



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL
BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİMDALI

TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN
PERSPEKTİFİNDEN TOPLUMSAL CİNSİYET

Yüksek Lisans Tezi
Şerife Mahir

Danışman
Doç. Dr. Selçuk Ulutaş

Nevşehir

Ocak 2024



T.C.
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL
BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİMDALI

TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN
PERSPEKTİFİNDEN TOPLUMSAL CİNSİYET

Yüksek Lisans Tezi
Şerife Mahir

Danışman
Doç. Dr. Selçuk Ulutaş

Nevşehir

Ocak 2024

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Tezi Hazırlayan

Şerife MAHİR

TEZ YAZIM KLAVUZUNA UYGUNLUK

“Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Perspektifinden Toplumsal Cinsiyet” adlı Yüksek Lisans tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu’na uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Şerife MAHİR

Danışman

Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ

Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı Başkanı

Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ

KABUL VE ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ danışmanlığında Şerife MAHİR tarafından hazırlanan **“Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Perspektifinden Toplumsal Cinsiyet”** adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Görsel İletişim Tasarımı** Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

19.01.2024

JÜRİ

İMZA

Danışman: Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ

Üye: Prof. Dr. Göksel ŞİMŞEK

Üye: Doç. Dr. Murat AYTAŞ

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun .../...../..... tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

Volkan Recai ÇETİN

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Her daim yanımda olan maddi ve manevi olarak beni destekleyen anneme ne kadar teşekkür etsem azdır. Mücadele etmeyi eylemleriyle bana öğreten ve varlığı ile beni her anda seven, yalnız bırakmayan anneme bana yaptığı her şey ve her an için saygılarım ile teşekkür ederim. Ayrıca her düştüğümde beni kaldıran ve bana hayatın her alanında hem arkadaş hem de kardeş olan kız kardeşlerim Zekiye ve Sema'ya yanımda oldukları her bir an için teşekkür ederim. Umutsuzluğa düştüğüm her an beni kaldıran, devam etmem için beni yüreklendiren ve beni destekleyen arkadaşım Elif Arslan'a tüm destekleri için teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans sürecimde ve çalışmamda bana yön gösteren, desteklerini esirgemeyen danışmanın sayın Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ' a tüm destekleri ve yardımları için teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgileriyle ışık tutan Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı bölümündeki hocalarıma teşekkür ederim. Jürime katılmayı kabul eden değerli hocalarım Doç. Dr. Murat AYTAŞ ve Prof. Dr. Göksel ŞİMŞEK' e bana zamanlarını ayırdıkları için teşekkür ederim.

Hayatın her alanında kendilerini sınırlayan ve yok sayan herkese, her şeye karşı başta annem ve kız kardeşlerim ve kız arkadaşlarıma verdikleri tüm mücadelelerine duyduğum saygı ile teşekkürlerimi borç bilirim. Sinemaya olan aşkları ile üreten tüm emekçi kadınlara çalışmamda açtıkları yol için ve bu yolda ışık tuttıkları için gösterdikleri tüm çabalara ve emeklere duyduğum saygıyı ve teşekkürlerimi sunarım.

**TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN PERSPEKTİFİNDEN
TOPLUMSAL CİNSİYET**

Şerife MAHİR

**NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ, SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI ANABİLİM DALI, YÜKSEK
LİSANS**

2023

Danışman: Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ

ÖZET

Toplumsal bağlamda ikincil konuma itilen kadınlar sinemada erkek perspektifinden bu ikincil konumun çizdiği sınırlar içinde aktırılmaktadır. Kadınların öteki konumuna itilme halleri erkek perspektifinden ele alınışı ile yeniden üretimine hizmet etmektedir. Bu noktada sinemada kadın yönetmenlerin varlığı ve ele aldıkları konular ile birlikte ele alış biçimleri de önem kazanmaktadır. Kadınları sınırlayan, denetleyen unsurların kadın yönetmenlerin perspektifinden temsilinin irdelenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda bu çalışmada Türk sinemasında kadın varlığı ve kadın perspektifinden kadın sorunlarının ele alınışı üzerinde durulmaktadır. Çalışma bağlamında 2015 sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenler tarafından çekilen üç örneklem üzerinden incelemeler yapılmıştır. Bu üç örneklem *Hayaletler (2020)*, *Tereddüt (2016)* ve *Bilmemek (2019)* filmleri olarak belirlenmiştir. Yönetmenler ve filmleri amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri açısından seçilen örneklemeler eril bakışın çizdiği ikiliklere karşı dişil bakışın farklılıkları üzerinde durmaktadır. Karma bir metodoloji uygulanmıştır. Filmler bu noktada betimsel analiz yöntemi ve mizansen eleştiri yöntemi ile incelenmektedir. Belirlenen bu üç örneklem feminist kuram ve queer kuram bağlamında ele alınmaktadır. Feminist kuram bağlamında örneklemeler kadınların kamusal-özel bağlamında, beden-cinsellik-annelik bağlamında öteki olarak konumlandırılışları üzerinden ve kadın yönetmenlerin perspektifinden temsil edilme biçimleri üzerinden incelenmiştir. *Hayaletler (2020)* ve *Tereddüt (2016)* filmleri feminist kuram bağlamında, *Bilmemek (2019)* filmi ise queer kuram bağlamında analiz edilmiştir. Çalışmada kadın yönetmenlerin perspektifinden öteki olarak konumlandırılışlarına karşı ele alınan konular bağlamında direniş biçimlerine de yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feminist, Queer, Toplumsal Cinsiyet, Öteki, Temsil, Kadın Yönetmen, Sinema.

**GENDER IN TURKISH CINEMA FROM THE PERSPECTIVE OF WOMEN
DIRECTORS**

Şerife MAHİR

**NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ UNİVERSİTESİ, INSTITUTE OF SOCIAL
SCIENCES VISUAL COMMUNICATION DESIGN DEPARTMENT,
MASTER'S DEGREE**

2024

Danışman: Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ

ABSTRACT

Women, who are pushed to a subordinate position in the social context, are portrayed in cinema from a male perspective within the boundaries set by this subordinate position. Women's being pushed to the position of the other serves for the reproduction of women from a male perspective. At this point, the presence of women directors in cinema and the subjects they deal with as well as the way they deal with them gain importance. It is aimed to examine the representation of the elements that limit and control women from the perspective of women directors. Accordingly, this study focuses on the presence of women in Turkish cinema and the handling of women's issues from a female perspective. In the context of the study, three samples shot by female directors in Turkish cinema after 2015 were analyzed. These three samples are *Ghosts* (2020), *Tereddüt* (2016) and *Bilmemek* (2019). The directors and their films were determined by purposive sampling method. The samples selected in the context of gender roles emphasize the differences of the feminine perspective against the dichotomies drawn by the masculine perspective. A mixed methodology was applied. At this point, the films are analyzed with descriptive analysis method and mise-en-scene criticism method. These three samples are analyzed in the context of feminist theory and queer theory. In the context of feminist theory, the samples are analyzed through the positioning of women as the other in the public-private context, in the context of body-sexuality-motherhood, and the way they are represented from the perspective of female directors. The films *Ghosts* (2020) and *Tereddüt* (2016) were analyzed in the context of feminist theory, while the film *Bilmemek* (2019) was analyzed in the context of queer theory. Forms of resistance against their positioning as the other from the *perspective* of women directors are also included in the context of the issues addressed.

Keywords: Feminist, Queer, Gender, Other, Representation, Female Director, Cinema.

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	ii
TEZ YAZIM KLAVUZUNA UYGUNLUK	iii
KABUL VE ONAY SAYFASI	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
GÖRSELLER LİSTESİ	xv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZMİN TARİHSEL ARKA PLANI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Feminizmin Arka Planı	4
1.2. Başlıca Kadın Hareketleri	8
1.2.1. Mavi Çoraplılar Hareketi	8
1.2.2. Süfraj \ Süfrajeter Hareketi	10
1.3. Feminist Hareketin Dalgalara Ayrılması	12
1.3.1. Birinci Dalga Feminist Hareket (1920-1940)	12
1.3.2. İkinci Dalga Feminist Hareket (1960-1988)	14
1.3.3. Üçüncü Dalga Feminist Hareket (1990-)	17
1.4. Kadına Çizilen “Öteki” Sınırlara Hapsedilişi	18
1.4.1. Ataerkil Düzenin Oluşumu ve Kökenleri	18

1.4.2. Öteki Sınırlar: Beden- Annelik ve Cinsellik Rolü	21
1.4.3. Öteki Sınırlar: Toplumsal Cinsiyet Rolü.....	28
1.4.4. Öteki Sınırlar: Özel-Kamusal Alan Rolü	34
1.5. Türkiye’de Feminist Hareketin Doğuşu	38
1.5.1. Osmanlı Dönemi’nde Feminist Hareket	38
1.5.2. Cumhuriyet Dönemi’nde Feminist Hareket.....	43
1.5.3. Türkiye’de LGBTİ+ Hareketin Doğuşu ve Gelişimi	51

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN ve TEMSİLİ

2.1. Türk Sinemasına Genel Bakış	57
2.1.1. Sinemanın İlk Yılları (1914-1922).....	57
2.1.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1924)	59
2.1.3. Geçiş Dönemi (1939-1950).....	60
2.1.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1960).....	61
2.2. Türk Sinemasında Kadın	62
2.2.1. Türk Sinemasının İlk Yıllarında Kadın	62
2.2.2. Tiyatrocular Döneminde Kadın	63
2.2.3. Geçiş Döneminde Kadın	64
2.2.4. Sinemacılar Döneminde Kadın	65
2.3. Feminist Film Kuramı.....	66
2.3.1. Türk Sinemasında ‘Öteki’ Olarak Kadının Temsili	73
2.3.2. Sinemada Kadın Yönetmenler	77
2.3.3. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler	79

2.3.3.1. 1950 -1980 Yıllarında Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	80
2.3.3.2. 1980-2002 Yıllarında Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	86
2.3.3.3. Türk Sinemasında 2010 Sonrası Kadın Yönetmenler	92
2.4. Sinemada Queer Kuram.....	95
2.4.1. Queer Film Örnekleri	100
2.4.2. Türk Sinemasında Queer Film Örnekleri	101

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kadın Yönetmenlerin Perspektifinden ‘Öteki’ Temsili ve Direniş

3.1. Kadın Yönetmenlerin Filmografisi	103
3.1.1. Azra Deniz Okyay’ın Filmografisi.....	103
3.1.2. Yeşim Ustaoglu’nun Filmografisi	106
3.1.3. Leyla Yılmaz’ın Filmografisi.....	110
3.2. Hayaletler (2020) Film Analizi ve Bulgular	112
3.2.1. Filmin Künyesi.....	112
3.2.2. Filmin Özeti	113
3.2.3. Özel-Kamusal Alan Bağlamında Kadın Temsili.....	114
3.2.4. Beden-Annelik-Cinsellik Bağlamında Kadın Temsili	117
3.2.5. Hayaletler (2020) Filminde Kadın Yönetmen Perspektifinden Direniş Temsilleri	119
3.2.6. Hayaletler (2020) Filminin Mizansen Öğelerinin İncelenmesi.....	121
3.2.7. Bulgular.....	122
3.3. Tereddüt (2016) Film Analizi ve Bulgular	123
3.3.2. Filmin Özeti	124

3.3.3. Özel-Kamusal Alan Bağlamında Kadın Temsili	125
3.3.4. Beden-Annelik-Cinsellik Bağlamında Kadın Temsili	128
3.3.5. Tereddüt (2016) Filminde Kadın Yönetmen Perspektifinden Direniş Temsilleri	131
3.3.6. Tereddüt (2016) Filminin Mizansen Öğelerinin İncelenmesi	134
3.3.7. Bulgular.....	135
3.4. Bilmemek (2021) Film Analizi ve Bulgular	136
3.4.1. Filmin Künyesi.....	136
3.4.2. Filmin Özeti	137
3.4.3. Özel-Kamusal Alan Bağlamında Queer Temsili.....	138
3.4.5. Bilmemek (2019) Filminde Kadın Yönetmen Perspektifinden Direniş Temsilleri	144
3.4.6. Bilmemek (2019) Filminin Mizansen Öğelerinin İncelenmesi.....	146
3.4.7. Bulgular.....	147
SONUÇ	148
KAYNAKÇA	151

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1. Queer Bir Filmin Özellikleri.....	97
Tablo 1.2. Karakterlerin İncelenmesi Hayaletler	121
Tablo 1.3. Mizansen Öğelerinin İncelenmesi Hayaletler.....	121
Tablo 1.4. Karakterlerin İncelenmesi Tereddüt	134
Tablo 1.5. Mizansen Öğelerinin İncelenmesi Tereddüt	134
Tablo 1.6. Karakterlerin İncelenmesi Bilmemek	146
Tablo 1.7. Mizansen Öğelerinin İncelenmesi	146

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. 1. Apollo Tapınağında İlham Perileri Karakterindekilerin Portreleri.....	9
Görsel 1. 2. Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi.....	13
Görsel 1. 3. Duygular Bildirgesi.....	13
Görsel 1. 4. Kadınlar Dünyası	42
Görsel 1. 5. Dayığa Karşı Yürüyüş	48
Görsel 1. 6. Mor İğne Kampanyası.....	49
Görsel 1. 7. Gezi Parkı Protestosu	52
Görsel 1. 8. Kaos Şanlıyor (1994)	54
Görsel 1.9. Gezi Parkı Protestosu	55
Görsel 2. 1. Ayastefanos Anıtının Yıkılışı.....	58
Görsel 2. 2. İstanbul’da Bir Facia-i Aşk (1922).....	59
Görsel 2. 3. Aynaroz Kadısı (1938)	60
Görsel 2. 4. Vurun Kahpeye (1949).....	61
Görsel 2. 5. Binnaz (1959).....	65
Görsel 2. 6. La Fee aux Choux (1896) \ A Fool and His Money (1912)	79
Görsel 2. 7. Cahide Sonku	81
Görsel 2. 8. Dadaş Fırat (1974)	83
Görsel 2. 9. İntikam Derler Adına (1970).....	83
Görsel 2. 10. TRT Arşiv Türkan Şoray	84
Görsel 2. 11. Türkan Şoray	85

Görsel 2. 12.	Dünden Sonra Yarından Önce (1987)	87
Görsel 2. 13.	Benim Sinemalarım (1990)	88
Görsel 2. 14.	Robert'in Filmi (1991)	89
Görsel 2. 15.	Babam Askerde (1994)	90
Görsel 2.16.	L.I. E (2001) \ Brokeback Mountain (2005) \ Breakfast On Pluto (2005)	100
Görsel 2. 17.	Düş Gezginleri (1992)	101
Görsel 2. 18.	Aşk Büyü Vs. (2019) \ Hayalimdeki Sahneler (2020)	102
Görsel 3. 1.	Küçük Kara Balıklar (2013)	104
Görsel 3. 2.	Sulukule Mon Amour (2016)	105
Görsel 3. 3.	İz (1994)	106
Görsel 3. 4.	Güneşe Yolculuk (1999)	107
Görsel 3. 5.	Bulutları Beklerken (2003)	108
Görsel 3. 6.	Sırtlarındaki Hayat (2004)	108
Görsel 3. 7.	Pandora'nın Kutusu (2008)	109
Görsel 3. 8.	Araf (2012)	110
Görsel 3. 9.	Bir Avuç Deniz (2011)	111
Görsel 3. 10.	Hayaletler (2020)	112
Görsel 3. 11.	Hayaletler (2020)	114
Görsel 3. 12.	Hayaletler (2020)	115
Görsel 3. 13.	Hayaletler (2020)	116

