa'daki birçok kadın film yapımcısı için de geçerli olmuştur. Pazarın daha ticari olmayan bir bölümünde, lezbiyen, siyah ve sömürge sonrası yönetmenler tarafından yapılan filmlerde önemli bir artış olmuştur. Monika Treut, Patricia Rozema, Julie Dash ve Ngozi Onwurah, Ann Hui ve Clara Law film yapımcılarıdır. Seslerin çok sesliliği, çoklu bakış açıları ve sinematik stiller ve türler, kadınların beyaz perdede

kendilerini temsil etmek için verdikleri başarılı mücadeleye işaret etmektedir (Smelik, 2007).

Genel anlamda sinemada kadın ve feminist kuramla ilgili bu değerlendirmeler sonrasında Türk Sinemasında kadının konumuna dair çıkarsamalar yapmak çalışmamız için gereklidir.

2.2. TÜRK SİNEMASI'NDA KADIN

Kadın, başlangıcından bu yana sinemanın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Atilla Dorsay, filmlerin çoğu erkek hikayeleri anlatsa da ve erkek yıldızlar daha uzun süreli görünür olsalar da perdelerin her dönemde en etkin, kitleleri büyüleyen, çağının modalarını belirleyen yüzlerinin kadınlara ait olduğunu ifade eder (Dorsay, 2000 s.14). Türk Sineması'nda da kamera önünde, kamera arkasında ve izleyici olarak tamamen yok sayılmasa da kadının görünürlüğü tıpkı dünya sinemasında olduğu gibi kısıtlıdır. Feminist yazar Sylvia Plath'ın söylemiyle kadınlar adeta, “Koşuyolu olmayan bir dünyada yarış atı gibi” olmuşlardır ve bu kısıtlı görünürlük içinde ve eşitsiz düzende iz bırakmayı başarmışlardır (Plath, Sırça Fanus).

Bu bağlamda Osmanlı Devletini'nin son döneminden günümüze dek kadının Türk Sineması'ndaki yerine dair incelemelerde bulunmak bu çalışma açısından faydalı olacaktır. Sinema Osmanlı'da izleyiciler bağlamında, erkekler tarafından erkekler için bir eğlence biçimi olarak yer bulmuştur. Müslüman kadınlarının izleyici olabilmesi için çapraz giyinmeleri veya Hristiyan kimliğine bürünmesi gerekmiştir. Muhafazakârlar sinema salonlarını işgal edip oraya girmeye cesaret eden her kadını bıçaklamakla tehdit etmiştir ve belirli günlerde kadınlara özel gösterimler yapılmasını ya da salonların bölünmesi gerektiği konusunda baskı mekanizması oluşturmuşlardır. Kadın rolleri ise ilk yıllarda daha çok gayrimüslim Ermeniler, Rumlar ve Beyaz Ruslar tarafından oynanmıştır. Osmanlı Türkiye'sinde yapılan ilk kurmaca filmlerin yaklaşık yarısı kadını merkeze alan filmlerdir ancak bu filmlerde kadınların temsil edilme biçimi olumlu olmaktan uzaktır ve en yaygın temsil biçimi gevşek ahlaklı, tatmin edilemez ve cinsel iştahlı, baştan çıkarıcı kadın imajı olmuştur. Sedat Simavi'nin Pençe filminde (Pençe, 1917) kadın karakterler, biri elebaşı seks düşkünü diğeri ise zina yapan kadın olarak temsil edilmiştir. Ahmet Fehim'in Mürebbiye filminde (Mürebbiye, 1919), aşırı seks düşkünü bir Fransız kadın, zengin bir hanedeki bütün erkekleri baştan çıkaran kişi olarak temsil edilmiştir (Öngören,1982). Muhsin Ertuğrul'un İstanbul'da Bir Facia'i Aşk filminde (İstanbul'da Bir Aşk Trajedisi, 1922) bir cariye, şehirli küçük burjuva erkekleri

cinsel çekiciliğiyle yok etmiştir. Bu durumda sinemanın ilk çıkışı kadının konumlandırılma biçimleri açısından oldukça sorunludur demek doğru olacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra (1923), Mustafa Kemal Atatürk'ün tasavvur ettiği modern, ideal kadını yücelten Ateşten Gömlek gibi bazı vatansever filmler dışında (Ki bu filmlerde de kadının erk gözünden tasvirinin sıkıntılı yönlerinin bulunduğunu belirtmek gerekir), sinemada Hollywood'un onları erkek karakterlere tabi kılan rollerde yaptığı gibi kadınların rolleri benzer biçimde devam etmiştir (Saktanber, 2002; Olson, 2003). Bir eş ve anne olarak kadının rolü İslam'ın koruyucusudur ama aynı zamanda fitnenin (düzensizlik ve anarşinin) kaynağı rolünde de temsil edilmektedir (Moghadam, 1992). Kadının cinselliği, erkeklerin haysiyetine ve dolayısıyla erkeğin korumakla yükümlü olduğu sosyal istikrara yönelik potansiyel bir tehdittir. Türk Müslüman toplum düzeni iki tehditle (dıştaki kafir ve içerdeki kadın) karşı karşıya kalmıştır (Mernissi, 1987). Bu yaklaşımın bir somutlaması olarak, Şehvet Kurbanı'nda (Şehvet Kurbanı, 1939), şehvetli Cahide Sonku'nun, gizemli ve baştan çıkarıcı kadın figürü olarak temsilini ifade edebiliriz.

Ayrıca Türk Sineması'nın arşivcisi olarak anılan Agah Özgüç, 1923 ve 1948'li yıllara dek geçen süreyi Türk sinemasının tiyatro egemenliğinde olduğu geçiş süreci olarak değerlendirmiş ve Cahide Sonku dışında yıldız oyuncuların varlığından söz edilemeyeceğini ifade etmiştir. Özgüç, bu dönemde, Bedia Muvahhit, Neyyire Neyir(1923), Semiha Berksoy, Feriha Tevfik(1929), Fatma Andaç(1934), Necla Sertel, Perihan Yanal(1938), Nevzat Okçugil(1939), Nevin Akkaya(1940), Nevin Seval, Nezihe Becerikli(1941), Muazzez Arçay(1942), Gülistan Güzey(1943), Oya Sensev(1944), Nebile Teker(1945) Berrin Aydan, Şaziye Moral, Nevin Aypar, Melahat İçli, Handan Adalı(1946), Mualla Sürer(1947), Hümaşah Hiçan, Aliye Rona(1948) gibi isimlerin belli başlı kadın oyuncular olduğunu ifade etmiştir ve bu isimlerden Oya Sensev, Nevin Aypar ve kısmen de Hümaşah Hiçan'ın belli tiplere doğru yaklaşabildiğini ancak genel olarak tipolojik anlamda “kadın silüet” olmanın ötesine geçemediklerini de eklemiştir (Özgüç, 1988, s13,14).

1950'li yıllara gelindiğinde ise Faruk Kenç ile başlayıp Lütü Ö. Akad'la sürdürülen “sinemacılar döneminde” kadın yıldızlar güzellikleriyle ön plana çıkmıştır ve yıldızlar dönemine geçiştir. 1949-61 yılları aralığında Sezer Sezin, Neriman Köksal, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Fatma Girik, Leyla Sayar, Çolpan İlhan, Türkan Şoray, Nebahat Çehre gibi yıldızlara nazaran Ayla Karaca, Pola Morelli, Cavidan Dora gibi isimlerin yıldızlık derecesi tartışmaya açıktır. Bu dönem için tiplerin ayrıntılarının

çeşitli olduğu ancak temelde masum kızlar ve kötü kadınlar olmak üzere iki ana bölümde toplanabileceği ifade edilebilir. İtalyan sinemasının Dolgun vücutlu “seks imgeleri” olarak üretilen kadın karakterler Türk sinemasında da kötü kadın olarak ön plana çıkmıştır. Örneğin her yönü ile kışkırtıcı bir dişi, “tutku kadını” olan Leyla Sayar ise dönemin cinsel obje olarak inşa edilmiş kötü kadın tipine örnektir. Özgüç, Sayar’ın oynadığı karakterler için, entel yönetmen sinemasının fetiş bir örneği olarak gösterilebileceğini söylemiştir. “Ağlayan kadın” ya da “kör kadın” dendiğinde akla gelen Muhterem Nur ise, Üç arkadaş ve Koçero filmlerinde çizdiği ezik kadın tipi ile cinselliğin dışına düşer ve geniş halk kitlelerine ulaşan masum kızlardan olur. Aynı biçimde Belgin Doruk da cinselliği ile değil, ağır başlılığı ve zarafetiyle evcil bir kadındır, ihanet etmez ve ihanete baş kaldırmaz, yerleşik kalıplara uygun bir “küçük hanımefendidir” ve anne olmanın kutsallığını katı ahlakçı bir tutumla yaşar. (Özgüç, 1988, S16- s18 ve s56 s.67 s.75).

1950’lere dair özel olarak belirtmek gereken bir başka husus da Cahide Sonku’nun ilk kez kadın olarak yönetmen koltuğuna oturmasıdır. Elbette kadınların sinema sektöründe geri planda tutulmasının açık örneklerinden biri de 1950’ye dek Türkiye’de kadın yönetmenin olmayışıdır. Türk sinemasında kadınların yönetmenliğe başlaması uzun zaman almıştır. Bu durum sinema sektöründe kadınların geri planda tutulmasının açık örneklerinden biridir. Kadın yönetmenler dönemi başlamış olsa da bu dönemde kadın bakış açısıyla filmler yapıldığının söylemek güçtür. Kadın imzaları taşıyan yapıtlar olsa da bu filmler film alt yapısı ve çekim sonrası işlemleri o dönemde var olan konservatif yapının yerleşik elemanları tarafından yapılmıştır. Eğitimli kadın yönetmenlerin görünürlük kazanması ve kadın bakış açısıyla filmler yapmaya başlanması 2010’lu yılları bulur (Bayındır, 2020 s.181-183)

1960’lı yıllarda ise öne çıkan kadın izleyicilerin “ekonomik değerinin” stüdyolar tarafından anlaşılmasıyla birlikte, kadın izleyicileri hedefleyen 'kadın filmleri' olarak bilinen bir tür geliştirilmiştir ve Hollywood'un stüdyo sistemi olmayan Türkçe versiyonu olan Yeşilçam'a hâkim olmuştur. Ticari Türk sineması olan Yeşilçamda kadınlar, batılı yaşam tarzlarını, açık seçik giyinen, içki içen, erkeklerle dans eden ve yasadışı seks yapan karakterler olarak temsil edilmiştir ve böylelikle kadının varlığı sadece bedenine indirgenmiştir, seyirlik bir obje olarak değerlendirilmiştir. Bu dönemde Yeşilçam filmlerinde yer alan karakterler ve hikayeler 'düşmüş kadın' trajedilerine yoğunlaşır, bu durum kadınların çıplak bedenlerini ifşa etmek için kurnaz bir bahane işlevi görürken, aile kadınına da toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıktığında başına

gelebileceklerine dair ahlaki dersler verilmiştir. Yani kadınlar Yeşilçam sürecinde de belirli prototiplerle sunulmuştur ve bu bağlamda toplumsal cinsiyet rolleri sinema sanatında da sürekli yeniden inşa edilmiştir ve böylece yerleşmiştir. Kadın araştırmaları alanında değerli yapıtları olan Gülnur Acar Savran'ın şu ifadeleri de bu bağlamı desteklemektedir: “Toplumsal cinsiyetin berisinde yatan cinsel arzu, cinsel kimlik vb türünden bir kadınlık hakikati yoktur; tersine böyle bir “öz”ün olduğu yanılsamasının toplumsal cinsiyetin çeşitli iktidar noktalarından söylemsel kuruluşudur. Toplumsal cinsiyet tekrara dayalı ve bir anlamda güdümlü bir sürecin sonucunda bir töz olarak oluşturulmuş duygusu verir.” demiştir. Ayrıca Savran bu ifadeleriyle De Beauvoir, Witting ve Foucault’yu birbiriyle konuşturan Butler’in toplumsal cinsiyetin performansların tekrarıyla söylemsel olarak kurulduğu düşüncesini de destekler (Savran, 2019, s277). Bu dönemdeki belli standartlaştırılmış kadın oyunculara da bir bakış atarsak; Fatma Girik “erkeksi kadın”, Hülya Koçyiğit “duygu kadını”, Türkan Şoray ise Agah Özgüç’ün söylemiyle “sümüklü kızların aşk hikayelerinden gerçeğe” evrilen tiplerle sinema sanatındaki yerlerini almıştır (Özgüç, 1988). 1960 ve 1980 arası yıllardaki kadın yönetmenlere de değinmek gerekirse; Feyturiye Esen’i, Birsen Kaya, Lale Oraloğlu ve Türkan Şoray’ı ifade edebiliriz.

70’li yılların başlarına gelindiğinde, Akademisyen Z. Tül Akbal Süalp’in ifadesiyle “kentte ayakta kalmak, emekten yana olmak, kadının özgürleştiren isyanının emek ve dayanışmayla kuruluşuna örnek oluşturan” Lütfi Akad’ın Gelin(1973), Düğün(1973), Diyet(1974) üçlemesi veya 77 yapımı bir atıf yılmaz filmi olan Selvi Boylum Al Yazmalım filmi yine Süalp’in deyimiyle “emek, dayanışma ve deneyim üzerinden örülen aşk hikayesi” olarak kadınların temsili ve konular bağlamında umut vadeden filmler olmuştur. Süalp, bu inşa biçiminin kuruluşunun giderek solduğunu ve sonrasında kadınlar adına mırıltılara dönüşen bireysel filmler yapıldığını eklemiştir. (Süalp, Kanbur, Algan, 2008, s36). Bu bağlamda bu tür filmlerin hızlıca sayılabilen azlıkta olması da kadınların sinemada varlık alanı bulmalarına dair hızın yetersizliğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

80’lere gelindiğinde 12 Eylül 1980 askeri müdahalesinin ardından, siyasi aktivizm bastırıldığında, en azından kentsel ortamda bireysel endişe sorunları ortaya çıkmıştır. Ve toplumsal açıdan ülkeye derin bir sessizlik hakimdir. Prof. Dr. Ayla Kanbur bu dönemin seslerinin kadınlardan geldiğini belirtmektedir. Kanbur, 80’leri “sinemaya asıl damgasını vuran eğilimin tartışmasız, kadınların toplumsal bir cinsiyet olarak toplumun bilincine çıkarıldığı dönem” olarak değerlendirmiştir ve bu dönemde

kadınların sınıfsal sömürüye ek olarak cinsiyete dayalı sömürüye kadınlık bilincine devrimci bir başlangıç yaptıklarını ifade etmiştir. Ayrıca Kanbur bu dönemde yeni keşfedilen kadın kahramanlar olduğunu, Atıf Yılmaz'ın Mine (1982) filmiyle yenilikçi tutum sergilediği ve devamında “sevgiden öte arzunun varlığını anlatan filmlerin başlangıcını” da Türkan Şoray'ı kadın kahraman olarak ele aldığı filmleriyle yaptığını ileri sürmüştür. Ayrıca Kanbur 80 sinemasında, pek çok kesimden eğitilmiş çalışan kadın, işçi kadın, darbenin yaralı kadını gibi kadın karakterlerin inşa edilmesiyle kadınların sinemadaki varlığının klasik prototiplerden sıyrılmış olarak çeşitlendiğini ifade etmiştir (Süalp, Kanbur, Algan, 2008 s80). Bu dönemde, kadının temsiline dair klasik kalıpları aşan oyuncu olarak Müjde Ar'ı anmak yerli yerinde olacaktır. Müjde Ar oynadığı rollerle kadınları kendi cinselliğinin farkında olan ve cinselliğini yönetebilen, arzuları olan, sahici ve yaşayan bireyler olarak temsil eder. Agah Özgüç Müjde Ar'ın bu anlamda yol açtığını akılcı bir yol izleyip direndiğini ve kazandığını ifade eder (Özgüç, 1988 119,120).

Bütün bunlara ek olarak, 80 döneminde kadın yönetmenleri de belirtmek gerekli olacaktır. Bilge Olgaç kadının toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kemikleşmiş sorunlarını ele aldığı aynı zamanda senaryosunu da yazdığı filmleriyle erkek egemen sinema sektöründe başkaldıran işler yapmıştır. Mahinur Ergun da yine bu dönemde sinemaya giriş yapan kadın yönetmenlerdendir (Süalp, Kanbur, Algan, 2008 s80).

Son kertede 80 sonrası dönemde Türk sinemasında kadının konumuna dair genel bir değerlendirme yapmak gerekebilir. Türkiye’de feminist hareketin yükselişe geçmesiyle birlikte sinemada da feminist film kuramının etkileri görülmeye başlamıştır. Bu dönemde kadın karakterlerin “eksiksiz kadın” ya da “cinsel obje” gibi temsil biçimlerine sıkıştırılması sorgulanır. Sinemadaki eril dilin, cinsiyetçi söylemlerin eleştirildiği, ataerkil sinemaya ve toplumsal cinsiyet rollerine uygun karakter yaratımına karşı çıkılan bir sinema anlayışı gelişmeye başlar (Karabağ, 2019-makale).