Görsel 3. 14. Hayaletler (2020)	116
Görsel 3. 15. Hayaletler (2020)	117
Görsel 3. 16. Hayaletler (2020)	118
Görsel 3. 17. Hayaletler (2020)	119
Görsel 3. 18. Hayaletler (2020)	120
Görsel 3. 19. Tereddüt (2016)	123
Görsel 3. 20. Tereddüt (2016)	125
Görsel 3. 21. Tereddüt (2016)	125
Görsel 3. 22. Tereddüt (2016)	126
Görsel 3. 23. Tereddüt (2016)	126
Görsel 3. 24. Tereddüt (2016)	127
Görsel 3. 25. Tereddüt (2016)	128
Görsel 3. 26. Tereddüt (2016)	129
Görsel 3. 27. Tereddüt (2016)	129
Görsel 3. 28. Tereddüt (2016)	130
Görsel 3. 29. Tereddüt (2016)	130
Görsel 3. 30. Tereddüt (2016)	131
Görsel 3. 31. Tereddüt (2016)	132
Görsel 3. 32. Tereddüt (2016)	133
Görsel 3. 33. Tereddüt (2016)	133
Görsel 3. 34. Bilmemek (2019)	136

Görsel 3. 35. Bilmemek (2019)	138
Görsel 3. 36. Bilmemek (2019)	138
Görsel 3. 37. Bilmemek (2019)	139
Görsel 3. 38. Bilmemek (2019)	139
Görsel 3. 39. Bilmemek (2019)	140
Görsel 3. 40. Bilmemek (2019)	141
Görsel 3. 41. Bilmemek (2019)	142
Görsel 3. 42. Bilmemek (2019)	142
Görsel 3. 43. Bilmemek (2019)	143
Görsel 3. 44. Bilmemek (2019)	144
Görsel 3. 45. Bilmemek (2019)	145
Görsel 3. 46. Bilmemek (2019)	145

GİRİŞ

“Eline kameraya geçirdikten sonra her kadının film yönetebileceği bilgisi ve eğer yapamıyorlarsa bunun kendi yetersizlikleri sonucu olduğunu düşünmeleri bile eril bilginin ürünüdür. Çünkü kadınların bu işe girmeleri bir macera olarak değerlendirilmektedir”

Semire Ruken Öztürk

Sinema, üretilen toplumsal rol ve görevlerin yansımasını içermektedir. Ayrıca biyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında üretilen rol ve görevlerin yansımasını da içinde barındırmaktadır. Biyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında üretilen ‘kadınlık’ ve ‘erkeklik’ kodları eril bakış açısıyla yeniden üretilmektedir. Smelik’in aktardığı gibi sinema bu rol ve görevleri yansıtmadığı inşa ettiği feminist film teorisi ile birlikte ortaya çıkmakta; feminist eleştirinin de odak noktasında yer almaktadır. Sinemanın kadına yönelik ‘doğal’ ve ‘çekici’ olarak inşa edilen imgeleri kullanarak sunmakta, kadını bu yolla temsil etmektedir. “[...] *Kültürel bir pratik olarak sinemanın, kadınlar ve dişillik hakkında hiç durmaksızın anlamlar ürettiğini söyleyebiliriz*” (Smelik, 2008: xviii-4). Erkeklerin kadın temsili ikilikler üzerine kurulmaktadır. Bu ikilikler kadını aşk-evlilik ya da kariyer-evlilik arasına sıkıştırmaktadır. Erkek bakış açısından kadınların temsilleri bu ikiliklerin kadınları ev ve çocuk bakımı üzerinden aşk, çocuk bakımı ve kamusal alanda erkek egemenliği üzerine erkek şiddetine dayanmaktadır (Ryan, Kellner, 2010: 220-232). Buna karşın sinemada kadın perspektifi bu rol ve görevlere karşı yeniden üretime karşı durması açısından önemi büyüktür. Michael Ryan ve Douglas Kellner’a göre kadınların kendi yaşamlarını temsil etmek için bu temsil araçlarına ulaşmaları halinde erkeklerden çok farklı temsil biçimleri yansıtmaktadır (2010: 219). Bu noktada kadın filmi, kadın yönetmen ve feminist sinemanın önemi artmaktadır. Bu önem kadınların üretilen ve basmakalıp şekilde kabul edilen rol ve görevlerin dışında gerçekçi temsillerine yer verilmesine olanak sağlamaktadır. Anneke Smelik’in de aktardığı gibi feminist yöntemler ile kendilerinin ve tüm kadınların içinde bulundukları konumu değiştirmek amacıyla attığı adımlar cesaret verici nitelikleri de beraberinde taşımaktadır (2008: xviii)

Feminist teori ile birlikte kadın sineması ve kadın filmleri sinemada önemli bir yere sahiptir. Alison Butler, kadın sinemasını kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ve kadınlarla ilgilenen filmler olarak tanımlamaktadır. Öztürk, bu tanımlamadan yola çıkarak kadının sinema ile olan ilişkisini; ‘kadın yönetmen’, ‘kadın izleyici’ ve ‘kadın temsili’ üzerine kurmaktadır. Kadın yönetmen ve kadın filmi kavramı, kadın deneyimi ile üretilen kadın sorunlarına odağına alan filmlerdir. Bu odak ile birlikte eril söyleme karşı gelen ve bu söylemi kırmaya yönelik yapılan filmler olarak tanımlanmaktadır (2004: 11-12).

Çalışmada ‘kadın yönetmen’ kavramının ele alınması toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığına hizmet edecek şekilde kullanılmadığının altının çizilmesi gerekli görülmektedir. Kadın filmi ve kadın yönetmen olarak ele alınma nedeni ataerkil düzen içerisinde erkek egemenliğindeki Türk sinemasında erkek perspektifinden kadın temsiline karşı kadın perspektifinin önemine vurgu yapmaktır. Bu noktada çalışmada kadın yönetmenlerin ataerkil sistem içerisinde kadınlara yüklenen görev ve sorumluluklara karşı çıkışı üzerinde durulmakta; kadın deneyimi ve perspektifinden üretilen filmlere odaklanılmaktadır. Seçilen örneklemeler ile Türk sinemasında erkek egemenliğine ve erkek egemenliğinden kadın temsiline karşı kadın perspektifinden kadın temsilleri irdelenmektedir. Çalışmanın problemini oluşturan bu çerçeve ışığında 2015 sonrasında Türk sinemasında kadın perspektifinden kadın filmleri olarak çalışmanın sınırlılığı çizilmektedir. Bu problem ve sınırlılık çerçevesinde 2015 yılı sonrasında film üreten Azra Deniz Okyay, Yeşim Ustaoglu ve Leyla Yılmaz’ın filmleri çalışmanın örneklemelerini oluşturmaktadır. ‘Hayaletler (2020)’, ‘Tereddüt’ (2016) ve ‘Bilmemek’ (2019) filmleri çalışmanın örneklemeleri olarak belirlenmiştir. Çalışmanın örneklemelerini oluşturan bu filmler feminist ve queer kuram çerçevesinde betimsel analiz yöntemi ve mizansen eleştiri yöntemleri ile incelenmektedir. Çalışmanın örneklemelerini oluşturan yönetmenler ve filmleri uygulanan karma metodoloji bağlamında amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenmiştir. Bu inceleme Türk sinemasında 2015 sonrasında çekilen üç film bağlamında yapılmaktadır. İnceleme feminist ve queer metin olup olmadığı sorusunu sormakta ve bu soru çerçevesinde kadın perspektifinden kadın temsillerini irdelemektedir. Metin okumasının yanı sıra temsil noktasında metni destekleyen mizansen öğelerin de okuması yapılmaktadır. Erkek perspektifinden aktarılan kamusal-özel alan, annelik-cinsellik bağlamında kadın temsiline karşı seçilen örneklemelerin kadın perspektifinden kadın temsillerinin okuması yapılmaktadır. Bunun yanı sıra ‘Bilmemek’ (2019) filminde kadın perspektifinden queer temsilin de okumasına yer verilmektedir. Kadın yönetmenlerin perspektifinden kadın hikayelerinin aktarımı, doğurduğu farklılıklar nelerdir? Kadınlara yüklenen rol ve görevlerin kadın perspektifinden sunulan

temsilleri ile yarattıkları değişimler nelerdir? soruları çerçevesinde okumalar yapılmıştır. Çalışma, kadın perspektifinden 2015 yılı sonrasında seçilen örneklemeler ile bu sorulara cevap aramayı amaçlamaktadır. Bu sorular ışığında ulaşılan sonuçlar arasında kadın yönetmenlerin cinsel farkındalıkları ve toplumsal ötekileştirilmelerin bilinci ile farklı bakış açılarıyla yaklaştıkları sonucuna ulaşılmaktadır. Kadınların öteki olma ve sınırlandırılmalarının eril perspektifin dışında yaklaşarak kadın sorunlarına ve bu doğrultuda kadın temsillerine gerçekçi bir yaklaşım ile ele alınışlardır. Eril bakışın ürettiği kadın imgelerinin yeniden üretimine de karşı çıkıldığı örneklemeler üzerinden yapılan okumalar ile elde edilen sonuçlardandır.



BİRİNCİ BÖLÜM

FEMİNİZMİN TARİHSEL ARKA PLANI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde feminizmin tanımlanması yapılacak ve toplumsal bağlamda kadınların mücadelesinin gelişimi aktarılacaktır. Tarih yazımının erkekler tarafından yapılması ve aktarılması kadınların hem toplumsal bağlamda verdiği mücadeleyi hem de bu mücadelenin aktarımını tıpkı kadınların her alanda ikincil plana atılmasına benzer biçimde engellemiştir.

1.1.Feminizmin Arka Planı

Feminist hareketin doğuşunun nasıl başladığının ve geliştiğinin farkına varmak ve anlamlandırmak için tarihsel düzlemde kadınların toplumdaki yerini irdelemek gerekmektedir. Paleolitik, Neolitik dönemde ve ilk uygarlıklarda kadının konumu ve toplumsal düzlemde nasıl yaşadığı önem arz etmektedir. Bu noktada yazılan tarihin eleştirisi de verilmektedir; çünkü feminist bakışın da belirttiği üzere var olan tarih erkekler tarafından yazılmış ve kadınlar bu noktada da ikincil kalmaya zorlanmışlardır (Sevim, 2005: 7-8).

İlk olarak Paleolitik döneme bakıldığında dönem ile ilgili çok fazla bilgiye ulaşılmamaktadır; çünkü yazı bu dönemde henüz bulunmamıştır. Yazının olmadığı bu dönemde yapılan araştırmalarda kap, kaçak ve duvarlara çizilen resimlerden bilgi edinilmektedir. Bu bilgiler sonucunda dönem hakkında toplayıcı-avcılık yapıldığı görülmektedir. Kadınların bu dönemde toplayıcılık yaptığı ancak bunun yanında avcılıkta yaptıkları bilgisine ulaşılmaktadır. Duvarlara çizilen resimlerde çoğunlukla kadınların cinsellikleri hakkında çizimler bulunmakta; bunun nedeni olarak ise kadınların üremedeki rollerinin etkinliğe ve erkeklerin üremedeki rolünün bilinmemesi olarak görülmektedir (Sevim, 2005: 8-9).

Kadınların toplayıcılık ile birlikte avcılığa da katıldıkları görülmekte; genç kızlar ise kadınlar tarafından toplayıcılık hakkında bilgi edinmeleri için eğitilmekte; bunun yanı sıra toplanan bitkilerden ilaç hazırlama ve alet üretimi ile birlikte çocuk bakımı hakkında da eğitim aldıkları bilgisine ulaşılmaktadır (Kolankaya Bostancı, 2014: 192).

İklim koşullarının değişmeye başlaması ile birlikte yerleşik hayata geçilmiş olması Birinci Neolitik Çağ başlatmış ve erkeklerin avcılık yapma durumunda bir azalmaya yol açtığı görülmektedir. Bu azalma ile kadınların toplayıcılık yapması durumu daha önemli bir hal almış; kadınların toplayıcılık ile birlikte bitkilerin üremesi üzerinde bilgi sahibi de olması daha ağır taşlarla öğütme ve değirmeni yapmaları toplumsal düzlemde kadının etkinliğini arttırmıştır. Kadınlar bitkilerin saklanması için çanak çömlek yapmak gibi yeni buluşlara da imza atmışlardır. Kadınların bulunduğu bu yenilikler ve gelişimlerinin önemini yanı sıra çocukları da eğitmişler; bu durum kadınların etkinliğini daha da arttırmıştır. İkinci Neolitik Çağ'da ise yerleşik hayata geçişin keskin hale gelmesi ile birlikte tarıma geçiş gerçekleşmiştir. Bununla birlikte kadınların etkinliği iyiden iyiye azalmıştır. Kadınların tarımdaki etkinliğinin; sapan kullanılmaya başlanması ile birlikte yerini erkeğin etkinliğine bırakmıştır. Tarım ile birlikte kadınların etkinliğinin azalması durumu yerleşik hayata geçilmesi ile birlikte erkeklerin kendi kurallarını koymas ve kadınların eve kapatılması sonucunu doğurmuştur (Sevim, 2005: 9-11).

“Böylece bahçede çapasıyla iş gören kadın yerini sabanıyla iş gören erkeğe bıraktı. Yeni üretim tarzı ürünün artmasına böylece de nüfus patlamasına yol açtı. İlk Neolitik çağdaki köylerin yerlerini önce kasabalar sonra da kentler aldı. Tüm bu değişimler erkeği ve onun gücünü daha öne çıkarttığı için dinlerdeki kadının üstün konumu kayboldu” (Sevim, 2005: 10).

Hayvanların evcilleştirilmesi ve alet üretiminin artması ile yerleşik hayatın etkileri artmıştır. Bu gelişmeler ışığında üretimde artış yaşanması toplumsallaşmayı doğurmuştur. Toplumsallaşma süreci ise toplumsal cinsiyet rollerinin temellerinin atılmasına yol açmıştır. Toplumsallaşma ile birlikte erkeklerin etkinliği artarken, kadınlar ev ve annelik rolleri arasına sıkıştırılmıştır (Afşar, Öğrekçi, 2015: 71-72).

Akıl ve mantıktan uzak olan Orta Çağ'da kilise kurumunun etkinliği ve gelişimi de bu durumla doğru orantılı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilisenin etkinliğinin toplumsal yaşam üzerindeki etkisi söz konusudur. Hristiyanlık ile birlikte kilisenin etkinliği aile kurumunun değişimine yol açmış; akraba evlilikleri yasaklanmış, erkeğin aile içindeki etkinliği artmıştır. Bu nedeni doğuran etkenler arasında, üretim ilişkilerindeki değişim ve aile üyelerinin derebeyi¹ için çalışması gösterilebilir. Derebeyin toprak üzerinde hak sahibi olması ve köylünün toprağı terk etmeden derebeye bağlı oluşu ile birlikte kilisenin etkisi ataerkiyi doğurmuş bu durum kadınların yaşamlarını da doğrudan etkilemiştir.

¹ “Orta Çağ'da özellikle Batı Avrupa'da toprağı ve üzerinde yaşayan köylüleri tek bir kimsenin malı sayan siyasal düzen; feodallik, feodalite” (sozluk.gov.tr).

Kilisenin aile ve erkeğin etkinliği üzerindeki etkisi erkeğin kadın üzerinde kurduğu etkinliğin de artmasına neden olmuştur. Kadın, evlilik yoluyla erkeğin etkisi ve bağımlılığında var olan bir yaşama itilmiştir (Afşar, Öğrekçi, 2015: 72-74).

“Endüstriyel gelişme arttıkça erkek iş bölümünde daha kamusal alana doğru ilerlerken kadın daha çok geride kalan işlerle meşgul olmuştur. Yün işlerinden iplik eğirmeye, koyun bakıcılığından senyörün ev işlerine kadar her tür ikincil işler kadına ait olurken erkek zanaat kesiminde ilerliyordu. Bu dönemlerde kadınlara dair baskı daha da artmıştır” (Afşar, Öğrekçi, 2015: 74).

Orta çağ ile birlikte tarımın gelişimi, alet kullanımının ve üretimin artışı, kilisenin etkisinin artması ile kadının toplumdaki önemi ve yeri noktasında ve değişiminde etkili olmuştur. 16. yüzyıla gelindiğinde kadın, evlilik ile birlikte erkeğin egemenliği altındaki yaşamı derinleşmiştir. ‘Devlet’ kavramı ve aile içinde erkeğin reis olması iş birliğinde kadın erkeğin gerisinde kalmıştır. Devletin ve ailenin reisinin erkek olması ataerkinin² toplumsal inşasının bir ürünü olmuştur (Afşar, Öğrekçi, 2015: 76).

İnsanlığın yarısını oluşturan kadınlar, uygarlık tarihinden itibaren erkekler tarafından kendilerinin gerisinde görülmüş ve ikincil plana itilmiştir. Bu noktada feminizm; kadınların ve erkeklerin eşit haklara sahip olmasını isteyen ve cinslerin arasındaki iktidar ilişkilerini sorgulayan bir siyasal akımdır. “*Latince kadın anlamına gelen femine sözcüğünden türetilen feminizm Fransızca ’ya 1837’den sonra, (Feme-Kadın sözcüğünden türetilerek) İngilizceye ise 1890’larda womanism (kadıncılık) ismini alarak girmiştir*” (Sevim, 2005: 7).

“*Feminizm, kadınların kendilerini baskı altına alan düzeni algılama, politik olarak tanımlama ve ona karşı mücadele yöntemleri geliştirme olarak tanımlanabilir*” (Çakır, 2007: 416).

Çakır, feminist hareketi kadınların ikincil konumda oluşlarının ve eşitlikten uzak, dezavantajlı konumlarını değiştirmek için doğmuş olduğunu ve diğer toplumsal hareketlerden farklı olarak toplumsal cinsiyet hiyerarşisini ortaya çıkardığını aktarmaktadır. Kadın ve erkek olma üzerinden iki cinse yüklenen toplumsal rol ve görevleri eleştiren, bu rol ve görevleri kimin, neye göre belirlediği sorularını soran feminist hareket; bu yönüyle diğer toplumsal hareketlerden ayrılmaktadır (2007: 415).

²“Soyda, temel olarak babayı alan ve ailede çocukları baba soyuna mal eden düzen; pedersahilik” (sozluk.gov.tr). Erkek otoritesini temel alan, erkeğin üstünlüğü fikri ile oluşturulan ve soyun, kültürün erkekler tarafından oluşturulduğu düzen ve toplumsal yapı; ataerkil yapıyı oluşturmaktadır.

“Erkekler, erkek oldukları için ayrımcılığa, baskıya ve sömürüye maruz kalmazken kadınlar, yalnızca kadın oldukları için hemen her yerde ötekileştirilmekte ve şiddete uğramaktadır. Tarihsel süreçte kadınlar ev içi üretimle bütünleşmiş, evde köleliğe mahkûm edilmiş, annelik dayatması ile karşı karşıya kalmış, fiziksel ve psikolojik tacize uğramış, cinsel bir nesne gibi kullanılmış, kendi geçmişinden ve kültüründen koparılmış, oy hakkı verilmemiş ve toplum dışına itilmiştir (MacKinnon, 2015: 183, Akt. Yerlikaya, 2020: 10).”

Feminizmin ilk adımları Batı Avrupa kentleri burjuvalarında atılmıştır. Bu ilk adımlar bir edebi akım olarak ortaya çıkmış; 18. yüzyıla dek de burjuvanın sınırlarının dışına çıkamamıştır. 15. Yüzyılın kadın yazar ve şairi *Christine de Pisan* akımın edebi yönünü temsil eden yazardır. Yazdığı eserlerden ‘*Gülün Romanı*’ (1980), ‘*Kadınlar Kenti*’ (1405) ve ‘*Üç Erdem Kitabı*’ eserlerinde kadın erkek eşitliğini savunmaktadır (Özbudun, 1984: 8).

Hareket, Fransız devriminde rol oynayan kadınların özgürlüklerini seçme-seçilme haklarının yanı sıra mülkiyet haklarını gündeme getirmeleri ile başlamıştır (Özsöz, 2008: 51). 1789 yılında Fransız Devriminde rol oynayan kadınlar, eşitliğin aktif olduğu kulüpler kurmuşlardır. *Olympe de Gouge*, *Claire Lacombe* ve *Pauline Leon* gibi isimlerin de yer aldığı kulüpler feminist tarih açısından önemli bir yere sahiptir. Olympe de Gouge’ un 1788 yılında yayınladığı ‘*Kadın Hakları Bildirgesi*’ feminizm gelişimi açısından oldukça etkilidir. Gouge, bildirgede kadınların giyotine gitme ve kürsüye çıkma hakkını! tartışmakta; kadınların giyotine çıkabiliyorsa kürsüye de çıkabilme haklarının olmasının gerekliliğini savunmaktadır. Bu görüş ile birlikte Birinci Dalga Feminist Hareket başlamıştır (Özdemir, 2019: 27).

Berktaş’a göre ise feminizm; kadınların kendilerinin ezilen grupta oluşunun farkına varmaları ve bu ezilme durumlarını değiştirmek adına verdikleri mücadele ve bağımsız örgütlenmeleri olarak tanımlanmaktadır. Kadınlar ‘Fransız Devrimi’nin vurguladığı insan hakları ve yurttaş hakları kavramlarının dışına itilmişler; ‘insan ve yurttaş’ olarak haklarını alamamışlardır. Kendilerini dışarıda bırakan ‘*İnsan ve Yurttaş Hakları Evrensel Bildirgesi*’ne (1789) karşın Olympe de Gouges 1791’de yayınladığı ‘*Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*’ ni ilan etmiştir. Bu bildirgeyi yayınlaması ile birlikte hem etkin olarak devrime katılan kadınların mücadelesini odağına alarak; kendilerini dışlayan bildirgeyi yok sayarak kadınların bildirgesini yayınlamıştır. Ancak Gouges bu bildirgeyi yayınlamasının ardından ‘kadınlara yakışmayacak biçimde politika yapmaya kalkışması’ (!) ile suçlanarak giyotine çıkarılmıştır (2004: 4-6).

Feminist hareket doğuşu ve değiştiği konuların artması ve gelişmesinin yanında hareketin geliştiği toplumsal düzen içerisinde de dönemlere ayrılmaktadır. Bu dönemsel ayrılmalarda

feminist hareketin üzerinde durduğu ve mücadele ettiği farklı konular etrafında yoğunlaşmaktadır. Dönemsel yoğunlaşma konularına girmeden, öne çıkan ve hareketin gelişimi noktasında öneme sahip ‘kadın hareketleri’ üzerinde durulmalıdır.

Dikkat çeken ve feminizmin gelişimi noktasında karşımıza çıkan kadın hareketlerine bakıldığında; ‘Mavi Çoraplılar Hareketi’ ve ‘Süfrajeter Hareketi’ öne çıkmaktadır. Bu iki kadın hareketi kadınların toplumsal düzlemde bilincinin artmasına ve feminizmin gelişim noktasında etkisini incelemek oldukça önemli bir yere sahiptir ve irdelenmesi gerekmektedir.

1.2. Başlıca Kadın Hareketleri

Feminizmin adım adım gelişmesinde ve kazanılan hakların hangi kadın hareketleri ve hangi dönemlerde kazanıldığı irdelenmektedir. Ayrıca o dönemin şartları içerisinde kadın hakları ve feminizmin gelişimi noktasında yaşanan gelişimlerin önemi açısından kadın hareketlerini incelemek oldukça önemlidir.

‘Mantıksız’, ‘Yetersiz’ ve ‘Havva gibi baştan çıkarılmaya hazır’ ya da ‘Bakire Meryem Kutsallığı’ gibi klişeleri içine atılan kadınlar, erkekler tarafından kendilerine çizilen sınırlar içinde kalmaya zorlanmışlardır. Bu ikililikler üzerinden toplumdaki yerlerinin erkekler tarafından belirlendiği görülmektedir. Orta çağdan itibaren erkekler tarafından kadınlara yüklenen bu roller, Rönesans ile birlikte ‘dini gelenekler’ çerçevesinde çizilmeye devam etmiştir (Bartu, 2007: 100).

Feminist hareket; 18. yüzyıl aydınlanma dönemi ile başlamış (Taş, 2016) ve kadınların kendi hak arayışlarının siyasal alana yansımasıdır. Feminist hareketler kadın erkek eşitliği, kadınların kendi geçimlerini sağlayabilmeleri, siyasi düzlemde kendilerini temsil edebilmeleri ve bu doğrultuda eşit eğitim imkanlarını hayata geçirmek üzere doğmuştur. Aydınlanma çağıının getirdiği gelişim ve ilerlemeler ile birlikte, kadınlar kendileri için de bu ilerlemenin yaşanmasını istemekte ve bunun için harekete geçmişlerdir. Bu harekete geçmeleri tarihsel açıdan başlangıç sayılan ‘Mavi Çoraplılar’ hareketi ile olmuştur.

1.2.1. Mavi Çoraplılar Hareketi

1789 yılında yayınlanan ‘*İnsan Hakları Bildirgesi*’ ile birlikte devrimin gerçekleştiği dönemde kadınların eşitlik adına hiçbir kazanımı olmamış; bu nedenle kadınlar hayatın her alanında hakları için mücadele etmişlerdir. Erkeklerin koyduğu sınırlara itiraz eden soylu ve zengin kadınlar, 17. yüzyılda ‘*Mavi Çoraplılar Hareketi*’ ni başlatmışlardır. Edebi alanda canlılık

getiren bu harekette kadınlar, siyasi alanda da söz ve karar sahibi olma isteklerini dile getirmişlerdir (Köşgeroğlu, 2008: 154).

Kadınlar, zamanlarını kart oynayarak ve dikiş nakış işleriyle harcadıklarını fark ederek, 1750'lerde erkek grupları tarafından dışlanmaları sonucunda kendi aralarında toplanarak 'Mavi Çoraplılar Topluluğu' nun temellerini atmışlardır. Jeannine Dobbs, topluluğu, "modern tarihte sadece yazıp çizmeyi grup olarak harekete geçen tek kadın grubu" olarak tanımlamaktadır (Bartu, 2007: 101).

Kadınların erkekler ile aynı eğitimi almaları engellenmekte; 'iyi anne' 'iyi kız evlat' olma ve 'ev kadını' olmaları için verilen eğitimlerle kendilerine yüklenen rollerin ışığında belli başlı eğitimler alabilmekteydi. Erkeklerin aldığı eğitimler doğrultusunda yaptıkları entelektüel toplantıların da dışına itilmişlerdi. 1720-1800 yılları arasında toplanan kadınlar 'Mavi Çoraplılar Topluluğu' nu kurmuş başta edebiyat, sanat ve kadın hakları gibi konuları konuştukları toplantılar yapmaya başlamışlardır. Bu toplantılar ile birlikte feminizmin temelleri atılmış; kendilerinin dışlandığı konular hakkında tartışmış ve bilinç kazanmışlardır. Topluluğun içinde önemli eserler veren isimler de yer almıştır. O isimler arasında Frances Burney de bulunmaktaydı. Burney, 'Evelina' (1778) adlı eserinde on sekizinci yüzyılda kadın olarak var olma ve ayakta kalma üzerine kurguladığı bu romanı hareket için önemli bir yere sahiptir (Bartu, 2007: 99-100).



Görsel 1. 1. Apollo Tapınağında İlham

Perileri Karakterindekilerin Portreleri

"Mavi Çoraplılar Topluluğu yaşadıkları dönemde kendilerinden söz ettirmiş ve dikkat çekmiş, ülke çapında gazete ve dergilerde giriştikleri işlerden dolayı sıklıkla anılmışlardı. Göz önünde olmalarından ötürü dönemin yeni edebi ünlüleri olmuş ve hatta ressam Richard Samuel'in 'Portraits in the Choroceters of the Muses in the Temple of Apollo' (Apollo Tapınağında İlham Perileri Karakterindekilerin Portreleri, 1779) tablosunda resmedilmişlerdir (Bartu, 2007: 104)."

'Mavi Çoraplılar' hareketinde yer alan kadınlar kendilerinden sonraki kadınların direnişlerinin başlangıcını yapmaları ve tartışma ortamını oluşturmaları açısından önemli bir yere sahiptir.

Kadın direnişî noktasında önemli bir yere sahip olan bir diğerkadın hareketi de ‘Süfraj \ Süfrajeter Hareketi’ dir.

1.2.2. Süfraj \ Süfrajeter Hareketi

Mavi Çoraplılar hareketi ile kadınlar, kendilerinin toplumsal alanda ikincil plana atılmaları, eğitim alamamaları durumuna karşı toplanarak tartışma ortamının başlangıcını oluşturmuşlardır. Kadın hareketleri arasında önemli bir yere sahiptir. Bir diğerkadın hareketi ise; ‘Süfraj Hareketi’ olmuştur. Süfraj hareketi ile de kadınlar politik alanda kendilerini yok sayan düzenin eleştirisini vererek; oy hakları için mücadele etmişlerdir.

“Latince oy anlamına gelen ‘suffragium’ kelimesinden türemiş süfraj, oy verme ya da seçme hakkı anlamına gelir. Dolayısıyla da aslında Evrensel Süfraj Hareketi, vatandaşlık temelli seçme ve seçilme hakkı mücadelelerinin genel adyken, Süfraj Hareketi giderek kadınların oy hakkı mücadelesi ile özdeşleşmiş, Kadınların Süfraj Hareketi yerine kullanılır olmuştur” (Adak, 2023).