80’li yıllardan sonra ise sinemada kadının dönüşümü daha çok belirginleşmiştir. Özgür iradesini kullanabilen kadınların sesleri beyaz perdede de yükselmeye başlamıştır. Kadın temsilleri Yeşilçam’ın sunduğu klişelerle “edepli”, “cefakar” ya da “yollu” kadın rollerinden sıyrılmıştır ve yaşayan kadın hikâyeleri boy göstermiştir. Bu dönemde feminist hareketin etkisiyle kolektif bilinçle cinsiyet ayrımcılığına karşı mücadele eden kadınlar sinemada da kadının konumunu olumlu etkilemiştir (alnt.Yücel, 2011, 45). Bu dönemde de kadın sorunlarına değinen ve kadının sosyal hayatta bireysel

olarak var olma mücadelesini anlatan filmler çekmeye devam eden Atıf Yılmaz, Kimi zaman erkeğin hegemonyası altında olan fakat başkaldırmaya “cüret” edebilen özgür kadın modelleri oluşturmuştur (aln. Dorsay, 2000a, 215). Bu filmlerde kadın cinselliği erkek arzusundan sıyrılmış ve kadın doğasına içkin olarak sunulmuştur. Sinemada kadının kimliğinin yeniden inşa edildiği bu döneme ışık tutan filmlerden bazıları, Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi*, Şerif Gören’in *Fırar*, Zeki Ökten’in *Pehlivan*, Yavuz Turgul’un *Fahriye Abla*, Bilge Olgaç’ın *Kaşık Düşmanı* gibi yapımlarıdır (alnt Dorsay, 2000a, 213). Ancak bu dönemdeki filmlerde kadın özgürlüğü ve kadının bireyselleşmesi yalnızca cinsellik ve dişilik düzleminde yoğunlaştığı için zaman içinde yine tek tipleşmeye dönmüştür.

Türk sinemasında kadının konumun değişimine dair makalesinde F. Neşe Kaplan, 90’lı yıllarda özel olarak kadın filmlerinden söz etmenin mümkün olmadığını ve filmlerde kadınların mutsuzluklarının maddi yetersizliklerden ileri geldiği hikayelerle sunulduğunu belirtir. *Her Şey Çok Güzel Olacak*, *Aşk Ölümünden Soğuktur* ve *Asansör* gibi filmlerle de iddiasını örnekendirir (Kaplan 2003, 162). Akademisyen Hale Künuçen ise bu dönemde filmlerde iletişimsizlik, tatminsizlik, mutsuzluk yaşayan kadınların öne çıktığını ifade eder (Künüçen, 2001, 61).

Bütün bu incelemeler ışığında kadının seyirlikten öte özne olarak var olmaya yaklaştığı kimi filmler olsa da kadının temsil biçimleriyle ilgili sorunlar Türk sinemasında devam etmektedir. Çeşitli kazanımlarla kadınlığı evlere sığdıran, kutsal anne olarak temsil edilme sınırlılığından sıyrılan ve artık kamusal alanda, çalışma hayatında var olan kadın karakterler sinemada belirginleşmiştir, toplumsal cinsiyet kodlarına uyumlu olmayan karakterler de beyaz perdede boy göstermiştir. Feminist yazar Virginia Woolf’un söylemiyle milyonlarca yıl boyunca evlerin içinde oturan kadınlar yaratıcı güçleriyle duvarları delmiştir (Woolf, Kendine ait bir oda). Fakat bu durumda yeni temsil sorunları ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet rollerinin değişmesiyle bir erkek buhranı süreci başlamıştır ve buhranın odağına da kadınlar yerleştirilmiştir. Ahmet Oktan Türk sinemasında hegemonik erkeklikten erkeklik krizine dair incelemesinde, 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren çekilen filmlerde kadının sebep olduğu, mahvolan ve mağdur erkek hayatlarının filmlere konu olduğunu aktarmıştır (akt. Müge karabağ-Oktan, 2009, 193). Bu bağlamda çalışmamızda

incelediğimiz Zeki Demirkubuz’un da filmlerinde inşa ettiği erkeklerin hayatını alt üst eden yeni kadın karakterler Oktan’ın iddialarını doğrular niteliktedir.

Türk sinemasında kadına dair genel değerlendirme yapmak gerekirse, geçen yıllar içinde kadınlar eril bir alan olarak genişlemiş sinemada bireysel veya kolektif mücadeleleri sayesinde artık daha görünür. Kamera önünde, arkasında ve izleyici olarak kadınlar niceliksel olarak artmış durumda. Artık kadın yönetmenlerin sayılırken daha fazla isim sıralayabiliyoruz. Firuzan, Canan Gerede, Yeşim Ustaoglu, Tomris Giritli oğlu, Fide Motan, Biket İlhan, Handan İpekçi, Canan Evcimen Obay gibi yönetmenlerin 90 sonrasında kadın bakışıyla yaklaştıkları, özne olarak kadınları var edebildikleri ve toplumsal konulara duyarlılıklarını gösterdikleri filmlerinden söz edebilmek değerli. Fakat toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadınların sinema sanatında erkeklere nazaran kısıtlı ve eşitsiz konumlandırıldığını söylemek mümkün. Kadın sinemasının varlık sahasının daha fazla genişlemesi ve cinsiyet ölçütüyle kısıtlanmamaları için mücadelenin devam etmesi gerekmektedir.

Sonuç olarak kadınların özel, kamusal ve toplumsal alanlarda toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket etmelerinin beklendiği gerici anlayışlara, dünden bugüne erkeksi bir alan olarak yapılandırılmaya çalışılan sinema sanatında da sıklıkla rastlanır. Kadınların gerçek hayatta karşılaştığı ötekileştirici tutumların yeniden inşa edildiği temsil biçimlerindeki ataerkil bakış, feminist film teorisinin ve paralel olarak kadın hareketlerinin katkılarıyla sinema sanatında aşılmaya çalışılmaktadır. Kadınların, toplumsal cinsiyet rollerine uygun karakterler oluşturularak kutsallaştırıldığı ya da bu rollere uyumsuz karakterler yaratılarak şeytanlaştırıldığı eril sinema dili tamamen değişinceye dek mücadeleye devam edilmesi gerekmektedir. Bu mücadele, sinema sanatında kadının bulunduğu her alanda özgürleşmesini içermelidir. Sinema sektöründeki cinsiyet odaklı eşitsizliklerin giderilmesi, kadınlara “hak verildiği” söylemine indirgenmemeli zaten temelde olmaması gereken çürük bir yapının, olması gerekene evrilmesi bağlamında değerlendirilmelidir.

3. BÖLÜM

3.1. SİNEMADA ANLATININ ÖNEMİ

Anlatı, neredeyse tüm insan söylemlerinde bilgiyi bilmenin, edinmenin ve organize etmenin ve bilgiyi başkalarına anlatmanın, iletmenin bir aracı ve dolayısıyla bilgi edinme ve onu ifade etmenin bir aracı olarak görünmektedir. Bu açıdan anlatı, bilginin iletilmesi ve işlenmesi için bir araç olarak anlaşılabilir. Anlatının tanımına ve kapsamına dair birçok kuramcı fikirlerini sunmuştur. Edward Branigan (1992), anlatıyı, ekrandan alınan verilerin, o dünyada belirli bir hikâyeyi sunan bir anlatıcı öykü dünyasına çevrildiği ilke olarak yorumlar. Böylece anlatıyı, bilginin öyküden perdeye dönüştürüldüğü ilke olarak anlar (Branigan, 1992). Bu nedenle Branigan şunu iddia eder: “Film anlatısı, oluşum yanlısaması altında verileri anlamının bir yoludur” (Branigan, 1992). Branigan, izleyicinin bir film anlatısı yoluyla bilgiyi nasıl alabileceğini anlamak için hikâyeyi iki farklı kaynağa ayırır: öyküsel ve öyküsel olmayandır. Öyküsel, hikayedeki karakterlerin erişebildiği bilgilere karşılık gelir. Bu, anlatının zaman, mekan ve kazazedesinde mevcut olan bilgi anlamına gelir. Öte yandan, öyküsel olmayan, doğrudan yalnızca izleyiciye hitap eden bilgilere karşılık gelir (Branigan, 2013).

Abbott (2008), bu aktarım sürecinin bir olayı veya bir grup olayı temsil etmekten ve belirli bir yapı içinde organize etmekten ibaret olduğunu ileri sürmüştür. Metz (1991), anlatıyı bir dizi halinde düzenlenmesi gereken olayların bir toplamı olarak tanımlamaktadır. Anlatının, olayın anlatının temel birimi olduğu kapalı bir olaylar dizisi olduğunu savunmaktadır. Metz için bir anlatı her zaman bir söylemdir çünkü olaylar bir yazarın öznel ifadelerini ima eder. Dahası o, sinemadan söz ederken, bir anlatının her zaman bir sırayla sunulan seçilmiş bir grup imgenin sonucu olduğu gerçeğine de dikkatimizi çekmiştir. Farklı bir sırayla sunulan farklı görüntüler ve sesler olabilirler. Her yazar bir olayı veya olay grubunu farklı şekilde sunmayı seçebilir ve bunu yaparken farklı konu ifadeleri ima edeceklerdir. Bu nedenle Metz, izleyicilerin görüntüleri veya yapılandırılmış göründükleri sırayı seçmedikleri için olayın algısını kontrol etmediklerini savunmaktadır ve yine izleyicilerin sonuç olarak sunulan argümanı kontrol edemeyeceklerini belirtmektedir (Metz, 1991).

Bu bağlamda anlatıcının konumlandırılışına dair fikirleri incelemeye devam etmek faydalı olabilir. Bal'a (2009) göre anlatıcı, öyküleyici metinlerin

çözümlemesinde merkezi kavram haline gelir. Bal, metnin özel karakterini betimleyen şeyin anlatıcının kimliği, bu kimliğin metinde belirtildiği düzey, tarz ve bu sürece dahil olan seçimler olduğunu savunmaktadır. Bal'a göre bu konu doğrudan odak kavramıyla ilgilidir: “vizyon” ve dolayısıyla gören ile “görülen” ve dolayısıyla algılanan arasındaki ilişkidir. Bu bağlamda odaklanma, anlatı öğelerinin görüldüğü perspektifi ifade eder. Öyküdeki bir karakter ya da dışarıdan bir kişi, üçüncü şahıs anlatıcı olabilir. Bal, anlatı algısının algılama konumuna bağlı olduğunu, anlatıcının ve odaklanma sürecinin anlatının durumunu belirleyen unsurlar olduğunu belirtmiştir. Bunun yanında Bal’a göre sinema gibi görsel sanat alanları açısından odaklanma, fotoğrafın içeriğine, kompozisyona, oyunculuk ve sinemasal yaratımı oluşturan diğer unsurlara bağlıdır (Bal, 2009).

Chatman (1978), her anlatının bir içerik düzlemi, öykü ve bir ifade düzlemi olan söylemden kaynaklanan bir yapı olduğunu iddia etmiştir. Hikâye, eylemler veya oluşumlar olabilen olaylardan ve karakterlere ve ayarlara atıfta bulunan varlıklardan oluşmaktadır. Chatman, Metz gibi, anlatı söylemini bir dizi anlatı ifadesi olarak görmektedir. Ancak Chatman'a göre söylem, Metz'in iddia ettiği gibi olay değil, herhangi bir görünmeden bağımsız olarak ifadenin anlatım biçiminin temel bileşeni olduğu bir anlatı ifadeleri dizisidir. Chatman için bir ifade, bir bale duruşu, bir kelime, bir görüntü veya bir karakterin ifadesi olabilir. Chatman iki tür ifade arasında ayrım yapar: varoluş modu (IS) ve varoluş eylemleridir (DOES). Chatman için söylem olarak hikâye olay örgüsüdür ve dolayısıyla hikâyeyi oluşturan olayların düzenlenmesidir. Bir anlatı anlatmak veya göstermek, bir yazardan izleyiciye iletişimden oluşur. Yazar hikâye içeriğini oluşturur ve bu içeriği söylem yoluyla izleyiciye iletir (Chatman,1978).

Anlatıya dair bütün bu genel ifadelerden sonra sinema filmi anlatısına dair daha derinlikli bir incelemeye geçilebilir. Sinema (film) anlatısında yapı zorunludur, çünkü bir film belirli bir düzende düzenlenmesi gereken bir dizi görüntü ve ses oluşur. Film anlatımı her zaman bir görüntü ya da sesle başlamalı ve başka bir görüntü veya sesle bitmelidir. Bu nedenle, yapısız bir film anlatısının olmadığını tespit edebiliriz. Aslında, film anlatıları bu biçimde akıl yürütülerek inşa edilir. Film yapımcıları, izleyicilerinin filmlerini kurgulandıkları sırayla izleyeceklerini varsayarak anlatım seçimleri yaparlar. Ancak bu durumda çeşitli sorular akla gelebilir: Anlatının bir yazardan izleyiciye bir hikâye iletmekten ibaret olduğu anlamına mı gelir? Anlatının asıl amacının hikaye anlatmak veya bilgiyi işlemek olması mı gerekir? Film anlatımında seyircinin rolü

nedir? Metz'in iddia ettiği gibi içeriği veya anlatım düzlemini seçmedikleri için izleyicilerin anlatının algısı üzerinde hiçbir kontrolü yok mudur? (Carmona, 2017).

O halde bu sorulara cevap mahiyetinde incelemeler yapmak bu çalışma açısından faydalı olacaktır.

Film Anlatımının Amacı

David Bordwell (2013), kurgu anlatı üzerine çok etkili ve kapsamlı çalışmasında, *Narration in Fiction Film*'de, film anlatısını nasıl anlamamız gerektiğine dair yeni bir bakış açısını bizlere sunmuştur. Ana görüşlerini, anlatının başlıca rolünün seyircinin olay örgüsünü kavramasına ipucu vermek olduğunu savunmaya odaklamıştır. Bu nedenle anlatıyı “algılayan üzerinde belirli zamana bağlı etkiler elde etmek için hikâye materyalini seçme, düzenleme ve sunma etkinliği” olarak özetlemiştir (Bordwell, 2013). Ayrıca, Aristoteles ve Platon'un etkili taklitçi ve öyküsel teorilerine şu iddiada bulunarak karşı çıkmıştır: “taklitçi teoriler izleyiciye birkaç zihinsel özellik atfeder. Anlatısal etkilerle ilgili tüm görünür ilgilerine rağmen, öyküsel teoriler aynı zamanda izleyicinin rolünü de önemsiz gösterir.” (O'Brien, 1986). Bordwell'e göre bu teoriler seyirciyi pasif bir alıcı olarak ele almaktadır. Bu nedenle Metz'in seyircinin edilgen rolüne ilişkin görüşlerini de eleştirmektedir. Söylenildiđi gibi Metz, izleyicinin görsel-işitsel içeriği veya nasıl yapılandırılmış görüldüğünü seçmedikleri için anlatı algısı üzerinde hiçbir kontrolü olmadığını savunmaktadır.

Bu fikre karşı çıkan Bordwell, Metz'in görüşüne paralel düşünme biçimlerinin, izleyicilerin anlatıyı anlama sürecinde oynadığı önemli rolü hafife aldıklarına inanmaktadır. Bir filmin izleyiciyi herhangi bir şey yapmaya konumlandırmadığını savunmuştur. Bir film, izleyiciye birkaç anlama işlemini gerçekleştirmesi için ipucu verir. Bir anlatının en önemli amacı, izleyicinin hikâyeyi anladığından emin olmaktır. Böylece, film anlatısı, bir anlatı sistemi ve bir üslup sistemi olarak bölünmüş görünen bilgi yapıları sunar. Bu sistemler izleyiciye, izleyicinin üstlendiği anlama etkinliğini şekillendiren ve yönlendiren ipuçları, kalıplar ve bilgi boşlukları sunar. İzleyici, anlatıyı kavramaya çalışarak, hikâye oluşturma etkinliklerini yürütme sürecinde yer alan varsayımlarımıza, çıkarımlarımıza, çağrışımlarımıza ve hipotez kurmamıza rehberlik eden organize bir bilgi ve deneyim kümesi olan şemalara başvurur. Bordwell ayrıca Chatman'ın anlatının göndericiden alıcıya bir iletişim süreci olarak görüldüğü klasik iletişim modeli hakkındaki argümanlarını desteklediği teorilerine karşı çıkmaktadır.

Bordwell'e göre bu, kuramcının ilgi alanlarını, ona göre anlatı metinlerinde bulunması çok zor olan karaktersiz anlatıcılar, ima edilen yazarlar, ima edilen okuyucular ve anlatıcılar aramaya odaklamıştır. Bu unsurları bazen tanımlasanız bile, normalde genel anlatı sürecinde seyreltilme eğiliminde olduklarını iddia etmektedir. Bunun yerine, “anlatı, bir hikâyenin inşası için bir dizi ipucunun organizasyonu olarak daha iyi anlaşılır. Bu, mesajın herhangi bir göndericisini değil, algılayanını varsayar” (Bordwell, 2013; Carmona, 2017).

Film anlatımının amacı aslında izleyicinin Bordwell'in atıfta bulunduğu anlatı içeriğini algılamasını ve anlamasını sağlamak olabilir. Ama sonra tekrar olmayabilir. Bir film yapımcısı, tamamen anlaşılır olması gerekmeyen bir anlatı yaratmayı seçebilir. Belki de anlatının yalnızca bölümleri izleyici için erişilebilir ve net hale gelir. Bu yaklaşıma David Lynch'in Mulholland Drive (2001) veya Luis Buñuel'in Un Chien Andalou (1929) eserleri örnek olarak verilebilir. Bu doğrultuda film üreten başka isimler de vardır; Godard, Antonioni, Cocteau, Bergman, Lynch, Buñuel, Kubrick, Pasolini, Straub gibi film yapımcıları, Resnais veya Glauber Rocha, bazı filmlerinde izleyicinin anlatı anlayışını boşa çıkarmayı seçmiştir. Dolayısıyla film anlatımının amacı sadece bir hikâye anlatmak ya da onu anlaşılır kılmak olmayabilir. Bulmaca benzeri anlaşılmaz film yapıları yaratmak, deneyimleri kışkırtmak veya izleyicilerin doğal zihin durumuna meydan okumak gibi başka amaçlara sahip olabilir. Sinir bozucu anlatılar, günlük hayatımızda kendi başımıza hayal bile edemeyeceğimiz konularda bizi düşündürmeye, görmeye veya düşünmeye sevk edebilir. Böylece film anlatımının rolü, bir hikâye anlatmaktan ya da onu anlaşılır kılmaktan öteye geçmektedir. Her şeyden önce bir film anlatısı izleyiciye bir deneyim sağlar. Entelektüel, duygusal, ruhsal veya başka türden bir deneyim olabilir. Titanik gibi klasik bir aşk hikayesi yaşayabiliriz (Cameron,1997) veya Memento'daki gibi travmatik ve kafa karıştırıcı amnezi hissi yaşayabiliriz (Nolan, 2000). Hikâye veya söylem ne olursa olsun, film anlatısı her zaman iletişim kurduğumuz ve öğrendiğimiz bir deneyim olarak kalır.