Süfraj hareketi; kadınların oy haklarını elde edebilmek için başlattıkları bir hareket olarak tarihe geçmiş olsa da aslında tamamen ataerkil düzenin yarattığı eşitlikten uzak ortamın eleştirisini veren bir harekettir. Kendi eğitim haklarının, eşit çalışma ve ücret isteklerinin hayata geçirebilmeleri açısından oy haklarını kazanmalarının önemini farkında olarak mücadele etmişlerdir. Kendi hayatlarını değiştirebilme imkanlarının gerçekleşmesi için oy haklarını kazanmanın önemini farkında olmaları hali hareketin odak noktasını ‘oy hakkı’ olarak belirlemelerinde en önemli etkidir (Gömceli, 2019:102).

“Esas olarak kadının oy hakkını talep etmesiyle somutlaşan Süfraj hareketi, Philadelphia’daki ABD Milli Meclisi’nde Bağımsızlık Bildirgesi’ni hazırlamak için atanan komitede Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, Robert Livingston ve Roger Sherman ile birlikte görev yapan John Adams’a eşi Abigail Adams’dan gelen ve “Bayanları Hatırlayın” yazan notla başlamıştır. Diğerkaraftan Amerikan tarihinde kadının rolünün altını çizen bazı yazarlar Abigail Adams, Mercy Otis Warren ve Deborah Sampson gibi kadınlara gönderme yaparak kadın hareketindeki etkilerinden dolayı “Kurucu Anneler” ifadesini de kullanmıştır (Bernstein 2009: 6-7, Akt. Gürcüm, Arslan,2016: 1339).”

Kadınların toplumsal, ekonomik ve bununla birlikte politik düzlemde yok sayıldıklarının bilincini Fransız devriminin sonucunda 1789 yılında yayınlanan ‘İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi’ ile kazanmışlardır. Bildirge erkek yurttaşların haklarını içermekte, kadınları yok saymaktadır. Bu yok saymaya karşı kadınlar ses çıkarmış ilk tepki; Olympe de Gouges’in

kaleme aldığı 1791 tarihli *'Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'* ile olmuştur. Bildirge kadınların hak talebi noktasında öncü olarak görülmektedir (Adak, 2023).

Kadınların mücadeleleri sonucunda 1918 yılında yapılan yasal düzenlemeler ile otuz yaş ve üzeri koşulu ile mülk sahibi evli kadınlar oy hakları kazanılmıştır. Bunun yanında kendi mülklerinin sahibi bekar ve evli kadınlar ile üniversite mezunu kadınların da oy kullanma hakkı kazanılmıştır. Belli şartlarda da olsa hareket ile birlikte kazanımlar elde edilmiştir. 1928'de ise koşulların ortadan kaldırılması ile tüm kadınlar seçme ve seçilme haklarını kazanmışlardır (Gömceli, 2019: 102).

Süfraj hareket toplumsal düzlemde oldukça etkili olmuştur. Çalkantılı ve ses getiren hareket, İngiliz tiyatrosu üzerinde de etkili olmuştur. İngiliz tiyatrosunda etkili olan hareket toplumsal düzlemde kadınların yaşadığı zorluklar ve engeller hareket ile tiyatroda kendine yer bulabilmiş; bu sayede hem kadınların sorunlarına hem de hareketin görünürlüğüne olumlu etkisi olmuştur. Süfraj hareketinin tiyatrodaki yansıması ile hareketin söylemlerini tiyatroya aktarmıştır *"1908'de, Londra'da dönemin isim yapmış İngiliz kadın oyuncu ve oyun yazarları Elizabeth Robins ve Cicely Hamilton önderliğinde Lena Ashwell, Nina Boucicault, Inez Bensusan, Edith Craig ve Ellen Terry gibi tanınmış kadın tiyatro oyuncularını birleştirerek Actresses' Franchise League (Kadın Oyuncuların Oy Hakkı Cemiyeti) isimli derneği kurmuşlardır"* (Gömceli, 2019: 102).

Tarihte kendilerinin yok sayılmasına, evler ile bağdaştırılıp sadece erkeklere hizmet etmek için öğretilen her şeyi eleştirip bu duruma karşı çıkan kadınların başlattığı ve en önemlisi olan "Mavi Çoraplılar" ve "Süfraj" hareketleri ile kadınlar kendi yaşam ve karar hakları için yola çıkmış ve mücadele etmişlerdir. Bu mücadeleleri ile birçok kazanım elde etmiş kendilerinden sonraki kadınlara ve kadın hareketlerine de yol açmışlardır. Bu iki hareketin yanı sıra günümüzde de kadınlar kendilerinden önceki kadın hareketlerinden yola çıkarak mücadelelerini güçlendirmekte ve devam ettirmektedirler. 19. yüzyılda kadınların kendi yaşamları hakkında söz sahibi olamamaları, cinsler arasındaki eşitsizliğe karşı çıkmaları ve bu durumu değiştirmek için yola çıkan hareket olan feminizm; bir reform niteliğindedir. Ancak; hareketin kadınların yaşadığı sorunlara bir bütün olarak çözüm sunamaması farklı dalgalara ayrılmasına, gelişimine ve kendi teorileri bağlamında feminist çözümler sunmasına yol açmıştır. Bu noktada dalgaların feminist hareket için ne gibi çözüm sunduklarının incelenmesi gerekmektedir. Bu farklı feminist görüşler kendi teorileri doğrultusunda kadınların yaşadığı

eşitsizlikler üzerine toplumsal, düşünsel ve sanatsal bağlamda cevaplar aramakta ve geliştirmektedir.

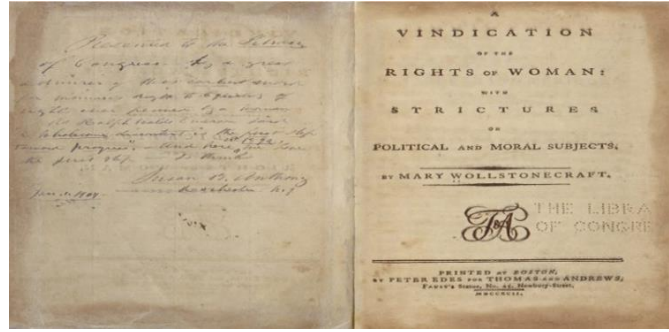
1.3. Feminist Hareketin Dalgalara Ayrılması

Feminist hareket, dönemsel bağlamda ele aldığı konular bağlamında ayrılmaktadır. Dönemsel bağlamda bakıldığında kadın hareketi üç dalgaya ayrılmaktadır. Bu ayrılan dalgaların ana yapısı elbette kadınların ataerkil düzen içerisinde ezilmelerinin ve erkeklerin gerisinde kalmalarına zorlanmalarına karşı çıkmak ve bu doğrultuda mücadele etmektir. Ancak toplumsal, ekonomik olarak yaşanan değişimlerin ışığında ele aldıkları temel hak arayış konularında değişen odak noktalarına göre değişime uğramıştır. Bu değişim ile birlikte ve ayrılan dönemlerde kadınların eşitlik mücadelelerinde elde ettiği başarılar ile sesleri ve mücadeleleri güç kazanarak yükselmiştir.

1920-1940 tarihleri arasındaki dönem Birinci dalga feminist hareket, 1960-1988 yılları arasında ise ikinci dalga hareket, 1990 sonrası dönem ise üçüncü dalga feminist hareketin gerçekleştiği yıllardır (Görgün Baran, 2021: 1-5).

1.3.1. Birinci Dalga Feminist Hareket (1920-1940)

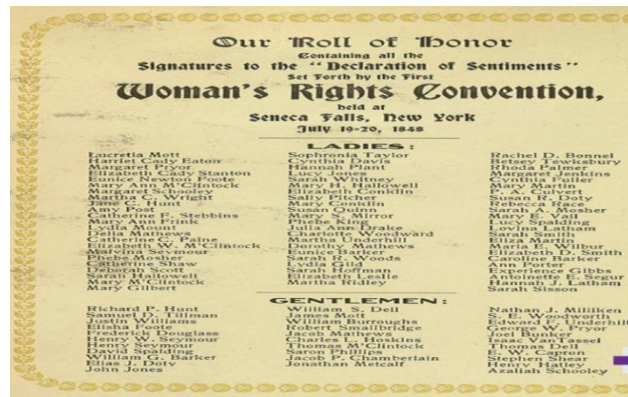
“Birinci Dalga Feminizm, Aydınlanmacı Feminizm veya Klasik Feminizm olarak bilinen” (Sekiz, 2019:27) hareket, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında başlayan hareketin şekillendiği mücadele konuları Mary Wollstonecraft’ ın 1792 yılında kaleme aldığı *‘Kadın Haklarının Gereçlendirilmesi’ (A Vindication Of Rights Of Woman)* adlı kitabın çizdiği noktalar üzerine inşa edilmiştir. Birinci Dalga hareketin inşa edildiği konular; kadınların oy kullanması, eğitimde eşitlik ve mülkiyet haklarıdır. Bu talepler dönemin şartları doğrultusunda bakıldığında temel insan hakları olmasına rağmen Fransa’da yayınlanan *‘İnsan Hakları Bildirgesi’* nde kadın haklarına değinilmemiş ve kadınların yaşamlarının ikincil planda bırakılması kadınların sesini yükseltmesine neden olmuş ve feminist hareketin birinci dalgasına da zemin hazırlamıştır (Taş, 2016: 167).



Görsel 1.2. Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi

“Wollstonecraft’ ın haklar savunusu, devrime karşı büyük bir ihtiras ile doludur ve iddiaları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Kadınların toplumda ikincil konumda ve erkeğe karşı köle statüsünde kalması kadının biyolojik cinsiyetinden kaynaklanmamaktadır. Aksine bu ikincil konumun toplumsallaşma sırasında ortaya çıktığını savunarak, sonradan edinilmiş cinsiyet anlamına gelen ‘gender’ yani ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını kullanmaktadır. Doğal haklar savunucusu olan feminist düşünürler kadının da bir vatandaş olarak erkeğin sahip olduğu temel haklara sahip olduğunu ileri sürmektedir. Çünkü kadın da erkek gibi bir insandır. Cinsiyet farkı doğuştan gelmektedir ve kişinin kadın veya erkek olarak dünyaya gelişinin belirleyemez toplumsal yaşamdaki tüm insanların eşit olarak konumlanabilir (Sekiz, 2019: 30)”.

Birinci Dalga Feminist Hareket; üzerinde yoğunlaştığı hak talebi seçme-seçilme haklarının arayışıdır. Bu arayışın yanında kadınlar yasal hakları elde etmek üzere mücadele etmişleridir. Kadınların eve hapsedilmesinin yanı sıra annelik, ev ve çocuk bakımına hapsedilmesi ve sadece cinsiyetlerinden dolayı yaşamak zorunda bırakıldıkları zorluklar ile bu zihniyete karşı çıkmışlardır. Kadınlar ev ile bağdaştırılırken, erkeklerin çalışma hayatı ile bağdaştırılması feminist hareket açısından kamusal-özel alan sorununu yaratmaktadır. Ataerkil düzenin ve kadının yerinin sorgulanmaya başlanması ile kadınlar, protestolar ve mitingler düzenlemişler bunun yanında dergi-gazete yayınlarak hak talepleri üzerinde kapsamlı çalışmalar da yapmışlardır. Bu çalışmalar ile kadınları yok sayan ve sınırlayan ataerkil düzene karşı çıkmışlardır (Çelikkol, 2022: 45-46).



Görsel 1.3. Duygular Bildirgesi

Amerikalı aktivist Elisabeth Cady Stanton, doğal haklar doktrininin tüm insanlığa uyarladığı ‘Declaration of Sentiments’ (Duygular Bildirgesi) yayınlamıştır. Bu bildirme aralarında erkeklerin de bulunduğu 110 kişi imzalamıştır. Bu bildirme Bağımsızlık Bildirgesi üzerine oturtulmuştur (Donovan, 2006:21). Bu bildirgede kadın ve erkeklerin eşit haklara sahip olduğuna ve kadın ve erkeğin eşit yaratıldığına değinilmektedir (Taş, 2016: 167-168).

Seneca Falls’ta gerçekleşen toplantıda kadınlar ilk defa birlik duygusu ile hareket etmeleri bakımından önemli bir yere sahiptir. Duygular Bildirgesi’nde kadınların yanında erkeklerde imza atmış kadın hakları mücadelesine destek olmaları tarihsel bağlamda bakıldığında önemlidir (Sekiz, 2019: 30). Feminist hareketin doğuşu ve bildirgenin yayınlanması fikri aslında kölelik karşıtı hareket ile doğru orantılı ve bağlantılıdır. Tıpkı kadınların erkeklerin boyunduruğu altında yaşamaları ve kölelerinde ‘sahipleri’ boyunduruğu altından kurtulmak amacı kadın hareketinin gelişimi noktasında etkili olmuştur. Sarah Grimke ve Maria Stewart gibi aktivistlerin kölelik karşıtı eylemlerinde tacize uğramaları kadın hareketinin gelişiminde ve kölelik karşıtı eylemlerle bağlantısını ortaya koymaktadır. Bu düşünce 1840 yılında Londra Dünya Kölelik Karşıtı Toplantısı’nda gerçekleşmiştir. Elisabeth Cady Stanton yaptığı konuşmada da kadınların kocalarının ve babalarının isimleriyle tanınmasını kölelerin efendilerinin isimleriyle anılması arasındaki benzerliğe dikkat çekmiştir. Kadınlar bu dönemde ataerkil sistemin kendi sosyal, politik ve ekonomik hayatları üzerindeki tahakküm kurmalarına karşı mücadele etmişlerdir. Kadınlar hak mücadelelerinin yanında ırkçılığa karşı da bu dönemde mücadele etmişlerdir. Birinci Dünya Savaşı’nın sona ermesi ile birlikte kadınlar verdikleri mücadelenin sonucunu almışlar; ABD, İngiltere, Rusya ve Almanya ile birlikte 21 ülkede de kadınlar koşulsuz olarak oy haklarını kazanmışlardır (Sekiz, 2019: 31-32).

1.3.2. İkinci Dalga Feminist Hareket (1960-1988)

Birinci Dalga Feminist Hareket toplumsal düzlemde kadın-erkek eşitliği için mücadele etmiş (Sekiz, 2019) ikinci dalga hareket kamusal alan ve özel alan ilişkisini çözerek özel alanda da mücadele etmiştir (Taş, 2016). İkinci dalga feminist harekette kadınlar, bedenleri üzerinde hakları ve karar vermeleri için mücadele etmişlerdir. Kimya ve tıp alanında okuyan kadınların açtığı yoldan ilerleyen kadınlar cinsellik ve doğurganlığın birbirinden ayrılmasının yanı sıra tecavüzün de ağır suç olarak görülmesi istemiyle de mücadelelerini sürdürmüşlerdir. Kadınlar kendi bedenleri ve kendi hayatları üzerinde yalnızca kendilerinin söz sahibi olma istemleri ile çalışma hayatında yer alsalar dahi onlardan sadece ev işi yapmalarını ve çocuk doğurmalarının istenmesi ile ikinci plana atılmalarının da eleştirisini sunmaktadırlar (Sevim, 2005: 51).

Kendilerinden önceki kadın hareketlerinde gerçekleştirilmeyen istekleri dile getirirken; küresel bağlamda seslerini yükseltmişlerdir. Birleşmiş Milletler çatısında kadınlar konferanslar düzenleyerek küresel ölçekte tüm kadınlarının seslerini çıkarmaları ve örgütlenmeleri için mücadele etmişlerdir. Erkek şiddetinden cinsel saldırıya kadın sorunlarını yeni bakış açısıyla sorgulayarak geleneksel kabullerin irdelenmesini sağlamışlardır. Geleneksel kabullerin sorgulanmasında ve birbirleri ile iletişim kurma imkanlarını arttırmak amacıyla gazeteler, dergiler yayınlamış seminerler ve kadın kütüphaneleri ile sığınakların kurulmasıyla da iletişimlerini güçlendirmişlerdir. Bu çalışmaları yaparken erkeğin mutlak öncü olduğu geleneksel yapıların eleştirisini birlikte yaptıkları gruplarda kurarak hareketin güçlenmesini ve kadınların bilinçlenmesini amaçlamışlardır (Yiğit Çavuşoğlu, 2015:44).

“II. kuşak feministlerle feminist anlayışın örgütlenişi güçlendi. ABD’de Betty Friedan 1966’da NOW (National Organisation of Women, Ulusal Kadın Örgütü) kurdu. NOW özellikle evli ve çocuklu kadınları bir araya getirdi ve genelde onların sorunlarına cevaplar aradı” (Sevim, 2005: 51).

İkinci Dalga Hareketin yoğunlaşarak üzerinde durduğu birincil konu kadınların kendi bedenleri üzerinde kendilerinin söz sahibi olma istekleri bağlamında verdikleri mücadeledir. Yasal olmadığı için kadınların uygun olmayan koşullarda kürtaj olmak zorunda olmaları ve bu şartlarda hayatlarından olmaları hareketin yoğunlaştığı mücadele konusu olmuştur. ABD’li hemşire Margaret Sanger kürtajın yasal olması için çalışmalar yapmış, broşürler hazırlamıştır. Kadınların bilgilenmesi için hazırladığı broşürleri dağıtması Sanger’in yargılanmasına sebep olmuştur (Yiğit Çavuşoğlu, 2015: 45-46).

Kürtajın yasal olma istemi ile başlayan mücadelede kadınlar cinsellik ve doğumun birbirinden ayrı olarak ele alınmasını istemektedirler. Bu alanda mücadele ederken hukuki alanda da mücadelelerini güçlendirmişlerdir. Kadınların cinsellikleri ve bedenleri üzerindeki haklarını gündeme getirirken eşcinsellere uygulanan baskı ve ötekileştirmelerin son bulması için de birlikte mücadele etmişlerdir. Eşcinsellerin haklarını ararken, kadınların geleneksel ve heteronormatif aile yapısı içine sıkıştırılmasının bir sonucu olarak gündeme geldiği dile getirilebilir. Bunun yanı sıra İkinci Dalga Hareket; kadınların her alanda cinsel obje olarak görülmesine ve aile yapısı içinde temsil edilmesine karşı çıkmaktadırlar. Bu karşı çıkış ile de kitle iletişim araçlarında kadının sunulma biçimlerini de eleştirirler. İkinci Dalga kadın hareketinde kadınlar mücadelelerini hem küresel alanda birbirlerine ulaşarak bilinçlenen kadın sayısını arttırırken hem de hukuki ve edebi alanda da çalışmalar yapmışlardır. Hukuki alanda kadınların tacize ve tecavüze uğramalarının ağır suç olarak sayılması için avukatların da

desteğini almışlardır. Bunun yanında feminist edebiyatında bu dönemde güçlenerek geliştiği görülmektedir. Feminist edebiyat, kadınların her alanda yaşadıkları zorluklar ile birlikte cinsiyetçiliğin boyutlarını ifşa etmek için bir mücadele aracı olarak kullanmışlardır. Bu mücadele aracı kadın hareketini güçlendirerek, daha çok kadına ulaşmak ve kadınları bilinçlendirme amacı da taşımaktadır (Sevim, 2005: 51-52-53).

Edebiyat alanında hareket için dikkat çeken isimlerden biri; Simone de Beauvoir olmuştur. Simone de Beauvoir '*kadın doğmaz, kadın olunur*' mottosu ile hareketin ilerleyişini etkilemiştir. Bu görüş, erkeğin üstünlüğünün toplumsal olarak üretildiğini ve erkeğin üstün görülme halinin eril tahakkümün de devamlılığını sağladığını ifade etmektedir. Kadınlık halinin doğuştan olmadığını toplumsal bağlamda üretildiğini ve genişletildiğini ifade eden bu söz ikinci dalga hareketin sloganı olarak hareketi etkilemiştir. Simone de Beauvoir, '*İkinci Cins*' (1949) adlı kitabında bu görüşü ifade ederek genişletmektedir. Kadınların özgürlüğünün karınlarından başlayacağını ifade ederken hareketin de odaklandığı kadının cinselliği ve doğurganlığının ayrılması bağlamında da önemli bir yere sahiptir. Bu görüş hareket adına bir başka sloganı doğurmuş; '*Bedenimiz Bizimdir*' ve '*Kişisel Olan Politikdir*' söylemleriyle desteklenmiştir. '*Bedenimiz Bizimdir*' ve '*Kişisel Olan Politikdir*' söylemleriyle kadınların ev içine hapsedilmesine, erkeğe itaate zorlanmasına ve sadece ev işleri ile doğum arasına sıkıştırılan hayatlarına karşı ses çıkarak bu sloganlar ile ataerkil düzenin eleştirisi verilmektedir. '*Kişisel Olan Politikdir*' söylemi Carol Hanish tarafından dile getirilmiş özel alan ve kamusal alan ayrımı üzerinden kadının baskı altına alınmasını eleştiren bir slogan olmuştur (Çelikkol, 2022: 50-51).

Birinci Dalga Hareketin açtığı yolu genişleterek ilerleten ikinci dalga hareket geleneksel ön kabullerin tümüne karşı çıkarak mücadele etmişlerdir. Bedenleri ve cinselliklerinin denetlenmesinin yanında ataerkil düzenin söz sahibi olduğu hayatları için mücadele alanını genişletmişlerdir. Gazeteler, dergiler yayınlarak dernekler ve sığınma evleri kurarak birbirleri ile olan temaslarını da arttırmışlardır. Tecavüzün ağır suç olması için hukuki çalışmalar yapmış, kürtaj haklarını aramışlardır. Hareketin bütününde kadınların ikincil konumda bırakılmasının eleştirisi ve bu durumun değişmesi için mücadelenin yükseldiği ve genişlediği; eşcinsellerin ötekileştirilmesine de karşı çıktıklarının önemine dikkat çekilmelidir. İkinci Dalga Hareketin kazanımları arasında kadınların doğum-üreme ve kürtaj haklarının kazanımı ile sonuçlanmıştır.

1.3.3. Üçüncü Dalga Feminist Hareket (1990-)

Üçüncü Dalga Feminist hareket 1990'ların sonunda başlamış; ikinci dalga hareketin devamı olarak nitelendirilebilse de elbette üzerinde durduğu konular bakımında birbirinden ayrılmaktadır. İkinci Dalga Hareketi sorunlarını dile getiren kadınların farklılıkları üzerinde durulmadığı ve önem verilmediği noktasında eleştiren üçüncü dalga; eşitliği isterken farklılıkların önemine de dikkat çekmeyi ihmal etmemektedir. Kadınlar bu yaklaşım ile birlikte hem kendi hak arayışları için mücadele etmiş hem de tüm ötekileştirilenler adına mücadeleyi genişleterek devam etmeyi amaçlamışlardır (Yiğit Çavuşoğlu, 2015: 46).

Üçüncü Dalga Feminist hareket sosyo-ekonomik, coğrafi ve ırk, kimlik farklılıklarını hareketin odak noktası yapmıştır. Hareket, odaklandığı bu farklılıklar üzerinden bireysel sorunların sorgulanması için mücadele etmişler; bütün bu farklılıkların her biri için ayrı ayrı söylemler üretmeye önem göstermiştir. Üçüncü Dalga Feminist hareket feminizmin kendisini sorgulamakta; şimdiye kadar Avrupa dışındaki kadınların sorunlarını yeterince ele almadığı ve Avrupa merkezci olması üzerinden de eleştirilerini güçlendirmişlerdir. Bu eleştirinin ışığında bu dönemde kadınların cinsel yönelim ve kimlikleri ile farklılık-benzerlikleri üzerinden yaşadıkları ötekileştirmeler ve sorunlar için çözüm üretmeye çalışmıştır (Çelikkol, 2022: 52).

Kadınların ötekileştirilmesi ve sınırlar içine hapsedilmesine karşı çıkarken, bölgesel düzlemde kadınların bireysel sorunlarına çözüm aramakla birlikte bireysel bilincin artması için mücadele etmişlerdir. Üçüncü Dalga Hareketin ele aldığı farklılıklar ve bireysel sorunlara çözüm arama amaçları dönem içerisinde LGBTİ+ hareketin de yükselişini sağlamıştır. Cinsel kimlik-yönelim kavramları ile ilgilenirken birlikte mücadele etmeye devam etmişlerdir. LGBTİ+ hareketin yanı sıra kadınlar ve LGBTİ+ bireyleri doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen konular hakkında da mücadele etmişlerdir. Savaşlar, güvenlik ve ekonomik sorunlar ile birlikte iklim krizleri, kuraklık sosyal eşitsizlik konularını feminist perspektif doğrultusunda irdelemişlerdir (Çelikkol, 2022: 53).

Toplumsal cinsiyet rollerine ve erkeğin yüceltilmesine karşı çıkarlarken; farklılıkların dile getirilmesi üzerine konuşulması ve yaşanan zorluklara karşı mücadele etmektedirler. Kadınların birey olarak yaşadıkları sorunları görmenin ve sorunların ortak noktaları üzerinden siyaset yapmanın gerekliliğinin altını çizmektedirler (Taş, 2016: 171-172).

Birinci Dalga Feminizm kadınların ilk adımda bilinçlenmelerine yardımcı olurken küçük çapta düzenledikleri toplantılar ile yakın çevrede birbirleriyle ilişim kurmuşlardır. Her alanda erkeğin

arkasında bırakıldıklarının hem siyasal hem de sosyal alanda kendilerinin de yer alma istemlerini dile getirmişler; bu amaç doğrultusunda ölüme giden kadınlar bile bulunmaktadır. İkinci Dalga Feminist hareket ise; cinsellik ve bedenleri üzerinden yaşadıkları ötekileştirilmeleri ve yaşam hakları için mücadele vermişler; tecavüzün ağır suç sayılması için hukuksal düzlemde çalışmalar yapmışlardır. Bunların yanı sıra kitle iletişim araçlarınca kadının sunum yöntemlerini eleştirmişler; edebiyat alanında bu seslerini daha gür çıkarmak için eserler üretmişlerdir. Bedenleri ve cinsellikleri üzerine mücadele ederken doğum ve cinselliğin birbirinden ayrılmasını istemektedirler; kürtaj hakları için mücadele ederek yayınladıkları gazete, dergi, broşürler ve düzenledikleri toplantılar ile de bilinç düzeylerini arttırmışlardır. Üçüncü Dalga Hareket genel olarak kendinden önceki hareketleri kadınların farklılıklarının üzerinde durulmadığı ve Avrupa-merkezci şekilde hareket edilmesinin eleştirisini vermiştir. Bu eleştiri ile birlikte de cinsel kimlik, cinsel yönelim gibi kavramlarını odağına alarak LGBTİ+ hareketin de gelişmesini sağlamış ve aynı zamanda kesişimsel bir mücadele vermişlerdir. Cinsellikleri, bedenleri, farklı kimlik ve etnikten tüm kadınları kapsayan ve ötekileştirilmelerine neden ataerkil sisteme karşı birlikte mücadele etmişlerdir.

1.4. Kadına Çizilen “Öteki” Sınırlara Hapsedilişi

Ataerkil yapı içerisinde kadınlar bu yapının oluşturduğu durum ve sınırlar içinde bırakılmaya ve bu sınırlar dahilinde yaşamaya zorlanmaktadır. Zaman zaman çizdiği sınırlar mekâna göre kültüre, yaşa, bedensel özelliklere göre değişkenlik gösterse de amaç her zaman ve her yerde kadınlara ‘ataerkil düzen’ yapısının çizdiği sınırları belirleme ve kadınları bu sınırlarda yaşamaya zorlamasıdır. Bu noktada ataerkil yapının varlığının ve başlangıcının ne zaman ve hangi şartlarda ortaya çıktığı ve kadınlar nasıl ikinci plana atılıp, kadınlara karşı çizilen sınırların nasıl çizildiğine bakmak ve tarihsel gelişim durumuna bakmak önemlidir. Bu bölümde anaerkil düzenden ataerkil düzene geçiş evreleri ve kadınların sınırlanışları beden ve cinsellikleri ile anne olmaları üzerinden sınırlandırılarak ‘öteki’ konumuna itilmeleri incelenmektedir.

1.4.1. Ataerkil Düzenin Oluşumu ve Kökenleri

İlk çağdan itibaren insanlar yaşadıkları bölgelerin özellikleri dahilinde üretimde paylaştıkları roller, soy devamı, bir arada yaşama gibi topluluk halinde yaşamlarını devam ettirmelerine olanak sağlayan etkenler sayesinde bir arada yaşamaya devam edebilmişlerdir. Yaşamın bu aşamasında; değişen üretim ilişkileri ve üretim biçimleri rollerin de değişimine yol açmıştır.

Tarihsel gelişime bakıldığında topluluklarda birlikte yaşayan kadın ve erkeklerin bu gelişmeler ışığında baskın rollerde de değişikliğe yol açtığı gözlenmektedir.

İlk çağlardan itibaren toplumların ‘anaerki’ bir düzen içinde yaşadıkları ancak değişim ve gelişmeler ile birlikte düzenin ‘ataerki’ bir düzene evrildiği görülmektedir. Ancak burada belirtmek gerekir ki; ‘anaerki’ sistem içerisinde kadınların baskın bir yapıya sahip olmadığı ancak ataerkinin bu baskınlığı elde etmek ve devamlılığı için değişimlerde bulunduğu da gözlenebilmektedir. Bu noktada ‘Anaerki’ ve ‘Ataerki’ düzeni tanımlamak ve bu iki düzenin özelliklerine değinmek önemlidir. Bir diğer önemli nokta ise bu düzen değişimine etki eden nedenlere bakmak olacaktır.

Erdem ve Sayılğan’ın aktardığına göre kadınlar hem üremedeki rolleri hem de çocukları ile olan ilişkileri bakımından önemli bir yere sahiptirler. Kadınların üretimdeki etkin rolü soyun anadan çocuğa geçtiği ve ananın hukuka bağlı olarak gelişen bir düzen içinde yaşamaktaydılar. Neolitik dönem boyunca kadınların etkin ancak baskıcı olmayan bir düzen yapısının var olduğu ifade edilmektedir. Ancak bu durum ikilikler üzerinden kurulan toplumsal yapı ve tarımın gelişmesi, üretilen ve geliştirilen aletlerin kullanımı ile kadınların ikinci plana itildiğini göstermektedir (2012: 114-116).