Film yapımcıları anlatı anlayışını engellemeyi seçsin ya da seçmesin, her zaman iletişim kurmak isterler. Aslında anlatıyı anlaşılır veya anlaşılmaz kılmak, bir film yapımcısının bir konu hakkındaki bakış açısını iletmesi strateji olabilir. Bu nedenle, film anlatımının temel amacının iletişim kurmak ve anlatı içeriği ile söylemin bir sonuca ulaşması için araçlar olduğu söylenebilir.

Bu bağlamda, Filmlerin başkaları izlesin diye yapıldığını unutmamalıyız. Sinema yapmak otomatik olarak birinin anlatıyı izlemesi gerektiği anlamına gelir. Film yapımcılığının temel amacı, bir anlatı inşa etmektir, böylece bir izleyici bunu takdir edebilir. İzleyiciler, anlatıyı anlamayı üstlenerek bu iletişim sürecinde böylesine temel bir rol oynarlar. Aslında, seyircinin aktif katılımı olmadan bir film anlatısının sadece bir tür nesne, hiçbir anlamı veya amacı olmayan bir görüntü ve ses grubu olduğuna inanılmaktadır. Anlatı, yalnızca halkıyla iletişim kurduğunda bir şey ifade eder. Sadece izleyicinin zihninde gerçekten var olur, çünkü iletişim onların zihninde gerçekleşir (Lothe 2000).

Film anlatısının amacı iletişim kurmak ve iletişimin gerçekleşmesi için izleyicinin onu deneyimlemesi gerekir. Bu, film anlatısının mutlaka anlaşılmasını, beğenilmesini, takdir edilmesini veya başka bir şekilde anlaşılmasını gerektirmez. Bordwell bu süreci bir hikâyenin inşası için bir dizi ipucunun organizasyonu olarak anlar (Carmona, 2017).

Bütün bu ifadelere paralel olarak, Bordwell'in film anlatımı sürecini nasıl tasavvur ettiğini inceleyebiliriz.

Film Anlatımının Rolü ve Süreci

Anlatım ilkeleri içinde Bordwell üç unsuru ayırt eder: Fabula, Olay örgüsü ve Stildir. Fabula, hikâye olarak anlaşılabilir ve belirli bir zaman ve mekân içinde meydana gelen olayların kronolojik bir neden ve sonuç dizisi olarak ifade edilebilir. Bu nedenle, olay örgüsü, belirli eylem kalıplarından, sahnelerden, dönüm noktalarından ve olay örgüsünün bükülmelerinden oluşan dramatik bir süreçtir. Stil ise, bir film yapımında yer alan teknik süreci ifade etmektedir ve kompozisyon, sinematografi, kurgu veya ses gibi sinematik unsurların kullanımını temsil etmektedir. Bu bağlamda Bordwell'e göre anlatı, olay örgüsü ve üslup arasındaki etkileşimden kaynaklanır ve izleyicinin hikâyeyi inşa etmesini yönlendiren bir süreçtir (Bordwell, 2004; Bordwell, 2008).

Bordwell, olay örgüsüyle etkileşimin dört ana yolunu belirlemiştir. İlk olarak, Hollywood klasik kanonik anlatımı örneğine atıfta bulunmuştur. Bu durumda, üslup “görünmez” hale gelmekte, çünkü klasik anlatı, fabula olaylarını ve içeriğini olay örgüsü'nün iletmesi için bir araç olarak sinema tekniğini kullanmaktadır. Amaç, izleyicilerin filmin yapımında yer alan teknik unsurların farkında olmaması ve anlatı içeriğini tercih etmesidir. Böylece klasik Hollywood filmlerinde üslup “görünmez” hale

gelir ve olay örgüsü'nün anlatısal ihtiyaçlarına tabi olur. İkinci olarak Bordwell, sanat sineması anlatımından, kendisini Hollywood'un klasik kipine karşı çıkma ya da sapma yoluyla tanımlayan bir kip olarak bahseder. Sanat Sineması, Hollywood'un aksine, Realist teoriden ve edebi modernizmden ipucu alarak gerçekliğin belirsiz ve öznel bir temsilini sunar. Sanat sinemasında olay örgüsü ve stil, belirsiz açık uçlu anlatılar ve psikolojik olarak tutarsız veya belirsiz karakterler yaratmak için baskın konumlarını değiştirecektir. Bazen de üçüncü bir üslup benimsenir. Bu noktada üslup, atlamalar veya eksiltili kurgu yoluyla anlatı sıkıştırmasını bozarak ya da sadece olayları veya diyalogları kesintiye uğratarak kanıt haline getirilecektir. Bu tür anlatı Bergman, Antonioni, Truffaut, Buñuel, Fellini veya Resnais'in filmlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Dördüncü bir anlatım türü, Noël Burch'un film pratiği teorisi'ne (1981) atıfta bulunarak Bordwell tarafından parametrik anlatı olarak adlandırılır. Burch'un kitabı, Cahiers du cinema için yazılmış bir grup film makalesinin bir koleksiyonudur. Kitap, film anlatıları inşa etmek için sinematik unsurların potansiyel kombinasyonunu ayrıntılı olarak açıklayan film tekniğinin zorlayıcı ve sistematik bir incelemesini sunmaktadır. Burch, görüşlerini açıklamak için Antonioni, Renoir, Godard, Marcel Hanoun veya Bresson gibi çeşitli yazarların belirli filmlerine ilişkin yakın okumalara başvurur. Genel olarak, Noël Burch'un film pratiği teorisi, Bordwell'in Parametrik Anlatı üzerine görüşlerinin temellerini oluşturan bir dizisel film teorisi için güçlü bir görüşü temsil eder. Burch'un analizinin temel görüşü, sinema tekniğini oluşturan unsurlar olan montajlamanın kendi içlerinde bir anlatı sistemi haline gelebileceğidir (Burch, 2014). Bu, sinematik öğeler arasında diyalektik yapılar kurularak gerçekleştirilebilir. Burch'un kendisinin de fark ettiği gibi, Eisenstein'ın bir dereceye kadar film teorilerinde zaten belirttiği bir şeydir. Genel öncül, üslup yapısının bir anlatı yapısı biçimi olarak düzenlenebileceğidir.

Bordwell'e göre Parametrik Anlatım'da, filmin üslup araçları olay örgüsü ihtiyaçlarını karşılamaz ve Sanat Sineması anlatımından farklı olarak üslup, tematik değerlendirmeleri karşılamamaktadır. Bunun yerine, sınırlı sayıda üslup seçeneğine göre düzenlenmiş, tekrarlama yoluyla tutarlı bir üslup kalıbı yaratarak ve bir anlatı yapısı olarak organize edilmiş gibi görünür. Seyircinin rolü, filmi karakterize eden üslup kalıbını tanımak olmalıdır. Seyircinin fabula inşasını engelleyebilecek olay örgüsü ve üslup arasında baskın veya ikincil bir kayma durumu vardır. Bordwell (2008),

görüşlerini Bressons'un (1959) Yankesici (Pickpocket) adlı eserinin sürükleyici bir analizi aracılığıyla örneklendirir.

Bordwell'in görüşleri, anlatının aslında olay örgüsü tarzı etkileşimden kaynaklandığını göstermede çok ikna edicidir. Bu, anlatının ana rolünün izleyicinin anlatı anlayışına ipucu vermek olduğu anlamına gelir ve bu nedenle, bir film anlatısında bir mesaj gönderen görünür anlatıcı yoktur, yalnızca bir algılayıcı vardır (Bordwell 2008; Bordwell 2013).

Chatman ise, Bordwell'in teorilerine, anlatının yine de filmde yaşadığını savunarak yanıt vermiştir. Chatman için, anlatının olay örgüsü ve üslup etkileşiminden kaynaklanıp kaynaklanmadığı ya da izleyicinin anlatının inşasına aktif olarak katılıp katılmadığı hiç fark etmez. Film ve izleyici arasındaki etkileşimden sorumlu bir temsilci olmalıdır. Chatman, izleyicinin anlatıyı oluşturmaktan ziyade izleyicinin yeniden yapılandırıldığını söylemenin daha mantıklı olduğunu savunmaktadır, çünkü sonuçta anlatı film ipuçları ve izleyici yorumu arasındaki etkileşimin sonucu olacaktır. (Chatman, 1990). Bu, Eisenstein'in “tema” teorisinde de savunduğu bir şeydir. Tersine, bu açıkça her izleyicinin anlatıyı aynı şekilde ve film yapımcısının amaçlarına göre yeniden kuracağı anlamına gelmez, çünkü aslında her izleyici aynı olayın farklı bir yeniden inşasını üretebilmelidir. Ancak Chatman için bir film anlatısında her zaman bir gönderici vardır, çünkü film anlatıcısının film yapımcısının iletişim aracı haline geldiğini öne sürmektedir. O, Bal'in görsel sanatlarda odaklanma olarak tanımladığı, anlatının inşasında yer alan ses, müzik, kompozisyon veya fotoğraf gibi sinematik unsurlara işaret etmektedir. Chatman, bu nedenle, film anlatıcısını, anlatıyı inşa etmek için mevcut tüm bu unsurların toplamı olarak tanımlamıştır (Lothe 2000).

Gerçek şu ki, bir filmin gönderici olmadan kendi kendine organize edilmediğini hesaba katmamız gerekmektedir. Filmi ilk başta birisi yapmıştır. Bir film yapımcısı, olay örgüsü ve stil etkileşimiyle ilgili kararları verir. Bu nedenle, film anlatımında göndericinin olmadığını iddia etmek mantıklı değildir, çünkü anlatı inşasında yer alan kararların çoğundan yönetmen sorumludur. Öte yandan, bir film anlatısı her zaman izleyiciye bir şeyler iletme anlamına gelmektedir. Anlatı, yönetmen ile izleyici arasındaki bu etkileşimden doğar. Bu etkileşim, otomatik olarak bir gönderici, aracı veya yazar ve bir alıcı veya algılayıcı önerir (Carmona, 2017; Lothe 2000).

Ayrıca anlatı için ana kaynağın insan deneyimi olduğunu da göz önünde bulundurmamız gerekir. Filmler, izleyicilere dünyanın öznel bakış açılarını sunar. Bu bakış açıları, film yapımcısı ile içinde yaşadıkları tarihsel dünya arasındaki öznel ve benzersiz insan deneyimlerinin etkileşimden kaynaklanır. Bir film anlatısı olduğu gibidir ve belirli bir film yapımcısı tarafından uygulanan kararlar nedeniyle farklı değildir. Anlatı niteliklerini şekillendiren onların bireysel kimlikleri ve kişisel deneyimleridir. Olay örgüsü ve stil etkileşimi bu deneyimden kaynaklanır ve bir film yapımcısının iletişim kurduğu süreci temsil eder (Mar ve Oatley, 2008; Carmona, 2017).

Bordwells'in anlatım ilkeleri, film anlatımının rolü ve amacı hakkında güçlü bir anlayış sunar. Gerçek şu ki, bir film yapımcısı anlatmak ve iletişim kurmak için her zaman bir tür olay örgüsü ve stil etkileşimi uygulamak zorundadır. Bu, bir anlatının anlaşılır olup olmamasından bağımsızdır. Bu nedenle, olay örgüsü ve üslup etkileşimini, mutlaka anlatı anlayışına işaret etmek için bir araç olarak değil, deneyimi ortaya çıkarmak ve iletişim kurmak için gerekli bir araç olarak ifade edilmektedir. Çünkü bu etkileşim anlatıyı anlaşılır kılmak amacına hizmet etmeyebilir. Aslında bu etkileşimin amacına karar veren film yapımcısıdır. Bu nedenle, film anlatımının rolünün yönetmenin anlatı niyetlerine göre değiştiği anlatılmaktadır (Bordwell, 2004).

Sonuç olarak, anlatının ana rolü olarak anlatıyı kavramayı gerçekten düşünebilir miyiz diye kendimize sormamız gereklidir. Film yapımcıları aslında bu süreci akıllarında tutarak anlatı kararları veriyorlar mı? Bir film izleyici tarafından deneyimlenmek üzere üretildiğinden, film yapımcılarının anlatı kararlarında izleyicileri dikkate aldıkları söylenebilir. Ancak bu düşünce, film yapımcılarının anlatı kararlarını anlatıyı anlama gereksinimlerine tabi kıldıkları anlamına mı geliyor? Buna inanmak güç olacaktır. Sinemacıların film yaptıklarını, her şeyden önce onları mutlu ettiği, zevk ve tatmin sağladığı için yaptıklarını düşünmeliyiz. Bu ortamın yaratıcı ve entelektüel zorluklarından hoşlanırlar. Öte yandan, olay örgüsü ve stil etkileşimi onlara sanatsal yaratım için sonsuz bir olasılık kaynağı sağlar. Bu nedenle sinemasal anlatının birincil rolünün anlatıyı kavramak değil, film yapımcılarının sanatsal ifade için kendi kişisel ihtiyaçlarını karşılamak olduğuna inanılmaktadır. Film yapımcısının anlatı kararları, her şeyden önce bu amacı gerçekleştirmeyi amaçlar (Carmona, 2017).

Film Anlatımında İzleyicilerin Rolü

Film yapımcıları yaptıkları filmler için izleyicilerinden onay beklentisindedirler. Seyircilerin ve film eleştirmenlerinin anlatım kararlarını aktarmak istedikleri gibi kabul etmelerini umut etmekte ve arzulamaktadırlar. İzleyicilerin beklentilerini tam olarak karşılamama ihtimallerinden dolayı genellikle olumlu ve olumsuz olarak bir ikilem yaşamaktadırlar. Film yapımcıları, anlatı biçimleri yoluyla iletişim kurmayı amaçlamaktadırlar. Bununla birlikte, çoğu durumda bu niyetin sonucu oldukça tahmin edilemez olmaktadır. İzleyiciler, anlatı biçimini ve içeriğini deneyimleyerek film yapımcısının orijinal beklentilerini onaylar ya da reddeder. Bu aynı zamanda film anlatısının ancak seyirci onu takdir ettikten ve onayladıktan sonra kendini tamamlamasının nedenidir. İzleyici tarafından izlenmeden önce, bir film anlatısı sadece anlatısını doğru aktarmak için çalışır. Ancak bu izleme deneyiminden sonra anlatı değerlendirilir ve izleyicinin zihninde bir anlam kazanır. Göndericiden alıcıya iletişimin gerçekleştiği an tam olarak budur. Bu nedenle, anlatının içeriği yalnızca deneyim haline geldiğinde varlığını kanıtlamış olur. Başka bir deyişle, “düşünüyorum öyleyse varım” (René Descartes) sorusu değil, ancak “ötekiler” varlığını tanıdığında var olduğum doğru sorudur. Bu nedenle izleyicinin en önemli rolü her şeyden önce anlatının varlığını deneyim yoluyla doğrulamaktır. Bu, film anlatısının göndericiden alıcıya iletişim için bir araç olduğunu ima etmekte ve onaylamaktadır. Bu nedenle, film anlatımının en önemli rolünün iletişim kurmak olduğunu savunmak yersiz olmaz (Carmona, 2017; Lothe 2000).

Öte yandan, yapımcılar film anlatılarını öyküsel ve üslup etkileşimi yoluyla inşa etseler de izleyiciler mutlaka bu sistemi izleyerek anlatmak istediklerini anlamayabilirler. İzleyicinin bir hikâyenin nasıl anlatıldığını hatırlayamadığını hesaba katmak gerekir. İzleyici, tüm öyküsel ve stil etkileşimlerini hatırlayamaz. İnsan hafızasının görmezden gelemeyeceğimiz net fiziksel sınırlamaları vardır. Bir sahnenin nasıl çekildiğini, film boyunca kullanılan ışık kurulumlarını veya anlatıdaki belirli anlarda ses tasarımının nasıl uygulandığını hatırlamak büyük bir beceri ve çaba gerektirmektedir. Film anlatısının her zaman geçici olarak organize edildiğini, seyirci açısından onu izlemenin tek bir yolu olduğunu da göz önünde bulundurmak gerekir. Yani bir bölümü atlayamayız ya da geri dönüp tekrar izleyemeyiz. Bu nedenle, izleyiciler anlatının sırasını veya ne kadar süreceğini kontrol edemezler. Bir film anlatısı bu durum dikkate alınarak inşa edildiğinden, filmin inşası ve anlatı anlayışı için büyük

önem taşımaktadır. Bu aynı zamanda izleyicinin öyküsel ve stil etkileşimlerini hatırlama zorluğunu da artırmaktadır. Öte yandan, Branigan'a göre, anlatıyı anlama, anlatının ortaya çıktığı sırayla mutlaka gerçekleşmez (Branigan, 1992; Branigan, 2014; Branigan, 2013). Bu nedenle, yapı veya söylem, izleyicilerin anlatıda yer alan bilgileri nasıl seçtiğini, düzenlediğini ve işlediğini tamamen belirlemez. Öyküsel ve üslup etkileşiminin amacının anlatı anlayışını yönlendirmek değil, film yapımcılarının sanatsal ifade için kendi kişisel ihtiyaçlarını karşılamak olduğu düşünülebilir. Bu bakış açısıyla etkileşim, film yapımcısının filmde yer alan anlatıları oluşturması ve sanat üretmesi için bir başvuru kılavuzu işlevi görmektedir. Bordwell'in anlatım ilkeleri, araştırmacının film anlatısını incelemesi ve film yapımcılarının nasıl iletişim kurduğunu anlaması ve yapısını bozması için güçlü bir araç sağlar (Bordwell, 2004; Bordwell, 2008; Bordwell, 2013).