“Kadının ve kadınlığın toplumsal bellekte, tanrıça analığa yükseldiği dönemler olan: İnsanın biyolojik ve toplumsal yapıları ve iş bölümünün şekillendiği Paleolitik dönem (Yontma Taş Çağı / İÖ 2 Milyon yıl – İÖ 12000), anaerki toplum yapısının olduğu mezolitik dönem (Orta Taş / İÖ 12000 – İÖ 6000) ve anaerki düzenin yapılandığı erken neolitik (Yeni Taş Çağı / İÖ 6000 – İÖ 3000) dönemler, İÖ 3000’lerde son bulmaya başlamıştır. Bu dönemden sonra, günümüze dek gelişen toplumsal düzen, anaerki toplum yapısının ataerki toplum yapısına doğru evrilmesinin koşullarını yaratmıştır” (Erdem, Sayılğan, 2012: 116).

Ataerki düzenin ne zaman inşa edilmeye başlandığı ya da hangi topluluklarda anaerki bir düzen olduğu veya ilk topluluklarda eşit bir yaşam mı sürüldüğü sorularını soran bilim insanları bu konuda birbirinden farklı yaklaşımları vardır. Biyolojik olarak belirlenen, interseks ve trans bireylerini dışlayan bu yapı içerisinde iki cins toplumsal olarak yüklenen roller ve iş bölümleri de bölgeden bölgeye ve topluluklara göre farklılık göstermektedir (Wiesner Hanks, 2022: 22). Cinsiyetler üzerinden yüklenen bu farklı rol ve görevler toplumsal düzeninde belirlenmesine yol açmaktadır.

Yüklenen cinsiyet rolleri dönemlere göre farklılık gösterse de değişime uğrasa da devam etmiştir. Ataerkinin kökenlerinin toplayıcı-avcı dönemlere dayanan göstergeler mevcuttur;

erkekler avcılık yaparken birbirleri arasında rekabeti yönetebilmek adına kurallar koyarak, törenler düzenleyerek birbirleriyle konuşarak rekabet ortamını düzenlemeye çabalamışlardır. Erkekler toplumsal düzenlemelerle uğraşırken; kadınların hamilelik ve emzirme durumları kadınları bağımlı hale getirmiştir. İnsanlar iki ayakları üzerinde durmaya başlamalarıyla birlikte avcılık yapmaları ve rekabet ortamında var olmaları erkekleri kadınlara göre fiziksel açıdan daha güçlü bir hale getirmiş oldu. Bu iki durum kadınları besleme-büyütme kavramları arasına sıkıştırırken erkeleri güç kavramıyla anılmasına ve bu durumun da ‘doğal’ bir durum olarak sonraki kuşaklara aktarımına neden olmuştur (Wiesner Hanks, 2022: 25).

Erkelerin rekabeti kontrol etme ve kaynakların bölüşülmesi yoluyla kadınları denetlerken bir diğer yandan da kadınları cinsellikleri ve doğumları üzerinden de denetlemekteydi. Bu denetleme ve kuralların ihlali durumu şiddetle çözülmekteydi ancak; koyulan bu kurallar şiddeti azalttı ve ilerleyen dönemlerde ise bu durumlar yasalara dönüştürülmüş oldu. Kadınların erkeklerin gerisinde bırakılması ve ataerkil düzenin belirgin olarak kurulması ise tarıma geçiş, sapan kullanımı ve evcilleştirilen hayvanlar ile birlikte olduğunu aktaran Hanks, J.J. Bachoofen’in bu konu hakkındaki görüşünü aktarmaktadır. Bachoofen’in toplayıcı-avcı topluluklarda kadınların hem toplayıcılık hem de anne ve çocuk arasındaki bağ ile birlikte öneminin altını çizirken bu toplulukların anaerkil bir düzene hâkim olduğunu ifade etmektedir. Ancak ilerleyen zamanlarda anne- çocuk ilişkisinden daha çok baba ve çocuk ilişkisi ön plana alınarak kadınların toplumdaki önemini kaybetmeye başladığını aktarmaktadır. Friedrich Engels de anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişi iki aşamalı olarak görmekte; anaerkil düzende ortak olan malların tarımın gelişmesi ile birlikte erkeklerin mallar üzerinde hak iddia etmeye başlamışlardır. Mülkiyetin babanın soyundan geldiği bir miras sistemini kurmaya başlamaları ile birlikte ataerkil düzene de geçildiğini ifade etmektedir. Miras sistemini oldukça önemli gören erkekler çocukların meşru olmaları üzerinden kadınların cinselliğini de denetlemeye başlamışlardır (2022: 27).

“Anaerkil klan toplumunda, elde edilen ürün, bu toplumun ortak malı olduğu için, ortaklaşa paylaşılmaktadır. Doyum fazlasına ulaşıldığı zaman ise, toplum içindeki güç dengesini korumak adına, bu artı ürün ziyan edilerek yok edilmektedir. Oysa ataerkil kentlerde gelişen zanaatkârlık ve tarımda üretim aracının onu kullananın özel mülkiyetinde olması ile, zenginlik de aracı kullanan kişinin elinde birikmiştir. Sınıflı toplum yapısına doğru geçişin ilk aşaması olan kölecilik toplumsal yapının ilk adımları da özel mülkiyet ve bireysel zenginliğin oluşması ile atılmıştır” (Erdem, Sayılğan, 2012: 116).”

Bu durum anasoylu yapıdan baba soylu yapıya geçiş ile sonuçlanmıştır. Miras yöntemi ile kadınların cinselliği ve tek eşli olmaları üzerinden yapılan baskı ile kontrol edilmeye başlanmıştır. Çünkü hak sahibi oldukları ürünleri kendi soyundan çocuklara bırakmak isteyen erkekler kadınların cinselliğini kontrol altına alma yöntemine başvurmuştur. Kadınlar bir erkeğin egemenliği altından başka bir erkeğin egemenliğine geçiş olarak tanımlanan patriyarkal düzen içerisinde denetlenmiş ve bu miras yoluyla sınıflı ve baba yasasına soyuna dayalı bir toplumsal yapıyı doğurmuştur (Erdem, Sayılın, 2012: 118-119).

Kadının erkeğin egemenliği altına alınması ve egemenliği altında tutulması için devletin ideolojik aygıtları kullandığı; aile, ordu, din, yasa ile kadının ikincil planda kalmasını isteyen bir toplumsal düzen kurulmaktadır. Kadınlar bu düzen içerisinde anne-eş-evlat olmaktan öte görölmemiş erkeğin isteklerini gerçekleştirmesi için yetiştirilen ve istekleri gerçekleştiren varlıklar olarak görölmüşlerdir.

Kadının kendi bedeni üzerinde söz hakkının elinden alınmaya çalışılması ile anneliği cinselliği de denetlenmiş; kiminle evleneceği, ne zaman evleneceği evlendikten sonra kaç çocuk yapacağı ve çocukların bakımı ile ev bakımı da kadına yüklenen görevler arasında olmuştur. şunu söylemek yanlış olmayacaktır ki; kadınlar erkeklerin izin verdikleri sınırlar içinde yaşamak zorunda bırakılan kendi hayatları üzerinde söz sahibi olmayan varlıklara dönüştürölmek istenmektedir. Bu doğrultuda tarımın gelişmesi, anne soyludan baba soyluya geçiş gibi unsurla ile birlikte kadınlar bedenleri, cinsellikleri üzerinden denetlenmeye, sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın bu kısmında kadına çizilen bu sınırlar ile denetlenme istemi irdelenmektedir.

1.4.2. Öteki Sınırlar: Beden- Annelik ve Cinsellik Rolü

Kadınların ataerkil sistem içerisinde hapsedildiği bir diğer noktada kadının kendi bedeni üzerinden denetimin ataerkil sistemin elinde tutulması durumudur. Kadınların kendi bedenleri üzerinde kendilerinin söz ve eylem haklarının ellerinden alınması amaçlanmakta ve böylelikle kendilerini sınırlar içerisinde hapsedilmiş durumda bulmalarına yönelik bir sistem içinde yaşamaya zorlamaktır. Bu noktada kadın bedeninin sınırlandırılışı ile bir yandan da cinselliği denetlenmekte ve ‘annelik’ kavramının içerisine itilmektedir. Anneliğin içinde veya dışında kalmak isteyen kadınların da bir başka sınırlandırılışı dikkat çekmektedir. Bu sınır ve denetim politik, költürel unsurların incelenmesi bakımından önemlidir. Kadınların özgürlüğü için bedenleri üzerindeki baskı ve denetimi ortadan kaldırarak kendi bedenleri üzerinde söz

haklarını ellerine almalarının gerekliliğinin ve öneminin altını çizmektedirler. Saygılıgil, “*Beden kelimesinin kökü İngilizcede ‘Corps’ yani korseden gelir; ruhu ve organları sıkı sıkıya saran bir kılıf olarak anılır beden*” şeklinde bedeni tanımlamaktadır (2016: 188).

İnsanlık tarihinden itibaren oluşan beden tarihine bakıldığında tıp, din, felsefe ve siyaset gibi alanlarda incelemesi yapılan beden; her bir alanda farklı açılardan incelenmiştir. Tıp alanında beden incelemesi yapılırken anatomik, psikolojik olarak incelenmekte iken; din, felsefe, siyaset alanında sadece toplumsal boyutu ile değil fiziksel, ruhsal ve biyolojik açılar ile birlikte incelemeye alınmıştır (Doğan, 2011:9). Bu alanların yanı sıra beden toplumsal süreç bağlamında da incelenmektedir. Bedenin toplumsal süreç bağlamında incelenmesi ‘sosyalleşen beden’ kavramı ile açıklanmaktadır:

“Sosyalleşen beden; insan gelişiminin toplumsal doğası, toplumsal olarak üretilmesi, toplumsal temsili ve dile getirmelerle birlikte toplum ve kültür arasındaki karmaşık ilişkiler açısından değerlendirilmelidir. Dolayısıyla beden kurgulanmış ve kültürel olarak inşa edilmiştir düşüncesinden hareketle, sosyoloji alanının bir alt dalı olarak tanımlanan beden sosyolojisini merkeze oturtarak, kültürel kuramla incelenmelidir” (Doğan, 2011: 14).

Sosyal ve beşerî bilimlerde araştırılan insan ilk olarak bedensel ihtiyaçlarının giderilmesi ile kendilerini ifade edişleri üzerinden ele alınmaktadır. Abraham Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinde de bireyin ihtiyaçları doğrultusunda ele alınmaktadır. Yeme, içme gibi biyolojik ihtiyaçlarını karşılayan birey bu biyolojik ihtiyaçlarının sonraki aşamasında ise sosyal hayatı ile ilgili ihtiyaçlarını gidermeye çalışmaktadır. Hem biyolojik hem de sosyal ihtiyaçlarının toplamı olan yaşamlar ihtiyaçlarını yerine getirmeye çalışmaktadır. Sosyal bilimler bedeni farklı yönler ile incelemektedir. Beden sosyolojik olarak sadece ‘*biyolojik olarak verili bir nesne olmayıp*’ toplumsal söylemler ile şekillendirilmektedir. Toplumsal söylemler ile şekillendirilen beden; bunun yanı sıra akıl, bilinç gibi sosyal unsurların da birleşimi olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlamaların ve söylemlerin bütünü içinde barındıran beden bireyi toplumsal düzlemde ve yaşamında ifade etmektedir. Beden toplumda bireyin kendisini temsil etmesine olanak tanımaktadır (Öztürk, 2012: 8-9).

Bireyin kendisini ifade ve temsilini sağlayan beden kontrol edilme, düzenlenme ve denetilmeye çalışılan bir nesne olarak da karşımıza çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu denetlenmesi kontrol ve düzenleme ‘*beden politikası kavramı*’ ile yapılmaktadır. Beden politikası kavramı 15. yüzyıl sonunda Fransızcada kullanılmıştır. Bu kavram devlet altında yaşayan tüm insanların bedeni olarak tanımlanmaktadır. Din, hukuk, tıp, dil, eğitim ve siyasal iktidarın

uygulamaları ile denetim altına alınmaktadır. Foucault beden politikası kavramını ‘*Biyo-iktidar*’ kavramı ile açıklamakta; insanların biyolojik olarak taşıdıkları özellikleri politikanın ve iktidar stratejilerine dahil edilmesi olarak ifade etmektedir (Eroğlu, 2021).

İtalyan yazar Silvia Federici’nin, Foucault’un ‘*Biyo-iktidar*’ kavramı ile açıkladığı bedenin disiplin edilmesi hakkındaki fikirlerine katılır ancak kadınların bedenleri üzerinden denetime uğramalarına az değindiği gerekçesiyle de eleştirmekten geri durmamaktadır. Federici, feodal düzenden kapital düzene geçiş sürecinde kadın bedeninin hem cinselliği hem de doğurganlığı üzerinden denetlenmesinin boyutlarını da incelemiştir. ‘*Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*’ (2020) adlı eserinde bu süreci incelerken, 14. Yüzyılda gerçekleşen kıtlık ve salgınlarda nüfus azalmalarının ve buna bağlı olarak emek krizinin kadın bedeninin denetlenmesini arttırdığını ifade etmektedir. Bu denetime karşı çıkan ve doğum kontrolleri ile kürtaj hakkında bilgisi olan ve bu bilgilerini uygulamaya döken kadınlar ise cadı olarak tanımlanmış, suçlanmış ve öldürülmüşleridir (Eroğlu, 2021).

Feminist düşünce ve hareket açısından kadının bedeninin özgürleşmesi oldukça önemli bir yere sahiptir. Erkek ile aynı dünyayı paylaşan kadınlar, erkeklerle birlikte aynı toplumsal koşullar içinde yaşayamamıştır. Kadın bedeninin erkeğin bedenine göre daha az fiziksel güce sahip olduğu kabulü ile hareket edilerek kadınların denetim altında tutulması haline hizmet eden bir durum olarak görülmektedir. Bu kabul ile birlikte kadınlar korunması gereken varlıklar olarak görülmektedir ve bu kurgulanmıştır. Bu kurgu ile birlikte kadın erkek tarafından korunurken onun egemenliği altında tutulmaktadır. Kadının hayatı hiçbir zaman kendi hayatı olmamış; kadın ya annedir ya da bir erkeğin eşidir ya da bir babanın evladıdır (Şaşman Kaylı, 2011: 15). “*Beden ettir; yozlaştırıcı iştah ve günahkâr arzuların, us dışılığın yatağıdır. Gerçek benliğin inkarıdır. Ama aynı zamanda ahlaki amaçlar uğruna terbiye edilecek ve edilmesi gereken bir şeydir*” (Berktaş, 1998: 144).

Âdem ile Havva’nın öyküsü üzerinden kadın bedeni denetlemeye tabii tutulmaktadır. Berktaş, kadın bedenine karşı bu tutumu bir şekilde Hristiyan geleneğinin bir yansıması olarak aktarmaktadır. Yahudilikten devralan Hristiyan geleneği öykü üzerinden insan bedeni ancak özel olarak kadın bedenini aşağılamakta ve kadın bedeninde duyduğu korkuyu yansıtmaktadır (1998: 145).

“İnsan hem ruh (bilinçlilik), hem de bedendir ama bu ikisi arasında kurulan uzlaşmaz karşıtlık bireyi onulmaz biçimde parçalar. Bu karşıtlıkta insani olan aklımızdır, bedenimiz ise hayvani yanımızı

simgeler, dolayısıyla ruh bedene üstündür ve onun egemen olabilmesi için bedenin sürekli baskı altında tutulması gerekir. Aklı erkek temsil eder, bedeni ve duygulan da kadın. Beden ise esas olarak cinsellik demektir. ‘Ölümü ve bütün felaketler’ getiren de zaten o ilk cinsellik günahı değil midir? Kadınlar, onların ‘kontrol edilemez’ bedenleri ve ‘usdışı’ duygulan, rasyonel uygarlığımıza ve erkeğin binbir zahmetle -kadına rağmen! - yarattığı kültüre yönelik bir tehdittir. Çünkü kadının ikincil konumunu haklı çıkarmaya yönelik iki argümandan biri olan doğa/ kültür ikiliğine göre, kadınlar, hâlâ cinsellik ve doğurganlık yoluyla doğaya bağımlıdır, hayvanlık aleminde kültür alemine geçememişlerdir (Berktaş, 1998: 145)”.

Kadın bedeni üzerinden denetlenirken ve sınırlandırılırken cinsellikleri doğrultusunda da sınırlandırılmıştır. Tarihsel bağlamda bakıldığında kadınlar cinsel haz sahipliğinden uzak görülmesinin yanı sıra erkeğin cinsel hazzının nesnesi olarak görülmektedir. Kadınlar bedenleri ve cinselliği ile denetlenirken annelik ile bağdaştırılarak ev bakımı, çocuk bakımına indirgenen bedenleri üzerinde de kendi denetimlerinden uzaklaştırılarak bir erkeğin egemenliği altında bırakılmıştır. Bu egemenlik altında kadınların kiminle ne zaman evleneceği ne zaman çocuk doğuracağı da kadınların istekleri dışında karara bağlanmaktadır. Kadınlar bu sınırlamalar ve eril tahakkümün çizdiği toplumsal düzenin yanı sıra din ve tıp alanlarından da yardım alınarak denetlenmektedir. Kadınların doğasına uygun! olarak çocuk doğurmalarına karar verilmesi; kürtaj haklarını, doğum kontrol yöntemlerini kullanmalarını yani doğurganlıklarının doğaları gereği olduğunu kabul ederek buna karşı çıkmalarını da engellemektedir (Şaşman Kaylı, 2011: 17).

Butler, kadın bedeni cinsiyetlendirilerek erkek bedenine göre değersizleştirildiğini ifade etmektedir. Kadın bedeni hem toplumsal hem de ahlaki boyutta tehdit olarak görülmüştür. Kadının cinselliği bağlamında ve namus kavramıyla denetlenmeye ve cinselliğin nesne olarak görülerek değersizleştirilmiştir. Ancak bu noktada kadın cinselliği üzerinden bir ikilemle karşı karşıya kalmaktadır; bir yanda Havva bir yanda da Meryem. İlk günahı işleyen ve Adem’e de günah işleten Havva ile bakire olarak hamile kalan Meryem ikiliğinde kalmaktadır. Ancak kadın Havva üzerinden günah taşıyan olarak damgalanmaktadır. Batı düşüncesinde kadın bedeni ve kadın cinselliği üzerinden ikilem yaşamasına sebep olan durum ise; ‘namus’ kavramı üzerinden kadın bedenini düzenleme çabasıdır (Öztürk, 2012: 77).

Öte yandan kadın bedeni kir ile özdeşleştirilmektedir. Öncelikle adet kanı birçok kültürde ‘pis’ olarak kodlanmıştır ve gizli tutulması gereken bir durum olarak görülmektedir. Bu durumu De Beauvoir birçok toplumdan ve dinler üzerinden aktarmaktadır; Mısır’da adet gören genç kızların adet gördükleri süre boyunca kapalı tutulduklarını dile getirmektedir. Yahudilik,

Hristiyanlık ve Müslümanlıkta adet gören kadınlar dinsel ritüellerden uzak tutulmalarının yanında bir başka kişiyle de iletişime geçmelerine izin verilmemektedir. Âdet kanaması yoluyla kadın bedeni ötekileştirilerek pis, kirli olarak kurulurken; temiz ve sağlıklı beden olarak erkeğin bedeni gösterilmektedir (Şaşman Kaylı, 2011: 49-50).

“Bedensizleşen erkek, akışkanlığı olmayan (kanamayan), düzgün işleyen normal bir bedeni simgelerken kadın, bu kurgunun karşısında ötekileşerek adeta anormalliği temsil etmektedir”
(Şaşman Kaylı, 2011: 48).

Kadınların adet oldukları dönemlerde toplumsal düzenden uzak tutulmaları gibi bazı toplumlarda doğum yaptıkları dönemlerde de toplumdan hatta en yakınlarından bile uzak tutuldukları görülmektedir. Mary Douglas tabu ve kirlilik kavramlarını derinlemesine incelediği *‘Saflık ve Tehlike / Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi’* (2007) çalışmasında kir kavramını kültürün kontrol mekanizması olarak tanımlamaktadır. Kirli olarak görülen kadınlarda bu yolla toplumsal düzenin dışına atılmaları yoluyla kontrol edilmektedir (Douglas, 2021: 50). Birçok kabilede adet gören kadınların toplumdan uzak tutulduklarını aktaran Frazer, avlanan hayvanlara dokunulmasının yasaklandığı aktarırken doğum ya da düşük yapan kadınlarında aynı şekilde uzaklaştırıldığını ifade etmektedir. Adet ve doğum dönemlerinde kadınların dokundukları herkese ve her şeye hastalık getirdikleri inancı ile tehlikeli olarak görülmektedirler. Bu tehlikeli oluşlarının geçmesi için ise bu süre boyunca yapılan geçici kulübelere hapsedilmektedirler (Frazer, 2022: 24-25).

Kadınlar bedenleri bağlamında hem annelik hem de cinsellikleri üzerinden denetlemeleri birçok bağlamda gerçekleşmiştir. Orta çağdan itibaren başlayan din etkisi kadınları bedenleri üzerinden denetime almıştır. Kadınları erkeklerin egemenliği altında tutmasına yardım eden dini kurumlar ve kurallar kadını aile, namus gibi kavramlarına itmiştir. 15. ve 16. yüzyıl Avrupa’sında dinin etkisinin azalmış olmasına rağmen kadın bedeninin denetimi son bulmamıştır. Bu kez ise dinlerin yarattığı boşluğu tıbbın denetimine bırakmıştır (Öztürk, 2012: 79). Biyolojik olarak kadın hasta, zayıf ve kırılgan gibi kavramlarla özdeşleştirilmektedir. Tıp aracılığıyla kadın bedeni ‘öteki’ olarak görülmenin devamını sağlamıştır. Kadın bedeninin doğal döngüsü içinde yaşadığı adet kanması, menopoz, doğum ve emzirme gibi durumların kadınların sinirsel bütünlüğünü bozmasının sebebi olarak görülmektedir. Bu durum sonucunda da kadınlar histeri hastalığı ile bağdaştırılmıştır. Bu histeri haline sebep olan etkenler arasında kadınların meslek edinme vb. çabaları gösterilmiştir. Bu durumdan kurtulmak içinse belirlenen roller içinde kalmaları beklenmiştir (Şaşman Kaylı, 2011: 2).

Kadınlar için belirlenen roller içinde kalmaları istemi ve meslek edinme gibi çabalardan uzak durmalarının sağlaması için yaratılan bu ve bu gibi birçok durumun varlığından söz etmek elbette ki mümkündür. Toplumsal cinsiyet rolleri ile kadınlara yüklenen görev ve sorumluluklar da bu durumlar arasında yer almaktadır. Kadına yüklenen ‘annelik’ rolü bağlamında ev ile özdeşleştirilerek hem çocuklarına hem de eşine bağlı varlıklar olarak çizilmeleri ve toplumsal olarak bu durumun kabulü kadınları denetleyen bir diğer durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Annelik kavramı üzerinden kadınlar ilk etapta ‘*iyi eşler*’ olarak görülmekte ve daha sonrasında ise bu durum ‘*iyi anneler*’ olarak kodlanırken babalar ise güç ve liderlik gibi kavramlarla kodlanmaktadır (Wiesner Hanks, 2022: 160). Elbette ki bu durum çocukluktan itibaren kız çocuklarının zayıf, korunmaya muhtaç ve zarif gibi kavramlarla özdeşleştirilirken erkek çocukların güçlü, koruyan ve söz sahibi olma yetileri üzerinden özdeşleştirilmelerinin devamlılığının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar cinsellikleri üzerinden denetlenmeleri de yine aynı şekilde saflık ve doğallık gibi kavramlar üzerinde olagelmektedir. Kadınlar saflık ve temizlik gibi kavramlarla bağdaştırılarak ‘namus’ ve ‘bekaret’ gibi kavramlar ile de ailenin temizliği ile bağdaştırılmaktadır. Bu noktada cinsellik yoluyla kadınları denetleme olgularından biri olan ‘bekaret’ kavramının tarihsel ve toplumsal durumunun ele alınması kadınların bedenleri ve cinselliklerinin yok sayılarak birer nesneye dönüştürülmelerini anlamak ve bu durumla mücadele edebilmek açısından büyük bir öneme sahiptir. Bekaretin ve namus kavramlarının yaratıldığı toplumsal bağlamda yerleşen gelenek ve uygulamalar ve bu uygulamaların devamı kadınların denetimi noktasında önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadınların adet olmaları, doğum kontrol yöntemlerini öğrenmeleri ve kürtaj olma haklarını elde etmek için mücadele etmeleri ile toplumdan uzaklaştırılmalar ve kirli oldukları yönündeki ön kabulüne hizmet etmektedir. Bu duruma benzer şekilde cinsellikleri üzerinden de ataerkinin belirlediği özelliklere sahip olmamaları halinde cezalandırılarak toplumdan uzaklaştırılmakta ve ‘cadı’, ‘pis’ gibi kavramlarla kodlanmaları durumları aktarılmıştır. Bu noktada kadınların cinselliklerinin bir diğer denetim unsuru ‘bekaret’ ve ‘namus’ kavramlarının yaratıldığı anlam ve sonuçları incelenecektir.

Kadınların cinselliklerinin namus kavramı ve evlilik kavramı ve temiz-pis ikililiği arasına sıkıştırılması, kadının evlilik dışı cinsel ilişki yaşama hakkını elinden almaktadır. Tarım toplumuna geçiş ile birlikte erkeklerin miras yoluyla kadının cinselliğini denetlemesi burada da karşımıza çıkmaktadır. Erkek, çocuğunun kendi çocuğu olduğunu kesin olarak bilme ve ona mirasını bırakması için bu durumu kadının cinselliğini denetlemek için kullanmaktadır. Lerner,

ilk toplumların nüfusu ve insan gücünü arttırmak amacıyla kabilelerin kadın çaldığını aktarırken bu durumun kadınların ‘mal’ olarak görülmelerine yol açtığını ifade etmektedir. Ayrıca köleliğin temellerini bu duruma bağlamaktadır (Lerner, 1986, Akt; Berktaş, 2021: 90). Kadınların cinselliğinin ve bekaretinin denetlenmesi tıpkı bu örnekte olduğu gibi yine erkekler üzerinden (baba ve eş) alınan-verilen bir ‘mal’ olarak görülerek başlık parası gibi gelenekler ile karşımıza çıkmaktadır. Kadınların evlilik dışı cinselliğini toplumsal bağlamda engellenmek adına toplumdan dışlanma ve kodlanması ile sonuçlanırken, namuslu kadınların! varlığı toplumsal yapının devamlılığını sağlayan durum olarak görülmektedir. Kadınların cinselliğinin yaratılan namus kavramı evli olma(ma) hali içinde denetime tabi olurken bu durum erkek için söz konusu olmamıştır. Kadınlar evlenmeden önce bekar olarak görülmelerinin yanında bakire olarak görülürken erkekler sadece bekar olarak görülmekte bu durum bekaret ve namus kavramının kadınlar ile ilişkilendirildiğine kanıt niteliğindedir (Öztürk, 2012: 90).

“Kadının namusunu cinselliğine indirgemedi en önemli istismar noktası kadın bedeninde bulunan ‘kızlık zarı’dır. Genel inancıya göre, genç kızın ilk cinsel birlikteliğinde yırtılan bu zar, bu özelliği sebebiyle bir kızın daha önce cinsel ilişkiye girip girmediğini akan kanla kanıtlar. Bu zar bazı durumlarda esneklik ve cinsel birliktelik olsa bile kan akmayabilir. Biyolojik açıdan kızlık zarının cinsel saflığını kanıtlamada veya vücutta başka herhangi bir görevi yerine getirmede bir işlevi yoktur. Kadın ya da erkek bedenine sahip olmanın tek başına bir üstünlük durumuna yol açmadığı gibi bekaret zarına sahip olmakta biyolojik olarak bir üstünlüğü kanıtlamaz (Blank, 2008: 45, Akt; Öztürk, 2012: 88)”

Kadınlık, cinselliklerini denetlemek amacıyla eş, anne, namus, bekaret gibi kavramlar içine hapsedilmeleri kadın bedenine ve cinselliğini denetlemek adına toplumsal olarak belirlenen kavramlar olup; bu kavramları kabul eden ve etmeyen kadınlar için de tutumlar yaratılmaktadır. Kadınlar bedensel durumları ve bu kavramların gerektirdiği gibi davranmadıklarında toplumsal yapıdan uzaklaştırılmaktadır. Kadınların evlenme ve evlenmemeleri ile kim ile ve ne zaman evlenmelerine karar verilmesi yolunun yanında annelik kavramının içine hapsedilmektedir. Çocuk doğurma yoluyla da toplumsal düzenden uzak tutulmakta ve ev ile bağdaştırılmaktadır. Kadınlar ataerkil sistem içerisinde kendilerine biçilen bu kavramlara yüklenen anlamlar ile yaşama zorunluluğunu reddetmekte ve özgürlüklerini kazanmaları için bedenleri, cinsellikleri üzerinden söz haklarını kazanmalarının önemimin bilincinde olup bunun için mücadelelerini sürdürmektedirler.

Kadınların bedenlerinin denetimi için belirlenen tüm bu uygulama ve inşa edilen kavramlar kadının bedeni aracılığıyla sınırlandırılarak ataerkil yapının istemleri doğrultusunda yaşamaya

zorlamaktadır. Bu kavramlarının yan sıra ‘toplumsal cinsiyet’ kavramı ile kadınlara yüklenen roller de kadınların denetimine neden olurken kadınların kendi yaşamları hakkında söylem ve eylem haklarını elinden almaya çalışmaktadır. Bu noktada toplumsal cinsiyet kavramı incelenecek ve kadınların denetimine neden olan yönleri irdelenecektir.