Ayrıca, izleyiciler anlatıyı deneyimleyerek sadece onun varlığını doğrulamakla kalmaz, aynı zamanda yönetmenin anlatı niyetlerini de doğrular. İzleyiciler, deneyim yoluyla film yapımcılarının öyküsel ve stil etkileşimleri yoluyla başarılı bir şekilde iletişim kurmayı başarırlar. Bu, izleyicilerin deneyiminin film yapımcısının beklentilerine uygun olup olmayacağına bağlıdır. İzleyici, anlatı içeriğini veya biçimini film yapımcısının amaçladığı gibi yorumlayabilir veya yorumlayamaz. Bu nedenle, izleyicilerin deneyimi aynı zamanda film yapımcısının genel niyetlerini yerine getirip getirmediğini doğrulamaya da hizmet eder. İzleyicinin film anlatımındaki rolü, anlatının iletişim amacını yeniden onaylar ve pekiştirir (Lothe 2000).

Sinemada anlatı kuramını genel hatlarıyla ele aldıktan sonra çalışmamızın önemli bir bölümü olan Zeki Demirkubuz sinemasında anlatının inşa ediliş biçimleri incelenecektir.

3.2. ZEKİ DEMİRKUBUZ FİLM ANLATISINDA İÇERİK VE KARAKTERLER

Yeni Türk sinemasının önde gelen temsilcilerinden Zeki Demirkubuz, anlatılarından karakterlerine ve sinema diline uzanan kendine has üslubuyla bu döneme yeni bir soluk getirmiştir. Genel olarak Demirkubuz filmleri, toplumdaki sosyal ve geleneksel ahlaki değerleri sorgulayarak, aldatma, travmatik olaylar ve suçlu kişilikler gibi gerçeklere referans veren anlatılara dayanmaktadır. Bunu, izleyicileri film boyunca gizlenmiş bir gerçek olduğuna ve bu gizli gerçekliğin gizli bir aşk, suç ve cinayet olabileceğine inandırmayı amaçlayarak yapmaktadır. Ortaya çıkan sırların ve

gerçeklerin ardından karakterler ve hayatları tamamen değişmektedir. Hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını iddia eden Demirkubuz, filmlerinin merkezine insanın iç dünyasındaki karanlığı yerleştirir ve iyi ya da kötü her insanda bir kin duygusu olduğuna dikkat çekmektedir (Özen, 2021).

Yönetmenin filmlerini değerlendiren çalışmalar, onun birçok filminde ortaya çıkan genel özellikleri sıralarken birbirlerini tamamlayan ortak noktalara da işaret etmişlerdir. Demirkubuz, içinde yaşadığı topluma yabancılaşmış, hep sorunlarından ve kaderinden kaçış ya da bir arayış içinde olan işçi veya orta sınıftan kişileri karakterleştirmeye çalışmıştır. Ancak ne yaparlarsa yapsınlar yaşadıkları durum hiç değişmemekte ve film boyunca hayatlarından ne mutlu ne de memnun olmaktadır. Demirkubuz'un filmlerinde Dostoyevski ve Nietzsche'nin (Smets, 2010; Suner, 2010) etkisiyle karakterleri oldukça mantıksız ve çaresiz varlıklardır. Bu karakterler, sosyal ve psikolojik koşulları ve acılarıyla yüzleşmek üzere adeta terk edilmişlerdir. Tüm zorluklar karşısında, mücadele etmek yerine kaderlerinin bir sonucu olarak acılarını kabullenmeyi seçmişlerdir (Erdoğan, 2013). Karakterlerini genel olarak bu hatta geliştiren Demirkubuz sinemasında kadın karakterlerin konumlandırılış biçimlerinin incelenmesi bu çalışma açısından yararlı olacaktır.

Filmlerinde Yeşilçam sinemasından ve geçmiş klişelerinden ilham alan Demirkubuz, kadın karakterlerini cinayet işleyen, işleten ve ahlaki açıdan zayıf kurbanlar olarak tasvir etme eğilimindedir. (Dönmez-Colin, 2004; Dönmez-Colin, 2006; Dönmez-Colin, 2008).

Onun bakış açısıyla kadınlar, erkeklerin kontrolünde oldukları için, kadınların ataerkilliğe karşı stratejisi olan ataerkil bir toplumda sinsi planlarıyla hayatta kalma mücadelesi vermektedirler. Zeki Demirkubuz, büyük şehirlere göç etmiş tutucu kadınların ataerkillikle nasıl başa çıktıklarını anlatmayı amaçlamakta ve bu kadınlara yönelik baskılara odaklanmaktadır. Bu kadınlar ataerkil yapıya bağımlıdır; bu nedenle, cinsellikleri (cinsiyetlerinin bir parçası) erkekler tarafından aile içi şiddet ve tecavüz veya cinsel şiddet yoluyla sömürülmektedir. Liderliğin ve gücün erkeklerin kontrolünde olduğu bir kültürde, kadınlardan her zaman erkeklere saygılı olmaları ve onların erdemlerini korumaları ve böylece boyun eğmeleri beklenmektedir. Erkekler, kadınların hayatlarını kontrol edebileceklerini ve bu kontrolü fiziksel şiddet yoluyla elde edebileceklerini düşünmektedirler. Şahika Yüksel'in de belirttiği gibi, "aile içi şiddet

sadece bir bedensel yaralanma değil, aynı zamanda kadının kendi bedeni ve yaşamı üzerindeki haklarını sınırlayan, aşağılama ve hakaret içeren bir denetim biçimidir” (Yüksel, 1995). Bu şiddete maruz kalan kadınlar, ekonomik olarak erkeğe bağımlı oldukları için buna katlanmak zorundadırlar. Ezilen kadınların temsilleri Yeni Türk Sinemasında toplumsal gerçeklerin gösterilmesinde etkili bir rol oynamaktadır ancak yaratılan kadın karakterlerin gelişim seyrinin bu etkinin olumlu veya olumsuz olması noktasında önemi vardır. Demirkubuz, ataerkilliğin ilerleyişini ve bunun kadınlar üzerindeki etkilerini filmleriyle ifade etmekte ancak yarattığı kadın karakterlerle eril nazarın kadınlara bakışını yeniden üretmektedir.

Demirkubuz’un “kadınlar idealist ya da teorik kurgular değil, kendi sorunları ve duyguları olan bireylerdir ve işgal ettikleri zamanın ve mekânın büyük bir parçasıdır” (Dönmez-Colin, 2010; Dönmez-Colin, 2017) şeklindeki söylemi oldukça değerli bir bakışı içermektedir ancak bu söylem kadınlar açısından olumlu bir değerlendirme gibi görünse de filmlerinde kadın karakterlerin kaotik ve yorucu olan dünyayı daha kaotik, erkeklerin hayatını bir anda alt üst eden kişiliklerde olması, yönetmenin kadınlara dair bakışı noktasında patrikarkaya karşı bir duruş olarak karakter yaratmadığını göstermektedir. Demirkubuz, sorunlarıyla baş etme yöntemi olarak daha doğru yaklaşımlar seçen kadın karakterler yaratmayı genellikle tercih etmemektedir. Bir röportajında ifade ettiği “Aldatmayan kadından hikaye olmuyor.” cümlesi de bu bilinçli tercihin dışı vurumu olarak değerlendirilebilir.

Bu paralelde yönetmen, kadınları aile içi şiddet, cinsel şiddet gibi hususlarda kadınları erkek arzusunun aracı varlıkları olarak nesneleştirmekte ve buna bağlı olarak erkeklerin hayatlarını büyük ölçüde gizli planları ve karmaşık ilişkileri ile alt üst eden kötücül bireyler olarak sunmaktadır. Kadın bedeni hem görsel zevk hem de cinsel tatmin için kullanılan bir nesneden başka bir şey değildir. Kadınların ızdırabı ve bedenleri böylelikle seyirliğe dönüştürülmektedir.

Demirkubuz’un filmlerinde kadınlara yönelik bir başka yaklaşım da kadınların genellikle sessiz ama çıkarlarını koruma konusunda bencil ve acımasız olmalarıdır. Örneğin, evliyken tanıdık bir erkekle ya da başka biriyle cinsel ilişkiye girebildiklerini ve bu durumu kimseye fark ettirmeden devam ettirebildiklerini gözlemlemek mümkündür. Sinemada *femme fatale* (öldüren kadın) olarak anılan bu kadınların Demirkubuz’un filmlerinde büyük yeri vardır. Bu prensipte, kadınlar hiç de sessiz değiller ve hatta ataerkil sistemin işleyişini kontrol etmekte başarılı gözükmektedirler.

Kadınları sessiz karakterler olarak betimlerken, aslında bu kadınların iç benliklerindeki kötülük dokusunu ortaya çıkarmak bağlamında onlara filmin gidişatını değiştiren uzun monologlar sunmaktadır. Elbette bu yaklaşım, yine eril dilin bir uzantısı olan fahişe-kötü kadın gibi streotiplerin yeniden üretilmesinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla Demirkubuz'un filmlerinde kadına atfedilen bir toplumsal kod olarak sessizlik, “karakterlerin (sessizlikten önce veya sonra gelen) sözlerindeki kayganlığın, güvenilmezliğin, bozukluğun ve cinsel şiddetin bir göstergesidir” ve bu nedenle kadınlar yaptıkları veya maruz kaldıkları karşısında çoğunlukla susturulmaktadır. Demirkubuz filmlerindeki kadın karakterler gösterir ki, kocalarını aldatan bu kadınlar, ne yaptıklarını bilmelerine rağmen nihayetinde ataerkil dünyanın nesnesi olmaya mahkûmdurlar. Kadınların çektikleri yoksulluktan ve yaşam mücadelesinden bir kaçış olarak gördükleri şey, aslında onlar için yaşamlarındaki çaresizliklerinin yalancı bir çözümü olarak sunulur. Genel olarak, Yeni Türk sinemasının bir parçası olarak (1990'ların ortalarından itibaren) ortaya çıkan bu kadın temsil biçimi, dönemin tüm film türlerinde yankı uyandırmıştır (Özen, 2021). Yani kadın bir özne olarak sinemada var edilmemekte edilgen ve bir şekilde erk gözünden sunulan nesnelere dönüştürülmektedir.

Kısaca özetlemek gerekirse, Zeki Demirkubuz anlatılarında; dünya kötü bir yerdir, acılarla doludur ve kadınlar zaten kaotik olan bu dünyada yaşamayı çok daha güç hale getirirler. Özellikle erkek karakterlerin hayatını alt üst eden ve daima aldatmaya meyilli karakterler yaratan Demirkubuz, filmlerinde tercihen kadınları olumsuz karakterler olarak tasarladığına dair işaretleri her bir filminde kadın ve erkek karakterlerin gelişimiyle dışa vurmuştur. Bu paralelde erkekler kadınların kurbanı olmuştur ve ‘iyi’ erkeklerin kötü tercihlerde bulunmasına sebep olan kadınların yaptıklarıdır ve erkekler başlarına gelenleri hak etmemektedirler algısı yönetmen tarafından oluşturulmaktadır.

Sınıfsal olarak ezilen kadınların temsilleri Yeni Türk sinemasında toplumsal gerçeklerin gösterilmesinde etkili bir rol oynamaktadır fakat anlatı içerisinde daima olumsuz ve aldatmaya meyilli tutumlarla hayata tutunmaya çabalamaları, kadının sinemadaki tasviri açısından negatif bir konumlandırma oluşturmaktadır. Kadının, ataerkilliğin ortaya çıkış biçimi karşısındaki mücadelesini anlatırken, kadın karakterleri ahlaki tutumlar bağlamında zayıf karakterler olarak geliştirmek, bir bakıma kadının başına gelenleri hak ettiğine dair bakış açılarını yeniden üretmektir.

Demirkubuz, karakterlerinin yanı sıra bazı sembolik nesnelerle anlatılarını yoğunlaştırmakta, onlara anlamlar yüklerken karakterlerinin psikolojik ruh hallerine karşılık gelecek şekilde kullanmaktadır. Birçok yazarın da dikkat çektiği gibi kapılar bu nesneler arasında en dikkat çekici olan mizansenini oluşturmaktadır. Demirkubuz'un filmlerinde kapı göstergesi, bir anlamda karakterler arasındaki zihinsel bölünmenin metaforik bir sembolü olarak, iç ve dış mekân arasındaki rahatsızlığı, ayrılığı ve birleşmeyi belirtmektedir. Karakterlerin psikolojik ruh halleri açısından düşünüldüğünde, bir çıkmazı ve kapana kısılmışlık durumunu simgelemektedir. Başka bir deyişle, kapının ötesinde içeride veya dışarıda her zaman ortaya çıkması gereken bir sır varmışçasına tekinsizdir. İşlenen suçlar ve şiddet kapının diğer tarafında gerçekleşmekte ve müdahale etmek isteyen herkes olayların dışında tutulmaktadır. (Uzunali, 2015; Ufuk, 2017; Çakar, 2013).

Demirkubuz'un kullandığı bir diğer simgesel nesne ise televizyondur. Filmlerinde televizyon kullanmasının nedenlerinden biri de inandırıcılığı artırmak için filmlere gerçekçi bir hava vermektir. Televizyonla diğer insanlardan çok daha yakın bir bağ kurdukları için toplumdan dışlanan karakterler üzerinde de televizyonun büyük bir etkisi vardır. Çoğu zaman, filmin ayrıntılarına ışık tutmada, izleyicileri atmosferin nasıl olduğu ve bundan sonra ne olabileceği konusunda bilgilendirmede önemli bir rol oynar. Boz ve Takımcı farklı bir bakış açısıyla ele aldığı, televizyonun gerçeklik ile yanılsama arasında bir köprü kurduğu şeklinde yorumlamışlardır (Boz ve Takımcı, 2015). Yani karakterler için gerçek bir algı sunarken, filmi izleyenler için sadece bir illüzyonun parçasıdır. Demirkubuz, kendine ait değerlendirmelerde televizyonu kullanma sebebini genellikle taşra otellerinin lobisinde açık televizyonlar olduğunu ve daha çok eski Türk filmlerinin açık olduğunu ve herkesin sessizlikle izlediğini ve bu atmosferin etkileyici bir yanı olduğunu sezgisine dayandırmıştır. İkiz'e göre ise göstergebilimsel bir bağlamda sinemasal kodlar olarak işlev gören bu nesneler filmin anlatımını zenginleştirerek karakterlerin cinsiyet kodlarının gelişimine katkıda bulunur (İkiz, 2015).

Tüm bu özgün ve anlamlı kullanımlarla Demirkubuz, kendi sinema diliyle kendine özgü bir anlatım tarzı edinmeyi başarmıştır. Gündelik hayatın sıradan detaylarını kullanıp hem gerçeklik hissi yaratmayı hem de boğucu bir atmosfer sunmayı başarmıştır. Kullandığı simgesel nesneler yarattığı tanıdık hislerle anlatıyı güçlendirmiştir. Genel olarak Demirkubuz filmlerinde patriarkanın etkisiyle toplumsal

normların dayatmaları sonucunda insan yaşamlarında oluşan travmatik ve post travmatik olaylar ve depresif anlatı kalıpları kullanılmaktadır. Kadın ve erkek karakterler bir şekilde toplumun kalıplarına uymadıklarında veya belli iyi-uyumlu streotipler dışında yaşadıklarını hak ettiklerine dair bir anlayışın etkisi görülmektedir. Güçlü, bu bağlamı destekleyecek ifadeler kullanmıştır; Zeki Demirkubuz, görsel olarak sade ama ustaca derinleşen anlatımıyla, sinematik üslubuyla o insanların iç dünyalarını perdeye yansıtabileceğini düşünerek bilinçli olarak “yabancılaşmış ya da ötekileştirilmiş insanların hikayelerini” seçmektedir (Güçlü, 201; Güçlü, 2016).



4. BÖLÜM

4.1. BİR METİN OLARAK SİNEMA FİLMİ

Metin Nedir?

Bu tez çalışmasında filmler, toplumsal cinsiyet rolleri açısından Zeki Demirkubuz sinema anlatısının değerlendirilmesi bağlamında incelenecektir. Bu çerçevede yönetmenin anlatısını inşa ederken kadınların ve erkeklerin hangi temsiliyet biçimleriyle konumlandığı, bu konumlandırma biçimlerinin feminist kuramla ilişkisi metin analizi yöntemiyle incelenecektir.

O halde metin analizini tanımlamadan önce metin nedir sorusuna yanıt aramak, bağlamı kurmak adına gerekli olmaktadır. Senarist ve sinema alanında akademisyen McKee; “Ne zaman bir şeyin anlamının yorumunu üretsek -bir kitap, televizyon programı, film, dergi, tişört veya etek, mobilya veya süs eşyası- ona bir metin gibi davranırız. Metin, anlam çıkardığımız bir şeydir” (McKee, 2003, s. 4).

Edebiyat teorisyeni ve göstergebilimi Barthes ise, bir eser ile bir metin arasındaki belirgin farkı şöyle ifade etmektedir: eser, kitap alanının bir bölümünü (örneğin bir kütüphanede) işgal eden bir madde parçasıdır, metin ise metodolojik bir alandır (Barthes, 1981). Bu ayrıma karşı çıkanlar, Lacan'ın "gerçeklik" ve "gerçek" arasındaki ayrımını (terimi hiç yeniden üretmeden) hatırlayabilirler: ona göre biri sergilenir, diğeri gösterilir. Benzer şekilde eser görülebilir (kitapçılarda, kataloglarda, sınav müfredatlarında), metin ise bir gösteri sürecidir, belirli kurallara göre (veya belirli kurallara aykırı olarak) konuşur. Metin, eserin ayrıştırılması değil, metnin hayali kuyruğu olan eserdir ya da yine, metin yalnızca bir üretim faaliyetinde deneyimlenir (McKee, 2003, s.156-157).

Barthes'ın açıklamasını basitleştirirsek, bir eser yazarın yazdığı şeydir ve metin okuyucunun aldığı şeydir. Dolayısıyla bu bağlamda bir eser, ancak okuyucular için incelenebilir olduğunda bir metin olabilir. Barthes metnin her zaman çoğul olması gerektiğine inanır, yani okurun metne aktif katılımını gerektirir (Barthes, 1981). O halde metin nedir sorusunu yanıtladıktan sonra metin analizi ile devam edebiliriz.

Metin Analizi:

Metin analizi, nitel araştırmayla ilgili her araştırmacının aşına olduğu bir terim olup kültürel çalışmalarda kullanılan temel araştırma metodoloji yöntemlerinden biridir.

Özgünlük, yaratıcılık, ilham, tarih ve içinde yaşadığımız veya üzerinde çalıştığımız karmaşık durumlara dayanmaktadır (McKee, 2003, s.73). Yorumlayıcı yaklaşımlara dayalı olarak, metin analizi, bir metnin altında yatan ideolojik ve kültürel varsayımlara odaklanan bir tür nitel analizdir ve metin analizi tamamen metni anlamlandırmakla ilgilidir.

Smith, metin analizinin bir dizi sosyal bilimlerde ve beşerî bilimlerde de mevcut olan disiplinler arası bir yöntem olduğu için iletişim alanında yoğun bir şekilde kullanıldığını savunmaktadır. Ayrıca, metin analizi yöntemi hakkında, içerik analizi, göstergebilim, etkileşimsel analiz ve retorik eleştiri gibi bu disiplinler içinde daha spesifik yöntemlere odaklanan varyasyonları içerebileceğini yorumlamaktadır (Smith, 2017, s.1-7).

Giles A. Hindle'in yorumladığı gibi, metin analizinin kökleri, Tanrıların mesajını ölümlülere ulaştırmak gibi çok önemli bir görevle karşı karşıya kaldığında, ilk önce Tanrıların mesajını yorumlaması gereken mitolojik Tanrı Hermes'in Yunan mitinde izlenebilir. Tanrıların mesajlarını ve daha sonra anlamlarını sıradan insanların anlayabileceği bir dilde tercüme edip açıklar (Hindle, 2007, s. 601). Metin analizi, insanların metni nasıl anlamlandırıdığını ilişkin bilgi edinmek için metinlerde bulunan dili ve sembolleri anlamayı içerir. Metni algılamak veya metinden anlam çıkarmak için metin analizi yapılır.

McKee, metin analizi, araştırmacıların diğer insanların dünyayı nasıl anlamlandırıdığını hakkında bilgi toplamasının bir yoludur. Çeşitli kültürlerin ve alt kültürlerin üyelerinin kim olduklarını ve içinde yaşadıkları dünyaya nasıl uyduklarını nasıl anlamlandırıdıklarını anlamak isteyen araştırmacılar için hem bir metodoloji hem de bir veri toplama sürecidir. McKee ayrıca, bir metin üzerinde metin analizi yaptığımızda, o metinden yapılabilecek en olası yorumlardan bazılarında eğitilmiş bir tahminde bulunduğumuzu ifade etmektedir (McKee, 2003, s. 1).

Bütün bunlara paralel olarak metin analizi, metin olarak belirlenen görsel veya sözel ifadelerle dair yorumlama pratiği olarak değerlendirilebilir. Frankfurt Okulu'nun üçüncü kuşak teorisyenlerinden Kellner, medya içeriklerinden söylem biçimlerini, ideolojik konumlarını imaj yapımını ve etkilerini analiz etmek adına metin analizi yapılabileceğini ifade eder. 1960'lı yıllardan itibaren, filmlerin ve televizyon

içeriklerinin de metin analizi yöntemi kullanılarak incelendiğini ifade eder (Kellner, 2014 s6).

Metin analizinin amacı ise, tamamen metnin yapısını analiz etmek değil, ondan somut bir anlam veya mesaj çıkarmaktır. Barthes'ın iddiası: Metin analizi, bir eserin yapısını tanımlamaya çalışmaz; mesele bir yapıyı kaydetmek değil, metnin hareketli bir yapılanmasını üretmek, eserin anlam hacminde, onun "anlamında" kalmaktır. Metin analizi, metni neyin belirlediğini bulmaya çalışmaz, daha çok metnin nasıl patlayıp dağıldığını bulmaya çalışır. (McKee, 2003, s.135)

4.2. FİLM ANALİZLERİ

Zeki Demirkubuz'un neredeyse bütün filmlerinde kadın ve erkek karakterlerin konumlandırılma biçimleri benzerlikler taşımaktadır. O halde çalışmamız açısından neden Üçüncü Sayfa, Yazgı ve Kader filmlerinin tercih edildiğini belirtmek gereklidir. Örneklem olarak seçilen filmler literatür taramalarında daha az karşımıza çıkmaktadır ve bu bağlamda literatüre katkı sağlamak amaçlanmıştır. Daha önemli bir sebep ise bu üç filmdeki erkek karakterlerin oldukça silik olması ve erkek trajedisinin kötü kadın karakterler seçilerek kutsanması durumu söz konusudur. Üç filmde de "femme fatale" (felakete neden olan kadın) karakterler başkalarının hayatında üçüncü kişi olarak var olan kadınlar değil, sıradan ve günlük hayatlarda var olan, yok gibi görünen ama aslında erkeklerin hayatını alt üst eden baskın kişilerdir.

ÜÇÜNCÜ SAYFA

Üçüncü Sayfa filmi, Zeki Demirkubuz'un kendine has üslubunun en dikkat çekici örneklerinden biridir. Kenar mahallelerdeki, yoksul, çaresiz, unutulmuş belki de varlıkları aslında hiç önemsenmemiş insanlara yaklaştığı Üçüncü Sayfa filminde, üçüncü sayfa cinayetlerinde gördüğümüz haberlerin adeta somutlamasını yapmıştır.

Film, figüranlık yapan İsa'nın çalıştığı yerde bir yanlış anlaşılma sonucunda 50 dolar çaldığı düşünülerek mafya tarafından hırpalanıp parayı bir gün içinde getirmediği takdirde öldürüleceği tehdidiyle başlar. İsa parayı bulmaya çalışır, çalıştığı ajansın patronundan ister ancak patron parayı vermez. Çıkış yolu olmadığını düşünen İsa o öfkeyle gidip patronun silahını alır. Evine gidip kafasına silahı dayar ancak o sırada kapısı ısrarla çalmaya başlar. İsa sonunda kapıyı açar, gelen ev sahibidir. Ödenmemiş faturası ve birikmiş kirasını ödemesi için üç gün mühlet verir. Ev sahibi İsa'yı evinden

atacağına dair tehditlerde bulunduktan sonra evine gider. İsa'nın çaresizliği böylelikle katlanmış, öfkesi de artmış olur. Bunun üzerine İsa ev sahibinin arkasından onun evine gider ve ev sahibini öldürür. Ardından kendi kafasına dayadığı silahın tetiğini çekemez ve baygınlık geçirir. Uyandığında evindedir ve evine nasıl döndüğü konusunda bir fikri yoktur. Ardından İsa diğer apartman sakinleri gibi soruşturma için karakola götürülür. Bu noktadan sonra Meryem karakteriyle bağ kurma süreci başlamış olur. İsa'nın karşı komşusu Meryem, İsa'ya karşı koruyucu ve anaç yaklaştırmaya başlar, mesela ona yemek getirir. İlerleyen sahnelerde İsa'dan 50 doları almaya gelen adamların tehditlerine karşı boyun eğmeyen ve İsa'nın kurtarıcısı olan da Meryem olur. Bu noktada Meryem sinemadaki zayıf, boyun eğen kadın karakterlerden ayrılmıştır ve adeta Meryem şahsında sinemanın güçlü, sert erkeklerine kafa tutmuştur. Fakat bu noktada, Meryem'in erkeklere kafa tutarken takındığı erkeksi tutum, kadın olarak var olabilmenin koşulunun erkekleşmek olduğuna dair yanlış yargıların yeniden üretilişine örnektir. Ayrıca Meryem karakterinin çelişkisi de böylelikle başlamıştır çünkü tehdit unsuru oluşturan erkeklerle karşı karşıya kalırken mağrur ve erkeksi, İsa ile bağ kurduğu sahnelerde ise naif ve ilgilidir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Meryem karakterinin çok daha kaotik olduğu anlaşılabacaktır.

Örneğin, şehir dışında olan kocasının geldiği gece Meryem kocası tarafından tecavüze uğrar ve şiddet görür. İsa sesleri duyunca müdahale etmeye yeltense de edilgen bir karakter olduğunu bir kez daha göstererek çekinir ve herhangi bir edimde bulunmaz. Meryem bu kez de saf, ezilen Anadolu kadını olarak tasvir edilir. Öteki erkeklere kafa tutan Meryem, kocasına karşı çaresizdir çünkü evdeki iktidar kocadır ve kadın onun malıdır. Bu düşüncüyü, toplumsal cinsiyet alanında çalışan ve toplumsal ilişkiler bağlamında kadınlık biçimlerini tanımlayan R.W.Connel'in "kadınların erkeklere küresel düzeyde tabi kılındığı" ifadesi güçlendirebilir. Connel, kadınlık biçimlerinden birinin, bu tabi kılınmaya boyun eğiş etrafında şekillendiğini iddia eder ve bu bağlamda kadınların erkeklerin çıkar ve arzularına hizmet etmeye yönlendirildiğini öne sürer (Connell, 1998, s. 246).

Bu noktadan sonra, boyun eğmeyi seçmiş gibi görünen Meryem'in filmin akışı içinde çocukları için her şeye katlanan cefakar bir anne olmadığı anlaşılır. Bu durumun ilk somutlaması Meryem'in İsa'dan kocasını öldürmesini istediği sahnedir. Meryem

kocasını öldürme planını anlatırken bambaşka bir kadına dönüşür. Bir insanın hayatına son verme planını büyük bir rahatlıkla anlatır. Planının her noktasını titizlikle düşünmüş olması ne kadar tehlikeli ve gözü açık bir karakter olduğunu gözler önüne serer, Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyeti irdelediği çalışmasında Nursel Güler, bu durumu yönetmenin Meryem'i ön plana çıkarılan kadınlıktan uzaklaştırmak suretiyle tekensizleştirdiğini ifade ederek destekler (Güler, 2012 s34).

Bu bağlamda Zeki Demirkubuz'un diğer filmlerinde olduğu gibi yine klasik prototiplerle uyumsuz bir kadın karakter yaratmıştır. Akademisyen Şükran Kuyucak Esen, bireye yönelen yönetmenlerin Türk sinemasında özellikle kadın filmleri nezdinde kalıp tipleri kırdığını ve olumlu olumsuz örneklerin aynı karakterde toplanabildiği filmler yaptıklarını ifade eder (Kuyucak Esen, 2002; 186). Fakat bu noktada standart tiplerden kurtarılan kadınların konumlandırılması yine sorunludur çünkü bu durumda çelişkilerle dolu, kaotik kadınlara evrilen yeni bir tip inşa edilmiştir: tekensiz kadın tipi.

Filmin devamında Meryem, kocasını öldürme planını anlattıktan sonra İsa'nın Öldürmek kolay mı? demesi pek çok taşı yerine oturtur. Meryem'in çok katmanlı kişiliği biraz daha yüzeye çıkar. İsa'nın ev sahibini öldürdüğü gün orada olduğunu ve ev sahibini öldürenin İsa olduğunu bildiğini anlatır ve İsa'ya yardım ettiğini de ekler. Ayrıca ev sahibinin metresi olduğunu ve bu durumu kocasının da bildiğini ama buna göz yumduğunu ifade eder. İsa Meryem'in kocasını öldürmeyi kabul eder ama çok da istekli görünmez. Çekingen ve ürkektir. Bütün bu olanları anlamlandıramadığı halde, bir insanı canice öldürme planını uygulayacağını söylemesinin altında yatan sebepten Meryem'e hissettikleri, Meryem'in güvenini kazanma isteği ve bir de erkekliğini kanıtlama ihtiyacıdır. Meryem, pısırik ve kendi halinde biri olan İsa'yı kadınlığını kullanarak yönlendirmeye başlamıştır. Meryem istediğine ulaşmak için kurduğu tehlikeli planları için İsa'yı rahatlıkla harcayacaktır. Kocasının kahvede çıkan bir tartışma sonucunda başkası tarafından öldürülmesi bu korkunç plandan İsa'nın kurtulduğunu hissettirse de Meryem'in planlarının da kişiliği kadar çok katmanlı olması İsa'nın kurtuluşuna engel olacaktır.

İsa'nın iş için başka bir şehire gitmesinin ardından bütün düğüm çözülecektir. Geri döndüğünde Meryem'in dairesini boş bulur ve ev sahibinin oğluna sorduğunda nereye gittiklerini bilmediğini söyler. İsa'nın Meryem'le arasında hiçbir engel kalmadığını düşünerek döndüğü ama büyük bir hayal kırıklığına uğradığı bu sahnede bir

de ev sahibi İsa'nın da evi boşaltması gerektiğini söylemesiyle iyice dramatikleşir. Kayıp aşkının uğrattığı çöküntüyle bunalıma savrulan İsa'nın çilesi minübüste Meryem'i bir apartmanın önünde görmesiyle doruğa çıkar. Meryem ve çocukları ev sahibinin oğluyla birlikte. İsa Meryem'i bulur ve ondan hesap sorar, silahı Meryem'e doğrultur ancak onu vuramaz. Meryem yine umursamaz ve fettan tavırlarıyla en başından beri ev sahibinin oğluyla ilişkisinin olduğunu "o hep vardı." diyerek anlatır, yani Meryem İsa'yı amacına ulaşabilmek için kullanmıştır. Bütün bu kirli gerçeklere dayanamayan ise evden çıkar ve silah sesi duyulur. Meryem sınıf atlamak, rahat bir yaşam sürmek için rahatlıkla hayatındaki erkeklerin hayatını alt üst etmiştir. Bu bağlamda C blok erkek bir yönetmenin eril nazarla oluşturduğu ve bütün kötülüklerin kaynağının kadınlar olduğu fikrini ileten bir filmidir.

Bu bağlamda, kadın karakterin kötülüğü aşama aşama büyürken erkeğin acısı da paralel olarak büyümüş ve kutsallaştırılmıştır. Mazlum erkek dramı Demirkubuz sinemasında çok rastlanır bir durumdur. Kadınların sebep olduğu erkeğin acısı, Zeki Demirkubuz'un diğer filmlerinde de aşıkardır. Örneğin 1930'lu yılların Zonguldak'ında, varlıklı bir aileyi anlatan Kısakanmak filminde, Mükerrerem ve Seniha karakterlerinin düzenbazlıkları sebebiyle Halit'in yıkılışını izleriz. Bu düşüncüyü destekler biçimde Tül Akbal Süalp, Zeki Demirkubuz filmlerinde lümpenlik kutsamalarının sıklıkla karşımıza çıktığını belirtir ve ekler: "Bu melodramlar, erkek melodramlarıdır ve daha çok mistik bir varoluşçulukla bunalan, sıkışan erkek kahramanların hassasiyetlerinin, kaderlerinin kaçınılmaz bir fonu olarak kara film üslubuyla anlatılmaktadır" (Akbal Süalp, 2010, s. 99).

Sonuç olarak Üçüncü sayfa filmi toplumsal cinsiyet rollerine uygun olmayan karakterler olarak İsa'yı ve Meryem'i ele alışıyla karakterler bağlamında klasik anlatıdaki karakterlerin çok dışındadır. Fakat Demirkubuz, bu karakterleri seçerek klasik kodları ters yüz etse de toplumsal cinsiyet rollerinin etkisini yitirmesi bağlamında olumlu bir katkı sunmamıştır. Aksine kadının klasik olma durumuna yarattığı alternatif sıra dışıdır fakat kadının temsil sorununu negatif anlamda güncelleyen bir tercihtir.

YAZGI FİLMİ ANALİZİ

Zeki Demirkubuz'un sinema anlatısında bakış açısı ve düşünme biçimleri anlamında büyük ölçüde Dostoyevski izleri vardır. Yönetmen, birçok söyleşisinde Dostoyevski okumaya başladığından itibaren rahatsız olduğunu dile getirmiştir. Bu rahatsızlık varoluşsal bir rahatsızlıktır. Ayrıca kötülük, suç, inançsızlık gibi konuların dikkatini çektiğini ve bu bağlamda da kendisini en fazla etkileyen sanatçının Rus yazar Dostoyevski olduğunu belirtmiştir (Möller, 2003). Yönetmen için Dostoyevski, insanın psikolojik yapısını çözümleyebilmek hususunda yol göstericidir.

Buna paralel olarak Zeki Demirkubuz filmlerinde konular ve karakterlere dair benzerlikler vardır. Yönetmen filmlerinde genel olarak aşk, suçluluk, inanç, kıskançlık, ölüm, cinsellik ve ikili ilişkiler, yabancılaşma gibi konuları işlemektedir. Yalnızlık konusu da işlediği konulardan biridir ve Yazgı filmi yalnız bir adamın hikayesidir. Yazgı'da işlenen yalnızlık varoluşsal bir yalnızlıktır. Yalnızlığın bu biçimi, Demirkubuz sinemasına ilham olan bir başka yazar olan Albert Camus ve varoluşçu absürdizm felsefesinde ele alınan türden yalnızlıktır. Demirkubuz'un özellikle "İtiraf" ve "Yazgı" adlı filmlerinde Camus etkisi oldukça belirgin hissedilmektedir.

Bu bağlamda, Yazgı filmini incelemenden evvel Camus'nün "Yabancı" adlı romanına kısaca değinmek yararlı olacaktır. Camus, bireyin varoluşu (bu dünyaya atılışı) nedeniyle büyük sorumluluk almak durumunda kalıp girdiği bunalımı konu edindiği Yabancı'da bir hiç uğruna idam cezası alan, topluma ve kendine yabancılaşmış, annesinin ölümü dahil olmak üzere hayata kayıtsız yaklaşan Mersault'un öyküsünü anlatmaktadır (Camus, 1999).

Bu noktada Yazgı filminin, Albert Camus'nün "Yabancı" adlı eserinden uyarlama izleri taşıdığını belirtmek gerekecektir. Musa karakteri, "Yabancı" romanındaki Meursault karakteriyle oldukça benzerdir. Gümrük memuru olarak çalışmakta olan Musa, hayata dair tepkisiz ve donuk ve yalnız bir karakterdir. Kendi hayatını, başkalarının hayatını etkileyecek büyük olaylara karşı bile mesafeli ve tepkisizdir. Mesela annesinin ölümüne karşı kayıtsız kalmıştır. Annesinin ölümüne üzüldüğünü ama rahatlama gibi bir hisse de kapıldığını söylemiştir. Yani toplumsal açıdan mutluluk veya mutsuzluk oluşturmaları beklenen durumlar karşısında duyarsızdır. Karşıt durumlara dair tercihleriyle ilgili daima "fark etmez" cevabını veren Musa

karakteri, varlığı sadece bedeninden ibaretmiş gibi, ruhu yokmuş gibi bir izlenim oluşturmaktadır. Öykü bu ekseninde genişlemektedir. Olaylar bu “tuhaf” adamın tepkisizlikleriyle ilginç bir şekilde ilerlemektedir. İzleyici Musa’ya dair bir duygu oluşturmakta zorlanır, bir taraftan uyumsuz bir karakter olarak toplumsal normları ters yüz eden tepkileri sebebiyle karaktere kızar öte taraftan mazlum ve zararsız bir duruşu olduğu için başına gelenlere üzülür.

Bu bağlamda, Demirkubuz sinemasında sıklıkla ele alınan erkeklerin kadınlar tarafından mağdur ediliş hikayeleri Yazgı filminde yeniden üretilmiştir. Musa karakteri absürd (uyumsuz) bir birey olarak yaşar ancak aynı iş yerinde çalıştığı Sinem karakteriyle birlikteliği başlayınca dek kimseye bir zararı dokunmayan ve sıradan ama ciddi sorunlar yaşamadığı bir hayat sürdürür.

Sinem karakteri ise evli patronuyla yasak aşk yaşayan tekinsiz bir kadındır. Musa ile ilişkisi, tesadüfen karşılaşp birlikte iki iş arkadaşı olarak sinemaya gittiklerinde Musa’nın cinsellik odaklı harekete geçişiyle başlar. Sinem istekli görünmez ama çok da karşı koymaz bu duruma. Kendisiyle cinsel birliktelik yaşamak isteyen Musa’ya açık kapı bırakır. Yaşadığı yasak aşktan ötürü böyle bir açık kapıya ihtiyacı olabileceğini hissettirir. Bu noktada Musa karşısındaki kadına cinsel bir araç olarak yaklaşması açısından olumsuz bir görüntü sunar. Fakat yaklaşım Sinem gibi yuva yıkan bir kadına karşı olduğu için Musa’nın yanlış hafifletilmek istenmiştir. Sinem tekinsiz bir kadındır ve böyle bir kadına erkeklerin cinsel bir nesne gibi yaklaşması normalleştirilmiştir. Ayrıca her konuda tepkisiz davranan Musa karakteri cinsellik konusunda baskın ve istekli görünür. İçinde yaşadığı toplumun genel beklentilerine uygun yaşamayan Musa, cinselliği yaşama noktasında erkek egemen kodlarla uyumlu görünür. Kadınların özgürleşmesi hareketinde simge durumuna gelen isimlerden biri olan Kate Millet ataerkil toplumlarda cinsel egemenliğin, erkeklerin doğuştan kazandığı bir hak ve üstünlük olarak görüldüğünü ifade eder (Millet,2018). Musa, bu “hakkını” kullanmak ister ve kadının rızasını önemsemediğini cinsel arzusunun yükseldiği sahnelerde görmek mümkündür.

Sinem cinsellik noktasında özel alanını bu şekilde rahatlıkla ihlal eden ve kendisini sevip sevmediğini sorduğunda sevdiğini sanmadığını söyleyen Musa karakterine evlenme teklifi ederek nesneleştirilme durumunu önemsemediğini somutlamış olur ve kadınlığının bedenine indirgenmesine ortaklık eder. Bu durum erk

bakışından kadınların özne olarak değil seyirlik nesneler olarak var oldukları yanlış bilincini ve bir süre sonra kadınların da kendilerini seyirlik olarak kabullendikleri fikrini yeniden üretmek olarak değerlendirilebilir (Berger, 2018).

Evlendikten sonra patronuyla ilişkisini sürdüren Sinem artık kocasını aldatan da bir kadındır. Kendi söylemlerinde toplumun ön kabulünün aksine kadınların daha çok aldattığına inandığını belirten Demirkubuz, Sinem'i arzusu için bütün tehlikeleri göze alabilen bir kadın olarak konumlandırmıştır. Sinem hedefine ulaşana kadar yılmayacak bir kadın portresi olarak sunulacaktır. Sinem'in tekinsiz duruşu artık daha çok netleşmiş evli bir kadın olarak aldatmaya devam ettiği için "tehlikeli" ve "yollu" kadına evrilmiştir. Millet'in deyiimiyle ataerkil düzenin en ateşli yandaşlarının ataerkilliği insan toplumunun "doğal" ve ilk düzeni olarak gördüklerini ve bunun dışındaki düzenleri kasıtlı sapmalar olarak değerlendirdiklerini söyler. Bu tarz sapmaların aile düzenini bozduklarında ya da toplumsal cinsiyet rollerini değiştirdiklerinde tehlikeli olarak görüldüğünü de ekler (Millet, 2018). Sinem artık bütün olacakların sorumlusudur.

Sinem, sevgilisine karısından boşanması yönünde ciddi baskı yapmış, adam baskının etkisiyle karısıyla tartışma sonrasında evine gelip cinnet getirerek karısını ve çocuklarını öldürmüştür. Musa Sinem ile Naim arasında yaşanan gerginliğin sonucunda meydana gelen cinayetlerin kurbanı olmuş ve suç işlemediği halde hapse girmiştir. Sinem hem masum insanın ölümüne sebep olmuş ve sonrasında Naim'in de intihara sürüklemiştir. Sinem karakteri Demirkubuz filmlerinde kadınların şeytani varlıklar olarak tasvir edildikleri temsil biçimine iyi bir örnektir (Oktan ve Küçükalkan 2013).

Üstelik Naim'in itirafı sonrasında, Musa'nın cezaevinde olduğu sürede Sinem'in sebep olduğu üç masum ölümün ardından Naimle birlikte yaşadığını öğreniriz. Naim gittikten sonra ise Musa aklanıp eve döndüğünde Sinem karakterinin hayatına kaldığı yerden devam ettiğini görürüz. Demirkubuz bir de Naim'le birlikteliğinden olduğu anlaşılan bebeğin de varlığını göstererek Sinem'in kötü bir anne olduğunu da hissettirmiştir.

Sonuç olarak Yazgı filminde Sinem sadakatsizliğin, kötülüğün kaynağı olarak konumlandırılmıştır ve erkeklerin düzenini alt üst etmiş ardından pek çok faciaya sebep olmuştur. Erkeğin kusurları, kadın karakterin toplumsal cinsiyetin kendisine yüklediği geleneksel rollerden uzaklaştırılması ve kadının "şeytani" bir karakter olarak

yaratılmasıyla yumuşatılmıştır. Bu bağlamda, klasik sinema anlayışına karşı kendi anlatı dilini oluşturmayı tercih eden Demirkubuz'un muhalif anlayışının kadın karakterlerine pozitif yönde yansımadığını söylemek mümkündür. Kadın karakterlerine dair bakış açısının eril söylemden tümüyle uzak olmadığı ve kadınların olumsuz temsillerine karşı duran bir tavır sergilemediği görülmektedir.

KADER FİLMİ ANALİZİ

Kader filmi, Zeki Demirkubuz'un 1997 yılında yaptığı Masumiyet filmindeki orta yaşlı Uğur ve Bekir karakterlerinin geçmişlerine odaklanmaktadır. Bekir babasının halıcı dükkanının başında duran, maddi ve manevi olarak nispeten “iyi aile” çocuğudur. Uğur ise felçli babası, erkek kardeşi ve annesiyle birlikte yaşamaktadır ve evlerinin geçimi annesinin babasına rağmen “iffetsizce” birlikte olduğu Cevat adlı, mahalle abisi karakteri tarafından yapılmaktadır. Uğur, Zagor lakaplı Orhan karakterine aşıktır ve onun için yapmayacağı şey yoktur. Zagor suça meyilli bir karakterdir. Zagor, Cevatı öldürür ve Uğur da evini terk edip Zagor'un ardı sıra gider. Bekir'in Uğurdan kurtuluş umudu doğar gibi görünür ailesi de oğullarının kurtuluşunu münasip bir iyi aile kızı ile evlendirmekle sağlayacaklarını düşünürler fakat yanılırlar. Oğulları saplantılı ve biçare bir aşıktır ve sürüklenişi Uğur'un geri dönüşüyle başlamış olur. Fahişe Uğur toplumsal normlara uygun gerçekleşmiş bir evliliği kabusla dönüştürecektir.

Filmin açılış sekansında Uğur, Bekir'in halıcı dükkanına gidip “edebiyetle başka bir erkeğe aşık kadın” çerçevesine çok uzak tavırlar sergiler. Kışkırtıcı ve devetkardır, ilk andan itibaren Bekir'in aklını başından almıştır. *Masumiyet*'teki (1997) o meşhur tiradında Bekir, Yusuf karakterine geçmişinden bahsederken ilk andan itibaren Uğur'un daima rüyalarına girdiğini anlatır yani Uğur bir fantezi nesnesine dönüşmüştür Bekir için. Bu durum çekimler aracılığıyla röntgenci erkek bakışının kadını arzu nesnesine dönüştürülmesiyle de desteklenmektedir. Erkek bakışının uzantısı olan imge olarak kadının sinemadaki varlığı sorunsalı da ilk sekanstan itibaren apaçık görülmektedir. Bu durum, Laura Mulvey'in söz ettiği sinemadaki görsel hazzın, erkek bakışının yapısını, kadının bakılan olma halini, gerçek sosyal dünyada işleyen asimetrik güç ilişkilerini yansıtan ikili bir yapının yeniden üretiliştir (Mulvey, 1973).

Bekir karakteri işinde gücünde bir erkekken bir anda Uğur'a duyduğu saplantılı aşkla savrulacak ve çilesi başlayacaktır. Demirkubuz Kader filminde, erkeğin bir kadın tarafından başlatılacak olan trajedisine yaklaşacaktır. Erkek kaotik olan hayatta

kendini koruyabiliyorken bir anda alt üst olacaktır ve hayatına mal olacak hatalar yapacaktır. Bekir karakterinin hem Kader hem de Masumiyet filminde tekrarladığı gibi başına gelenlerin sorumlusu, hayatını mahfeden kişi fahişe Uğur’dur. Pitagoros’a atfedilen deyişte olduğu gibi “Düzeni, ışığı ve erkeği yaratan bir iyi ilke vardır; bir de kaos, karanlığı ve kadını yaratan kötü ilke.” (Berktaş, 2018). Yani kadın kötülüğün tohumu olarak Kader filminde de yeniden üretilmiştir.

Filmin karakterlerini ana karakterlerini değerlendirirsek; Uğur karakteri etken ve baskın, Bekir karakteri ise edilgen ve pısrık bir karakterdir. Yani ana karakterler klasik kadın ve erkek temsillerinden daha farklı biçimde sunulmuştur. Uğur patriyarkanın karşısında, güçlü bir duruşa sahip bir kadın olarak varlığını sürdüren, erkeklere boyun eğmeyen bir karakter olarak konumlandırılmış gibi görünmektedir. Fahişeliği erkeklerin baskısı olduğu için değil kendi kararıyla yapmaktadır. Bu doğrultuda bakınca Uğur, Feminist Kuramcı Fatmagül Berktaş’ın, “Başımızda bir erkek bulunsun” un sözde rahatlığına ve güvencesine meydan okuyan kişi (Berktaş, 2018) şeklinde tanımladığı feminist özneye uyumlu görünür.

Fakat bu noktada ciddi bir tutarsızlık olduğunu ayımsayabiliriz. Uğur karakteri bir kadın olarak varlığını sürdürebilmek için, ayakta kalabilmek adına fahişelik yapmaktadır ve bu durumda kadının yalnızca bedenini metalaştırmak suretiyle özgürleşebileceğine dair bir indirgeme söz konusudur. Yönetmen kadının güçlü olabileceği pek çok seçeneği yok sayıp böyle bir karakter yaratmayı tercih etmiştir bu da eril düşüncenin dışı vurumudur.

Ayrıca Uğur karakteri cinsiyetçi küfürler eden, şiddete rahatlıkla başvuran eril tahakküme karşı durabilmek adına “erkekleşen” bir kadın olarak sınırlandırılmıştır. Kadın patriyarkaya karşı bir kadın olarak değil “erkek” olarak durmaktadır aslında. Filmdeki genel söylemler de erkek egemendir. Filme genel olarak cinsiyetçi dil hakimdir ve bu ataerkil bakışın somutlamasıdır. Filmde yoğun ve tekrar edilen küfürler söz konusudur (Güler, 2008).

Filmdeki bir başka kötü kadın karakter Uğur’un annesidir ve o da felçli kocasına rağmen, evdeki iki çocuğuna rağmen Cevat karakteriyle “dost hayatı” yaşamaktadır. Cevat felçli babaya bile abi diyerek hediyeler getirip, iyi davranır, dostunun oğlunu sübyancılara karşı korur. Evin ihtiyaçlarını karşılar. Neredeyse “iyi bir insan” profiline inandırır izleyiciyi. Öyle ki yönetmen Cevat’ın karşısındaki kadını tamamen cinsellik

yaşamak için kullandığını unutturur, bu durumu erkek açısından neredeyse normalleştirir. Uğur'un annesi ise klasik, edilgen, dişiliğini kötüye kullanan kötü bir anne olarak inşa edilir. Kutsal annelik değerlerini ters yüz eden, evli bir kadın olarak kocasının namusunu beş paralık eden Cevat'ın ölümünden sonra da mahallelinin tecavüzüne, tacizine uğrayan bir kadındır. Tam da feminist teorinin eleştirdiği, sinemada kadının bedeninin ve ızdırabının seyirliğe dönüştürüldüğü klasik anlatı dilinde sıklıkla sunulan bir karakterdir. Fatmagül Berktaş'ın söz ettiği merkezi, güçlü, ayrıcalıklı erkekle ilişkisinde "öteki" olarak tanımlanan kadın, erkeğin temsil ettiği uygarlık, kültür ve akla karşı içgüdülerinin yıkıcılığıyla ilişkilendirilen profile paralel olarak sunulur (Berktaş, 2018).

Filmde "masum" görünen iki kadın karakter vardır, biri Bekir'in annesi diğeri de eşi. Bu iki kadın da toplumsal cinsiyet rollerine uygun yaratılmış, iyi eş ve iyi anne rolünü doğru biçimde yerine getiren karakterlerdir. Serpil Sancar'ın söylemiyle, bu kadınlar muhafazakâr modernliğin eril arzusunun doğru taşıyıcılarıdır. Ayrıca ailenin mutluluk ve saadet üretimi işlevi tek taraflı olarak kadınlara yüklenmiştir (Sancar, 2020). Bu bağlamda, anne karakteri iyi bir anne ve eştir. Gelin karakteri ise temiz aile kızıdır, güzel ve ahlaklıdır yani ideal eş profilindedir, deyim yerindeyse erkeğinin kahrını çekebilen bir kadın olarak idealize edilmiştir. Filmde bu iki kadın karakter sorun çıkarmadan ve sessizce hayatını kabullenen klasik streotipler olarak var edilmiştir, feminist film kuramcılarının söz ettiği kadının filmlerdeki temsil sorunları bu karakterlerle yeniden üretilmiştir (Stam, 2014).

Kader filminde, Zagor Orhan dışındaki bütün erkek karakterler kötü kadınların kurbanıdır. Felçli babaya eziyet edilmektedir. Acizliği kullanılmaktadır. Cevat dostunun oğluna sahip çıktığı için canından olmuştur. "İyiliğinin" bedeli yaşamına mal olmuştur adeta. Cevat yanlış gönül ilişkisinden iyilikleriyle yönetmen tarafından aklanmak istenmiştir adeta. Bekir'in babası oğlunu her defasında affeden ve kazanmaya çalışan fedakâr bir babadır. Bekir ise aşkı için ailesini, çocuğunu bile yok sayacak kadar müşkül durumdadır. Tek suçu yanlış kadına aşık olmaktır ve aşk kurbanı olarak sunulması, yönetmenin Bekir'i de arındırma biçimidir sanki. Bekir Uğur'un ardı sıra ordan oraya sürüklenirken son kez şans isteyip yanında kalmasına izin vermesini istediğinde şu cümleleri kurar ve arınma gerçekleşir:

“Geçen gece çocuk hastaydı. İlacı bitmiş, almak için dışarı çıktım. Sağa sola saldırıp nöbetçi eczane arıyoruz. Birden durup dururken içim cız etti. Bi baktım gene aynı karın ağrısı. Öyle özlemişim ki seni. Dönerken bi meyhane gördüm. Bi tek içeri girdiğimi hatırlıyorum, bi de rakıya yumulduğumu. Arkasından en az dört cigaralık... Sonra gözümü bir açtım karşıdan karlı dağlar geçiyor. Bi daha açtım başımda bi çocuk: ‘Kalk abi.’ diyor ‘Kars’a geldik.’ Otobüsten indim, yürümeye başladım. Dedim, Allah’ım nerdeyim ben? Burası neresi? Sonra güç bela burayı buldum. Kapının önünde durup düşündüm. Dedim Bekir, bu kapı ahiret kapısı. Burası sırat köprüsü. Bu sefer de geçersen bi daha geri dönemezsin. İyi düşün dedim. Düşündüm, düşündüm... Ama olmadı, dönemedim. Sonra, bak oğlum dedim kendi kendime. Yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli, eğer başını usul usul yürü şimdi.”

Bekir için hazin son kaçınılmazdır, Kader filminde intihar eder ancak ölmez ama en nihayet Masumiyet filminde Uğur yüzünden canından olur. Masumiyet filminde Bekir’in intiharından sonra Uğur’un Yusuf’a “Onun kıskançlıklarından da bana karşı hissettiği tutkusundan da içten içe zevk alıyordum.” demesi Bekir’in günahsızlığının bir delili gibi verilmiştir.

Filmin hikayesine özetle baktığımızda kötü bir kadının, kendi halinde hayatını yaşayan iyi bir aşığın hayatını bitirdiği bir hikaye tercih edilmiştir. Aynı zamanda karakterlere şöyle genel bir bakış atıldığında hikayenin en başından itibaren kadın ve erkek açısından eşit konumlandırılmadığını görürüz. Demirkubuz filmlerinde genel olarak kadınları kışkırtıcı ve erkekleri suça sürükleyen karakterler olarak işaretler, ilk filmi olan C Blok’ ta da Tülay ve Aslı karakterlerini cinsel fantezilere “gönüllü” olarak oluşturmuştur, böylelikle erkeğin sebepsiz yere kadınlara yönelmediği hissini yaratmıştır. Sonuç olarak, klasik sinema anlatılarında olduğu gibi “femme fatale (ölümcül kadın)” karakterler erkeklerin felaketine sebep olmuştur.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Feminist sinema araştırmaları yapan Anneke Smelik, sinemanın cinsel farklılıklar üzerine mitlerin tekrarlarla yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olduğunu belirtir (Smelik, 2008, 1). Bu bağlamda Demirkubuz sinemasının tam da feminist sinemanın karşı çıktığı karakterler yarattığını söylemek gerekir.

Demirkubuz sinemasında erkekler genellikle pasiftir ve sıradan hayatları olan ama hayatlarına aldıkları kadınlardan sonra bu sıradan ama zararsız hayatlarının alt üst oluşuyla yıkıma uğrarlar. Yaptıkları şeylerin yanlış olduğunu bilseler dahi aşık oldukları kadın uğruna yanlışlar da yapmayı göze alan ve hayal kırıklığına uğrayan, kadınlar tarafından mağdur edilen erkeklerin mağduriyeti ön plandadır. Erkeklik ve güç ilişkisi Demirkubuz sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin yüklediği anlamlardan başkadır ve erkekler edilegendir ancak bu durum kadınların tehlikeli olma durumlarını arttırmak için bir basamak görevi görür adeta. Erkekler erkekliklerini kanıtlamak için eril edimlerle çabalarlarken bile daha çok küçülürler. Kıskaçmak'ta Halit'in otoriter tutumu kadınların entrikalarıyla baş etmesine yetmez, C blok' ta Selim'in tecavüzü Tülay'ı evcimen bir kadına dönüştüremez, Masumiyet'te Bekir 'in pezevenkliği Uğur'a dizginleyemez, Üçüncü Sayfa'da İsa'nın kafasına silah dayadığında bile Meryem rahat ve kendinden emindir. Bunlara paralel olarak, neredeyse bütün Demirkubuz filmlerinde erkek karakterlerin acılarının benzer olduğunu söylemek gerekir.

Demirkubuz'un filmlerindeki bir diğer anlatı geleneği ise Tül Akbal Süalp'in söylemiyle "Odağını kaybetmiş bakışlardan odaksız ve fanusunda bekleyen, kendi imgesine vurgun yemiş, vazgeçiş ve/veya kırık dökük kent ağrıları"nın uzatısı olarak inşa ettiği hikayelerdir. Süalp'in söz ettiği bireye ait rahatsızlığın işlendiği filmlerdeki sıradanlık kutsamalarına, lümpenlik övgülerine Demirkubuz sinemasında oldukça sık rastlanır (Akbal Süalp, 2008 s44). Demirkubuz bu kent ağrıtlarını işlerken bütün kaosların sorumlusu olan kadın karakterler yaratır.

Bu bağlamda Demirkubuz sinemasında, kadınlara dair ciddi ortaklıklar vardır. Filmlerde kadınlar bütün kötülüklerin kaynağıdır. Demirkubuz kadınları, Yuwayı kurmak ve sürdürmek, fedakar anne olmak, sadık olmak, iyi niyetli olmak gibi toplumun beklediği cinsiyet rollerinden uzaklaştırmıştır ancak standart tipler

üretmeyerek kadına dair olumlu temsiller yaratmayı da tercih etmemiş aksine olumsuz karakterler yaratmıştır. Bu kadın karakterler kadınlıklarını kullanarak istediklerini elde etmek için erkekleri ölüme bile sürükleyen, aileleri parçalayan, aldatan kadınlardır. Bu bağlamda yönetmen eril bakış açısını kadınları cinsel bir objeye dönüştürerek yansıtmış olur. Erkek egemenliğine boyun eğmeyen ‘güçlü kadınlar’, güçlü olma yolunu kötülükle beslenip entrikalarla sağlarlar. Yönetmenin bakışıyla kadının güçlü olma yolu ya erkekleşmek, ya fahişeleşmek ya da aldatmak olarak sunulur ve bu kadınlar Demirkubuz’ a göre ‘yaşayan, gerçek hayatla bağı olan kadınlardır. Oysa gerçek hayatta direngen, kendi bedenine ve fikirlerine saygı duyarak yaşayan, yaratıcılıklarıyla fark yaratan kadınlar vardır ve yönetmen böyle kadınlar yaratmayı tercih etmemiştir.

Bu bağlamda aslında Demirkubuz feminist sinema kuramcılarının eleştirdiği “kadın imgelerini” yeniden üretmiştir. Birçok kadın yazar ve feminist, ihtiyaç duydukları şeyin, kadınların sadece eşitliği değil, potansiyellerini ve kendi doğalarını gerçekleştirmek için neye ihtiyaç duyduklarının tanınması olduğunu savunur. Virginia Woolf (2014), Kendine Ait Bir Oda’nın muhtemelen en dikkate değer sayfalarında, kadınların yeteneklerinin nasıl boşa harcandığına dair argümanlarını dile getirir. Walters, Woolf’un argümanını destekler ve bununla ilgili şu yorumda bulunur: “Geçmişte Newcastle Düşesi’nden George Eliot ve Charlotte Brontë’ye kadar deneyim, ilişki ve seyahatten yoksun bırakılmış çok sayıda yetenekli kadını düşünür ve bu nedenle onlar hiçbir zaman yaşamadılar fikrini savunur (Walters 2005).

Carmona ve Lothe ise sinemada anlatı inşasına dair söylemlerinde, kararların çoğundan yönetmen sorumlu olduğunu ve anlatı niteliklerini şekillendiren unsurlardan birinin de onların bireysel kimlikleri ve kişisel deneyimleri olduğunu ifade ederler (Carmona, 2017; Lothe 2000).

Bu düşünceye paralel olarak, Demirkubuz hemen her filminde toplumsal cinsiyet rollerinin klasik kalıplarından başka karakterler oluşturur ancak oluşturduğu karakterler olumsuz örnekler teşkil eder. Özellikle kadın karakterler üzerinde bu olumsuzluk belirgin biçimde baskındır.

KAYNAKLAR

- Abbott, H. P., 2008, Narrative and emergent behavior. *Poetics Today*, 29(2), 227-244.
- Adams, J. (2005). The rule of the father: Patriarchy and patrimonialism in early modern Europe. *Max Weber's economy and society: A critical companion*, 7(2), 237-266.
- Aksu, B., Günal, A. (2002). 90'larda Türkiye'de Feminizm. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Türkiye sinemasının dönemselleştirilmesi I. *Yeni Film*, 20, 35-41.
- Albert, A. A., and Porter, J. R. (1988). Children's gender-role stereotypes: A sociological investigation of psychological models. In *Sociological Forum*, 3, (2), 184-210). Kluwer Academic Publishers.
- Alço, P. (2013). Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(07), 135-149.
- Altınay, A. G., & Arat, Y. (2007). Türkiye'de kadına yönelik şiddet araştırma raporu. Ankara: TÜBİTAK.
- Arata, Y. (2004, August). Rethinking The Polotical: A Feminist Journal In Turkey, Pazartesi. In *Women's Studies International Forum* (Vol. 27, No. 3, pp. 281-292). Pergamon.
- Ayata, A. (1997). The emergence of identity politics in Turkey. *New Perspectives on Turkey*, 17, 59-73.
- Badran, M. (2005). Between secular and Islamic feminism/s: Reflections on the Middle East and beyond. *Journal of Middle East women's studies*, 1(1), 6-28.
- Bal, M., & Van Boheemen, C. (2009). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.
- Baldwin, A. L. (1969). A cognitive theory of socialization. *Handbook of socialization theory and research*. Chicago: Rand McNally, 339-345.
- Bales, R. F., & Parsons, T. (2014). *Family: Socialization and interaction process*. routledge.
- Baligar, M. P. (2018). Gender theories in sociology. *IJRAR-International Journal of Research and Analytical Reviews*, 617-619.
- Bandura, A. (1969). Social-learning theory of identificatory processes. *Handbook of socialization theory and research*, 213, 262.
- Bandura, A., & Walters, R. H. (1977). *Social learning theory* (Vol. 1). Prentice Hall: Englewood cliffs.

- Barthes, R. (1981). Textual analysis of Poe's 'Valdemar'. *Untying the text: A post-structuralist reader*, 135.
- Basow, S. A. (1992). *Gender: Stereotypes and roles*. Thomson Brooks/Cole Publishing Co.
- Bayındır, D. (2020). "2000'li Yıllar Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Don Kişotlar". (Ed.) Ragıp Taranç ve Melih Tomak. *5 Dakika Ara: Sinema ve Televizyonda Yönetmene Dair* (ss. 181-207). Çanakkale: Paradigma Akademi
- Becker, G. S. (1965). A Theory of the Allocation of Time. *The economic journal*, 75(299), 493-517.
- Bem, S. L. (1985). Androgyny and gender schema theory: A conceptual and empirical integration.
- Benhabib, S. (Ed.). (2021). *Democracy and difference: Contesting the boundaries of the political*. Princeton University Press.
- Berger, J. (2016). *Görme Biçimleri (Ways of Seeing)*. Trans. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Berktaş, F. (1980). Türkiye Solu'nun Kadına Bakışı: Değişen Bir Şey Var Mı. Ş. Tekeli (Ed.), 279-290.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayıncılık. 1. Baskı.
- Berktaş, F. (2018). Türkiye'de "Kadınlık durumu"; Türkiye'de feminizmin dünü ve bugünü/F. Berktaş; Serpil Çakır.
- Blackstone, A. M. (2003). *Gender roles and society*.
- Bordwell, D. (2004). Principles of narration. *Film theory: critical concepts in media and cultural studies*, 2, 245-67.
- Bordwell, D. (2008). *Narration in fiction film*. London: Routledge.
- Bordwell, D. (2013). *Narration in the fiction film*. Routledge.
- Bourdieu, P. (2018). *Eril tahakküm* (B. Yılmaz, Trans.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Boz, M. and Takımcı D. (2015). Zeki Demirkubuz Ortak Anlatı Yapısı: Tema, Zaman, Mekan, Karakter, Sinematografi. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, 72, 255-288.
- Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. London and New York: Routledge.
- Branigan, E. (2013). *Narrative comprehension and film*. Routledge.
- Burch, N. (2014). *Theory of film practice*. Princeton University Press.

- Bussey, K., & Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological review*, 106(4), 676.
- Camus, A. (2003). *Yabancı* (Çeviren Vedat Günyol) Can Yayınları.
- Carmona, C. R. (2017). The role and purpose of film narration. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 9(2), 7-16.
- Carter, A. (1978). *Femmes Fatales*. *New Society*, 43(806), 615-616.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse/Seymour Chatman. Narrative Structure in Fiction and Film*.—New York: Cornell University Press.
- Chatman, S. B. (1990). *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press.
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering*. University of California press.
- Christen, I. (1995). Brain structure explains male/female differences. *Male/female roles: Opposing viewpoints*, 48-56.
- Collingwood, G. H. (1941). Industrial Proposals Toward Cooperative Relations in Forest Land Management. *Journal of Forestry*, 39(5), 453-456.
- Connel, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. Çeviri: Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı.
- Copenhaver, B. B. (2002). *The portrayal of gender and a description of gender roles in selected American modern and postmodern plays*. East Tennessee State University.
- Çakar, N. (2013). *Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki kadın figürlerinin işlenişi ve bu figürlerin kent olgusu içerisindeki konumları* (Doctoral dissertation, İstanbul Kültür Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/İletişim Tasarımı Anabilim Dalı).
- Çakır, S. (1994). *Osmanlı kadın hareketi* (Vol. 4). Metis Yayınları.
- Darwin, M. (1999). *Maskulinitas: Posisi laki-laki dalam masyarakat patriarkis*. Center for Population and Policy Studies Gadjah Mada University, 4, 1-10.
- De Beauvoir, S. (2016). *The second sex*. In *Social Theory Re-Wired* (pp. 367-377). Routledge.
- de Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema* (Vol. 316). Indiana University Press.
- Dialeti, A. (2013). From women's oppression to male anxiety: the concept of 'patriarchy' in the historiography of early modern Europe. In *Gender in Late Medieval and Early Modern Europe* (pp. 31-48). Routledge.

- Diner, C., & Toktaş, Ş. (2010). Waves of feminism in Turkey: Kemalist, Islamist and Kurdish women's movements in an era of globalization. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, 12(1), 41-57.
- Dönmez-Colin, G. (2004). *Women, Islam and cinema*. Reaktion Books.
- Doane, M. A. (1989). The economy of desire: The commodity form in/of the cinema. *Quarterly Review of Film & Video*, 11(1), 23-33.
- Dobson, J. (1995). Biology determines gender roles. Male/Female roles: Opposing viewpoints, 32-39.
- Dönmez-Colin, G. (2006). *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Film-makers from the Middle East and Central Asia*. Intellect Books, 9-140.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve kadın. Remzi Kitabevi*.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging*.
- Dönmez-Colin, G. (2010). Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers. *Third Text*, 24(1), 91-105.
- Dönmez-Colin, G. (2017). Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers. In *Cinema in Muslim Societies* (pp. 106-120). Routledge.
- DuBois, E. C. (1998). 12. Eleanor Flexner and the History of American Feminism. In *Woman Suffrage and Women's Rights* (pp. 239-251). New York University Press.
- Dyer, R. (2013). *Now you see it*. Routledge.
- Eagly, A. H. (2013). *Sex differences in social behavior: A social-role interpretation*. Psychology Press.
- Elbalqis, P. (2020). *An Analysis of Gender Stereotypes in English Textbook: When English Rings A Bell For The 7th Grade of Junior High School An Undergraduate (Doctoral Dissertation, UIN Raden Intan Lampung)*.
- Erdogan, N. (2013). New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory. *International Journal of Turkish Studies*, 19(1/2), 222.
- Fagot, B. I. (1995). Psychosocial and cognitive determinants of early gender-role development. *Annual review of sex research*, 6(1), 1-31.
- Filmer, R. (1980). Patriarcha, or, The natural power of kings. R. Chiswel, W. Hensman, M. Gilliflower, and G. Wells.
- Filmer, R. (1991). *Filmer: 'Patriarcha' and Other Writings*. Cambridge University Press.

- Flitterman-Lewis, S. (1996). *To Desire Differently: feminism and the french cinema*. Columbia University Press.
- Foord, J., & Gregson, N. (1986). Patriarchy: Towards A Reconceptualisation*. *Antipode*, 18(2), 186-211.
- Gaines, J. (2007). White privilege and looking relations. *Race and gender in feminist film theory. Visual Culture. The Reader*, 402-10.
- Gewirtz, J. L. (1969). Mechanisms of social learning: Some roles of stimulation and behavior in early human development. *Handbook of socialization theory and research*, 57-212.
- Ghorfati, A., & Medini, R. (2015). *Feminism and its Impact On woman in the Modern Society*. Republic of Algeria.
- Gillis, S., Howie, G., & Munford, R. (Eds.). (2004). *Third wave feminism*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Güçlü, Ö. (2010). Silent representations of women in the new cinema of Turkey. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 71-85.
- Güçlü, Ö. (2016). *Female Silences, Turkey's Crises: Gender, Nation and Past in the New Cinema of Turkey*. Cambridge Scholars Publishing.
- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 29-54.
- Halířová, M. (2016). *The Development of Feminism in English Literature of the 19th and 20th centuries*. Olomouc: Palacký University.
- Hargreaves, D. J. (1986). Psychological theories of sex-role stereotyping. *The psychology of sex roles*, 27-44.
- Hindle, G. A. (2007). Developing a systemic textual analysis methodology based on the human activity system modelling language of soft systems methodology (SSM). *Systems Research and Behavioral Science: The Official Journal of the International Federation for Systems Research*, 24(6), 599-612.
- Hooks, B. (1992). Representing whiteness in the black imagination (pp. 338-346). New York: Routledge.
- Hooks, B. (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. Pluto Press.
- Howard, J. A., & Hollander, J. A. (1997). *Gendered situations, gendered selves: A gender lens on social psychology (Vol. 2)*. Rowman & Littlefield.
- İkiz, A. (2015). *Zeki Demirkubuz Masumiyet filminin göstergebilimsel çözümlenmesi* (Master's thesis, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

- Kaplan, E. A. (2013). *Women & film*. Routledge.
- Kaplan, N.F. (2003). Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 2 (4), 149-173.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: c blok, masumiyet, üçüncü sayfa. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(2), 1427-1444.
- Karal, D., & Aydemir, E. (2012). Türkiye'de kadına yönelik şiddet. *International Strategic Research Organization (USAK)*.
- Kessler, S. J., & McKenna, W. (1985). *Gender: An ethnomethodological approach*. University of Chicago Press.
- Kellner, D. (2014). *Dialectics of Globalization. Postmodernism in a Global Perspective*, 1.
- Kohlberg, L. A. (1966). A cognitive-developmental analysis of children's sex role concepts and attitudes. *The development of sex differences*, 82-173.
- Kurnaz, Ş. (1991). Cumhuriyet öncesinde Türk kadını (1839-1923). TC Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). Türk sinemasının kilometre taşları: dönemler ve yönetmenler. *Agora Kitaplığı*, İstanbul.
- Künüçen, H. H. (2001). Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 18(18), 51-64.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı*. (Nilüfer Erdem, Çev.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Langdale, A. (2013). Memory and Imagination. In *Hugo Munsterberg on Film* (pp. 95-104). Routledge.
- Lerner, G. (1986). The creation of patriarchy (Vol. 1). *Women and History*; V. 1.
- Lindsey, L. L. (2020). *Gender: Sociological Perspectives*. Routledge.
- Lipman-Blumen, J. (1984). *Gender roles and power*. Prentice Hall.
- Lothe, J. (2000). *Narrative in fiction and film. An Introduction*. Oxford: OUP.
- Maccoby, E. E., & Jacklin, C. N. (1972). Sex differences in intellectual functioning. In *Proceedings of the invitational conference on testing problems*.

- Macionis, J. J. (2010). *Sociology Confronts the World: Past, Present and Future*. Sociological Viewpoints, 26(2), 85.
- Mahon, J. (1997). *Existentialism, feminism and Simone de Beauvoir*. Springer.
- Mar, R. A., & Oatley, K. (2008). The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspectives on psychological science*, 3(3), 173-192.
- Maule, R. (2002). The Importance of Being a Film Author: Germaine Dulac and Female Authorship. *Senses of Cinema*, 23.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: A beginner's guide*. London: Sage.
- Mernissi, F. (1987). *Beyond the veil: Male-female dynamics in modern Muslim society* (Vol. 423). Indiana University Press.
- Metz, C. (1991). *Film language: A semiotics of the cinema*. University of Chicago Press.
- Millett, K. (2016). *Sexual politics*. Columbia University Press.
- Millett, K. (1977). *Sexual Politics*. First published. London: Virago
- Mincer, J. (1962). Labor force participation of married women: A study of labor supply. In *Aspects of labor economics* (pp. 63-105). Princeton University Press.
- Mincer, J., & Polachek, S. (1978). An exchange: the theory of human capital and the earnings of women: women's earnings reexamined. *The Journal of human resources*, 13(1), 118-134.
- Mischel, W. A. (1966). Social learning view of sex differences in behavior/W. A/Michel. The development of sex differences. Stanford: Stanford University Press, 56.
- Moghadam, V. M. (1992). Patriarchy and the politics of gender in modernising societies: Iran, Pakistan and Afghanistan. *International Sociology*, 7(1), 35-53.
- Moller, O. (2006). *Türk Yönetmenin Sert ve Edebi Ufkuna Yol Gösteren Işık. Kader: Zeki Demirkubuz, S. Ruken Öztürk (der.)* Ankara: Dost Yayınları.
- Mulvey, L. (1993). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". Çev: Nilgün Abisel. 25. Kare. Sayı: 3, 18-24
- Mulvey, L. (2014). *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (UK, 1975) (pp. 359-370). University of California Press.
- Mussen, P. H. (1969). Early sex-role development. *Handbook of socialization theory and research*. Chicago: Rand McNally, 19, 71.

- Nolan, C. (2000). *Memento* [film]. Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions, Summit Entertainment, USA.
- Ntoimo, L. F., & Isiugo-Abanihe, U. (2014). Patriarchy and singlehood among women in Lagos, Nigeria. *Journal of Family Issues*, 35(14), 1980-2008.
- O'Brien, C. (1986). *Narration in the Fiction Film*.
- Oktan, A., & Küçükalkan, Y. (2013). Kadının Şeytani Kimyası: Üçüncü Sayfa ve Kıskanmak Filmlerinde Kadın Tipolojileri. *Doğu-Batı Dergisi*, 64, 221-237.
- Olson, E. A. (2003). Living Islam: Women, Religion and the Politicization of Culture in Turkey. *The Middle East Journal*, 57(2), 355.
- Özen, F. (2021). *The Changes in the Representations of Women from the 1980s Turkish Cinema to New Turkish Cinema* (Doctoral dissertation, Trent University (Canada)).
- Öngören, M. T. (1982). *Sinemada kadın ve cinsellik sömürüsü* (Vol. 8). Dayanışma Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Kronolojik Türk Sinema Tarihi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada kadın olmak: sanat filmlerinde kadın imgeleri*. Alan Yayıncılık.
- Parsons, T. (1960). *Structure and process in modern societies*. Free Press.
- Piaget, J. (2013). *The construction of reality in the child* (Vol. 82). Routledge.
- Piaget, J., & Cook, M. T. (1952). *The origins of intelligence in children*.
- Pierik, B. (2022). Patriarchal power as a conceptual tool for gender history. *Rethinking History*, 26(1), 71-92.
- Pierik, B. T. (2018). *A history of Patriarchy*. Master's thesis). Leiden University.
- Plath, S. (1989). *Sırça Fanus*. Çev. Handan Saraç Can Yayınları, İstanbul.
- Purba, P., & Putri, D. M. (2019). The Impact of Patriarchal Culture in China for Women in Xue Xinran's Memoir "The Good Women of China".
- Putri, W. I. (2011). *The spirit of feminism reflected in the main character of mona lisa smile movie: A study of feminism in a patriarchal society* (Doctoral dissertation, University of Diponegoro).
- Ragasatiwi, G. (2018). *The portrait of patriarchy in the Novel The Girl On The Train by Paula Hawkins* (Doctoral dissertation, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim).

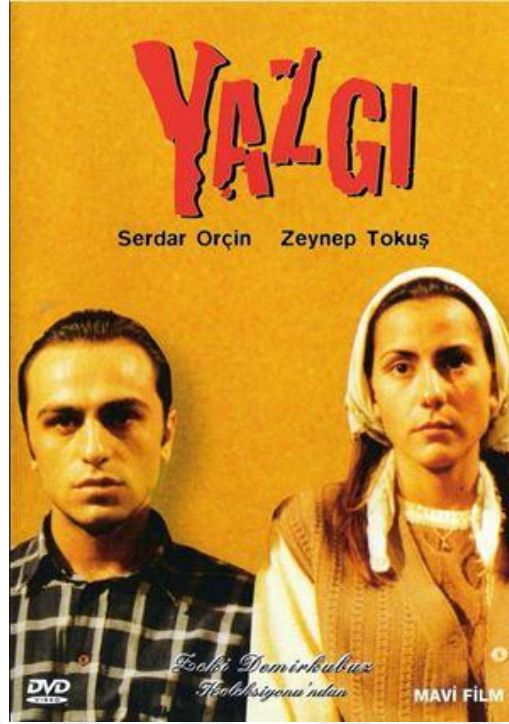
- Rendix, M., & Hansen, I. S. (2018). *Feminism–Is the Leading Female Character Strong? The American Representation of the Tough Woman in Action Movies*.
- Rocheft, F. (2020). *Feminizmler tarihi*.
- Ruti, M. (2016). *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. Bloomsbury Publishing USA.
- Saktanber, A. (2002). *Living Islam: Women, religion and the politicization of culture in Turkey*. Tauris Publ.
- Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İletişim Yayınları.
- Sancar, S. (2020). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim yay.
- Sari, A. N. I. (2020). *Patriarchal Oppression to the Main Characters in Etaf Rum's A Woman Is No Man* (Doctoral dissertation, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim).
- Savran, G.A. (2019) “%99 için Feminizm Manifestosu Üzerine”, Çatlak Zemin.
- Setiawan, I. (2016). *Patriarki: Masyarakat, budaya, dan negara dalam kuasa lelaki*. Matatimoe Institute.
- Silverman, K. (1988). *The acoustic mirror: The female voice in psychoanalysis and cinema*. Indiana University Press.
- Singleton, C. H. (1987). *Biological and social explanations of sex-role stereotyping. The psychology of sex roles*, 3-26.
- Smelik, A. (1998). *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. Springer.
- Smelik, A. (2016). *Feminist Film Theory*. The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies, 1-5.
- Smelik, A. M. (1999). *Feminist Film Theory*. Cook, Pam; Bernink, Mieke (ed.), *The Cinema Book*, 353-365.
- Smelik, A. M. (2007). *Feminist film theory*.
- Smets, K. (2010). *New Turkish Cinema: belonging, identity and memory*.
- Smith, J. A. (2017). *Textual analysis. The international encyclopedia of communication research methods*, 1-7.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. Ayrıntı Yayınları.

- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity and memory*. IB Tauris.
- Süalp, T. A. Kanbur, A., & Algan, N. (2008). Deneyim Ufkumuzun Sineması. *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası*, 5-54.
- Swann Jr, W. B., Langlois, J. H., & Gilbert, L. A. E. (1999). Sexism and stereotypes in modern society: The gender science of Janet Taylor Spence. American Psychological Association.
- Taufik, A. (2017). Representasi Patriarki dalam Film Cinta Suci Zahrana. Yogyakarta. Komunikasi Penyiaran Islam, UIN Sunan Kalijaga Yogyakarta. Diakses dari <http://digilib.uin-suka.ac.id/id/eprint/27134>.
- Tekeli, S. (1992). Europe, European feminism, and women in Turkey. In *Women's Studies International Forum* (Vol. 15, No. 1, pp. 139-143). Pergamon.
- Tong, R., & Botts, T. F. (2018). *Feminist thought: A more comprehensive introduction*. Routledge.
- Ufuk, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3), 227-241.
- Uzunali, G. (2015). Zeki Demirkubuz Sinemasında Mekan Kullanımı.
- Van Os, N. A. (2005). Ottoman Muslim and Turkish women in an international context. *European Review*, 13(3), 459-479.
- Walby, S. (1990). Theorizing patriarchy. Oxford: Basil Blackwell Articles scientifiques et chapitres de livres Andersson Bengt-Erik (1989) «Effects of Day-Care on Cognitive and Socio-Emotional Competence of Thirteen-Year-Old Swedish Schoolchildren» *Child Development*, 63(1), 20-36.
- Walby, S. (1989). Theorising patriarchy. *Sociology*, 23(2), 213-234.
- Walby, S. (1992). Theorizing patriarchy. *British Journal of Sociology*, 43, 310-311.
- Walby, S. (1993). Theorizing patriarchy//Review. *Canadian Woman Studies*, 13(4), 135.
- Walby, S. (1999). Theorizing Patriarchy. *Modernity: Critical Concepts*, 2, 153-174.
- Walters, M. (2005). *Feminism: A very short introduction* (Vol. 141). Oxford University Press.
- Woolf, V. (2014). *A Room of One's Own* (1929). In *the People, Place, and Space Reader* (pp. 338-342).
- Woolf, V. (2016). *A Room of One's Own and Three Guineas* (Vintage Classics Woolf Series). Random House.

- Woolf, V. (2021). Kendine ait bir oda. Can Yayınları.
- Wylie, H. L. (1986). Gender: An Ethnomethodological Approach.
- Young, I. M. (2002). Lived body vs gender: Reflections on social structure and subjectivity. *Ratio*, 15(4), 410-428.
- Young, L. (2006). Fear of the Dark: 'race', Gender and Sexuality in the Cinema. Routledge.
- Yuksel-Kaptanoglu, I., & Dayan, C. (2020). Structural monitoring of selected national legislation of Turkey on gender-based violence against women. *Journal of gender-based violence*, 4(3), 411-420.
- Yücel, Ş. (2012). 80'lerden Günümüze Sinemada Kadın Temsilleri. *Sinemada Kadın. İçinde*, 45-50.
- Yüksel, Ş. (1995). A comparison of violent and non-violent families. *Women in modern Turkish society*, 275-87.

EKLER**Zeki DEMİRKUBUZ Filmografi**

C Blok	1994
Masumiyet	1997
Üçüncü Sayfa	1999
Yazgı	2001
İtiraf	2002
Bekleme Odası	2003
Kader	2006
Kıskanmak	2009
Yeraltı	2012
Bulantı	2015
Kor	2016



Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz, Albert Camus (Yabancı)

Oyuncular: Zeynep Tokuş(Sinem), Serdar Orçin(Musa), Engin Günaydın(Necati),

Demir Karahan(Naim),Nazan Kırılmış (Patronun kızı)

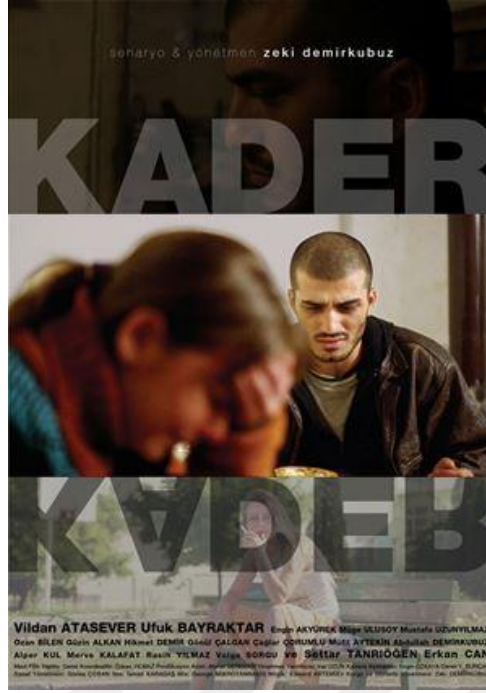
Türü: Drama

Yapımcı Firma: Mavi Film

Yapım Yılı: 2001

Ülkesi: Türkiye

Süresi:120 dakika



Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Ufuk Bayraktar (Bekir), Vildan Atasever (Uğur), Engin Akyürek (Cevat), Müge Ulusoy (Uğur'un Annesi), Ozan Bilen (Zagor), Settar Tanrıöğen (Bekir'in babası), Erkan Can (İrfan), Mustafa Uzunyılmaz (Uğur'un Babası), Güzin Alkan (Emine), Hikmet Demir (Kudret)

Türü: Drama

Yapımcı Firma: Mavi Film, Inkas Film

Yapım Yılı: 2006

Ülkesi: Türkiye, Yunanistan

Süresi: 103 dakika



Filmin Künyesi

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Başak Köklükaya (Meryem), Ruhi Sarı (İsa), Serdar Orçin (Ev Sahibinin Oğlu), Cengiz Sezici (Ev Sahibi)

Türü: Drama

Yapımcı Firma: Mavi Film

Yapım Yılı: 1999

Ülkesi: Türkiye, İtalya, Fransa

Süresi: 92 dakika

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Ruşen Dicle AYTAŞ
Uyruğu : T.C

EĞİTİM

Derece	Adı, İlçe, İl	Bitirme Yılı
Lisans	: İnönü Üniversitesi Sınıf Öğretmenliği	2013
Yüksek Lisans	: Batman Üniversitesi	2022
Doktora	:	

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görevi
2015- Devam Ediyor	Milli Eğitim	Öğretmen

UZMANLIK ALANI

YABANCI DİLLER İngilizce

YAYINLAR

Kavruk, H. Durukoğlu, S. (2013). Öğretmenin Hikayesi (248-253), İnönü Üniversitesi Yayınları:Malatya (Çok yazarlı öykü kitabı)

BELİRTMEK İSTEĞİNİZ DİĞER ÖZELLİKLER

KATILDIĞI EĞİTİMLER-ATÖLYELER

- 2021 yılında Kültür İçin Alan desteğiyle Yazıdan Beyaz Perdeye Sinema Atölyesi grup çalışmalarına dahil oldu ve senaryo üretimini gerçekleştirdi.
- Kültür için alan desteğiyle “Kadınlar için Podcast” atölyesine dahil oldu ve ardından “Kutsal annelik mi? Kutsal Evlatlık mı? Yoksa illa kutsamasak mı?” başlığıyla podcast üretimini gerçekleştirdi.
- Selen Doğan ile Toplumsal Cinsiyet Atölyesi
- Uzman Sanat Tarihçi Çağatay Olgun ile Sanat Tarihi Eğitimi (Temel, Modern, Çağdaş)
- Prof. Dr. Güney Çeğin Nietzsche’nin Evreni Eğitimi
- Anadolu Kültür Desteğiyle Muhtemel Gelecekler Seminer Dizisi
- Prof. Dr. Güney Çeğin İktidar’ın Suretleri Eğitimi
- Diyarbakır SAHA desteğiyle- A4 Çağdaş Sanat Derneği Disiplinlerarası Karma Sergi Üretimi --Atölye çalışmaları- Birlikte hareket ve hafızayı kaydetmek (Devam etmekte)