1.4.3. Öteki Sınırlar: Toplumsal Cinsiyet Rolü

Bireylere biyolojik cinsiyetleri üzerinden rol ve görevler yüklenmektedir. Bu rol ve görevlerden önce bireyler ikili cinsiyet sistemine maruz kalmaktadır. İkili cinsiyet sisteminde bireyler doğumlarından itibaren biyolojik olarak bir ikililik arasında kalmaktadır. Öncelikle cinsiyet kavramı tanımlanacak daha sonrasında ise bu kavram ile bağlantılı olarak ikili cinsiyet sisteminin tanımlaması yapılmaktadır. Çünkü; bu iki kavram toplumsal cinsiyet rolleri ile kadınlar, ikinci plana itilerek belli başlı roller ile ataerkil sistem içerisinde belirlenen sınırlar içinde yaşamaya maruz bırakılmaktadır. Bu sınırlar ile kadınlar rol ve görevlerle ötekileştirilmektedir. Bu başlık altında da bu kavramlar çerçevesinde kadınlara belirlenen sınır ve görevler ile ötekileştirilme biçimindeki roller incelenmektedir.

Öncelikle cinsiyet kavramını tanımlamak gerekmektedir. Cinsiyet kavramı; “*genetik, hormonal, fizyolojik, değişkenlere, üreme organlarının işlevselliğine işaret etmektedir*” (Yüksel, 2016: 9) olarak tanımlanmaktadır. İngilizce ’de cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti tanımlayan ‘sex’ ve ‘gender’ kelimeleri kullanılmaktadır. Türkçe ’de ise bu ‘cinsiyet’ olarak tek kelime ile tanımlanmaktadır. Egemen söylem ve pratikler ile inşa edilen cinsiyet, üremeye dayandırılmaktadır. Cinsiyet (sex) biyolojik veriler ile oluşturulan bir kavramdır. Bu kavram “‘*dişi*’ ve ‘*erkek*’ kategorilerini işaret eden şemsiye bir kavramdır”. XX kromozoma sahip beden dişi, XY kromozoma sahip olan beden ise erkek olarak tanımlanmaktadır. Bu ikili yapının sonucu olarak toplumsal olarak sahip olunan kromozomlara göre farklı görevler, roller yüklenmektedir;

“Söz konusu insan bedenleri olduğunda cinsiyet, eril ve dişi olarak kabul edilen bedenlerin toplumsal dünyada nasıl konumlanacağını, toplumsal kurumlar ve güç ilişkileri ile nasıl ilişkileneceğini belirleyen önemli paradigmalardan birine dönüşür. Bu noktada toplumsal dünyada bedenlerin “başına gelenler” ve bedenlerden beklenen roller, davranışlar ve görevler doğa yasasının bir uzantısı olarak varsayılır” (Bolat, 2021).

Cinsiyet TDK’ye göre “*Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiği ayırt ettiren yaradılış özelliği; eşey, cinslik, seks*” olarak tanımlanmaktadır. Heteronormatif düzen açısından cinsiyet ise; biyolojik olarak kadın ve erkek olmanın biyolojik olarak tanımlanmasıdır

(Saygılıgil, 2010: 6). Türkçe Sözlükte ise “*üreme işinde ayrı bir rol ve işlev veren ve erkek ile dişi ayırt ettiren özellik, özel yaradılış*” olarak tanımlanmaktadır (Püsküllüoğlu, 2004: 380). Cinsiyet kavramı tanımlanmasının ardından bir diğer kavram olan ikili cinsiyet rejiminin tanımlamasını yapmak bu noktada yerinde olacaktır. Çünkü bu kavram cinsiyet ile çizilen ikililik halinin keskin bir biçimde devamlılığının sağlanmasını isteyerek toplumsal cinsiyet rollerinin de devamını sağlamaktadır. İkili cinsiyet rejimi, cinsiyetin sadece kadın ve erkekten oluştuğunu ve kadın ve erkeği kesin olarak birbirinden ayırmaktadır. Ataerkil düzende bu kesin ayrılma üzerine kurularak kadının ötekileştirilmesi ile sonuçlanmaktadır. Kadının bu ötekileştirilmesi ile erkeğin boyunduruğu altında bırakarak kadını ikincil konuma iterek orada kalmasını istemektedir. Bu ötekileştirilme kadınlardan beklenen roller ile birlikte erkeklerinde belirlenen roller çerçevesinde hareket etmesini beklemektedir. Tıpkı cinsiyetlerin kesin bir biçimde ikililiğe itilmesi gibi iki cinsin davranışları da ikililik halinde keskin biçimde ayrılmaktadır. Erkeklerin saldırgan, akıllı, iddialı olmasını bekleyen bu rejim, kadınların kırılgan, duygusal ve itaatkâr olmasını beklemektedir. Bu rejim içerisinde kendilerine verilen rollerin içerisinde hareket etmeyen bireyler toplumdan dışlanmakla birlikte zaman zaman hukuki olarak da yaptırımlara maruz kalabilmektedir. Toplumsal söylemler ve bunun sonucu olarak eylemler kadın ve erkek varlığından söz edip bu ikililik dışında bir var oluşun mümkün olmadığını iddia ederken bu rejimin de devamlılığını sağlamaktadır (Akı, 2021).

İkili cinsiyet rejimine geçiş 18. yüzyıl sonlarında kadın ve erkeğin birbirlerinden farklı olduğunu kanıtlamak adına yapılan çizimler ile başlamaktadır. Bu çizimler kadınların anatomik çizimlerinin yapılması ile sonuçlanan, kadınların toplumsal alandan uzaklaşma isteğinin üzerine bina olmuştur. Kadınların, erkeklerin bedenlerinden farklı olduğu tezinin meşrulaştırılması için erkek bilim insanları yaptıkları çizimlerde leğen kemiği büyük olan kadınların örnek alınarak çizimini yapmışlardır. Bu çizimlerin sonucunda da kadınların sadece çocuk doğurmaya ve evde hem çocuk bakımı hem de ev bakımına yatkınlığını kanıtlamakta kullanılarak kadınların sadece bu yetileri olduğunu öne sürmektedir. Kadın ve erkek üzerinden tanımlanan ve iki cinsiyete yüklenen roller ile de devamlılığın sağlandığı rejim, her yönden de ikilikleri üretmektedir. Bu ikiliklerden bir diğeri de heteroseksüel ve homoseksüel ikililiğidir. Bu ikililik verilen rollerin bir sonucu olarak görülmektedir. Bu durum tıpkı keskin olarak görülen iki cinsiyetin yine cinsel, duygusal olarak ilişkisini de keskin olarak ayırmaktadır (Akı, 2021).

Bu kesin ayrılma heteronormatif sistemi doğurmaktadır. Heteronormatif sistem içerisinde en doğru ilişkinin kadın ve erkek arasında olduğunu ve evliliğinde en uygun olanının bu iki insi arasında olduğunu varsayan bir sistemdir ve bu sistem hem ikili cinsiyet rejimi hem de cinsiyet rolleri ile de yakından bağlantılı bir sistemdir. Heteroseksüel ilişkiler dışında tüm cinsel yönelimleri ve ilişkileri de yok saymaktadır (Gediz, 2020: 31). Toplumsal cinsiyet kavramı ikili cinsiyet rejiminin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kavramını ilk kez 1960'lı yılların başında Robert Stoller tarafından kullanılmıştır. Stoller, kavramına '*Sex and Gender*' kitabında yer vererek kavramın yaygınlaşmasını sağlamıştır (Yüksel, 2016: 19). Yanagasiko ve Clier'in 1987 yılında yayınladıkları '*Gender and Kinship*' (*Toplumsal Cinsiyet ve Akrabalık*) adlı çalışmaları cinsiyet-toplumsal cinsiyet kavramlarının kurumsallaşması açısından önemli bir adım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki çalışma ile atılan önemli adım, Ann Oakley'in 1972 yılında yayınlanan çalışması '*Sex, Gender and Society*' (*Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum*) ile birlikte ise toplumsal yapı içerisinde kullanımı yaygınlaştırması açısından önemli bir yere sahiptir (Bora, 2010: 38).

Toplumsal cinsiyet (gender) kavramı, bedenlere yüklenen roller ve görevlere karşı çıkmak ve müdahale etmek için feminist teorinin inceleme alanına ve politik alanına dahil edilmiştir. Robert Stoller' in ortaya attığı kavram kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerinin biyolojik temellere dayandırılmasına karşı çıkan feminist kuramcılar da kavramı benimsemiş ve tartışmışlardır. Toplumsal cinsiyet kavramı kadın-erkek arasındaki toplumsal, ekonomik, kültürel, politik olarak kapsamlı farklılıkları içermektedir ve bu farklılıkları doğumdan itibaren egemen ideoloji bir denetim unsuru olarak kullanmaktadır (Yüksel, 2016: 19-21).

Cinsiyetin(sex) üremeye dayandırılan yapısı ve toplumsal cinsiyetin (gender) toplumsal olarak temellendiğinin düşünölmeye başlanması ile birlikte bu iki kavramın birbirinden farklı olduğunun farkına varılması ile toplumsal cinsiyet kavramsallaşmıştır. "[...] *hem ayrımcı, eşitsiz, baskıya dayalı bir toplumsal düzenin adıdır toplumsal cinsiyet*" (Saygılıgil, 2016: 10). Toplumsal cinsiyet kavramı kadınların ezilmiş olduklarının farkına varmaları ve ikinci, öteki konumda bırakılmalarının bilincine varmaları ile verdikleri mücadeleler ile farklı disiplinler arasında farklı boyutlar ile ele alınmıştır. Ekonomik alanda kadınların iş bölümünde yaşanan cinsiyetçi tutum ve istihdam olanakları bakımından, siyaset alanında kadınların siyasi hayata katılımları ve hakları üzerinden ele alınırken psikoloji alanında benlikleri, bedenleri üzerinden

yaşadıkları sorunlar açısından ele alınmıştır. Feminist mücadele toplumsal cinsiyet eşitsizliği üzerinden eleştirdiklerini bu tüm alanlarda tekrar gündeme getirmiştir (Bora, 2010: 40).

Cinsiyet farkları biyolojik olarak doğal olduğu görüşü ve bu durumun sonuçlarının da doğal kabul edilmesini isteyen patriyarkal yapı birçok etkenin, eylemin ve söylemin oluşturulması ile de devamlılığını sağlamaktadır. Bir çocuk biyolojik cinsiyeti ile doğmaktadır ancak bir toplumsal cinsiyete sahip değildir. Çocuğun büyümeye başlaması ile birlikte önceden toplumsal olarak kabul edilen roller çocuğu biyolojik cinsiyetine uygun davranmaya itmektedir. Toplumsal rollerin çocuğa yüklenmesi ile çocuk biyolojik cinsiyetinin getirdiği söylenen ve toplumsal boyutta içselleştirilmiş olan bu roller çocuk tarafından da içselleştirilmektedir. Çocuk bu içselleştirme ile birlikte toplumsal cinsiyete de sahip olmaktadır (Orta, 2016: 6). Elbette bu noktada ikili cinsiyet sisteminin bireyi iki cinsiyet olduğunu, doğal olanın bu durum olduğunu da içselleştirildiğinin altını çizmek ve tıpkı yüklenen roller gibi başka bir ihtimal olmadığını söylemekte olduğu da ifade edilmelidir. Çocuk doğumundan itibaren biyolojik doğduktan sonra da hem aile hem arkadaş grupları hem de toplumsal yapının oluşturduğu bütün bileşenler ile toplumsal cinsiyeti belirlenmektedir. Birey hem cinsiyeti(sex) hem de toplumsal cinsiyetine (gender) aykırı hareket, tavır ve tutum sergilerse toplumsal hayattan dışlanma ile karşı karşıya bırakılmakta ve bu tehlikeyle yaşamaktadır.

Çünkü patriyarkal sistem biyolojik olanın ve bu durumun yarattığı her türlü sonucun da doğal olduğunu söylemekte ve toplumsal boyutta da sonuçların normal olarak kabul görmesini istemektedir. Connell, toplumsal cinsiyet sisteminin kadınlara yönelik boyun eğdirme çabalarının erkeklere çıkar sağladığını ifade ederken, aile, devlet, ordu vb. kültürel yapıların da bu sistemin devamlılığındaki katkısını da ifade etmektedir (Orta, 2016: 6-7). *“Kadınların ezilmişliğinin kaynağını biyolojiye dayandırarak meşrulaştıran ve kadın bedenini eril iktidarının keyfiyetine sunan düşüncelerin karşısına feministler ‘toplumsal cinsiyet’ kavramını yerleştirmişlerdir” (Şaşman Kaylı, 2011: 27).*

Bir şeyi doğal olarak iddia etmenin o şeyin değiştirilemez olduğunu iddia etmek olduğunu ifade eden Saygılıgil, kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğin doğal, biyolojik olarak kabul edilmesi noktasındaki mücadeleyi ve direnmeyi amaçsız kıldığını ifade etmektedir. Bu noktada ise kadın doğum ile doğallaştırılarak çocuk bakımı ile ilişkilendirilmesinin doğal olarak kabulünün altını çizmekte ve bu durumun riskine dikkat çekmektedir (2016:191).

Kadın doğasının kabulü ile kadının bedeni ve cinselliğinin denetlenmesinin önü açılmak istenmektedir. Kadınların annelik-doğurganlık gibi sahip oldukları özellikleri ile bağdaştırılarak zayıf ve korunması gerektiği kabulü ile ezilmelerinin yanında erkelerin ise güçlü olduklarının kabulünü biyolojik olarak doğal görülmesi feminist hareket tarafından kabul edilmemektedir. Feminist hareket bu doğal olarak kabul edilen ve cinsiyetlere yüklenen görevlerin toplumsal olarak üretildiğinin bilincine varmakta ve bu durumun önemine dikkat çekmektedirler. Toplumsal cinsiyetin toplumsal olarak üretilme hali ile birlikte cinsiyet de toplumsal cinsiyetin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Biyolojik cinsiyetin doğal olarak kabul edilmesiyle, toplumsal cinsiyetin de doğal olarak kabul edilen cinsiyetler üzerine yüklenen roller ile tekrar olarak üretilmekte ve bunula birlikte birbirlerinin devamlılığını da üretmektedir (Şaşman Kaylı, 2011: 27-28).

Toplumsal cinsiyet, beden ve cinsellik kavramları ile yakından bağlantılıdır. Toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden birlikte beden ve cinsellik de denetlenmektedir. Toplumsal cinsiyet, beden ve cinsellik noktasında Foucault'un çalışmaları ile bu kavramlar arasındaki bağlantılara çalışmalarında yer vermektedir. İktidarların nüfus politikaları kadınların cinselliğinin denetlenmesi noktasında en önemli örnektir. Foucault, biyolojinin bir ideoloji olduğunu ifade etmektedir. Foucault'a göre iktidar bedeni birçok etkenin de yardımıyla kendi kullanımına uygun hale getirmekte ve bu yolla bedenin denetimini de sağlamaktadır. Foucault bu tezini biyo- iktidar olarak adlandırmaktadır. İktidarın biyolojik durumları doğallık olarak görmesi ile birlikte bedenlerin denetlendiğini ifade etmektedir. İktidar bedenleri denetlerken cinsel farkın keskinleşmesini sağlamak, kendi tanımına uymayan her bireyi de anormal ya da hasta olarak tanımlamaktadır. Bu noktada interseks bireylerin yanı sıra, eşcinsel bireyler 'normal olmayan' olarak tanımlanmakta ve toplumsal düzlemde de bu kabulün sağlanmasını amaçlamaktadır. Foucault'un bu görüşü ile birlikte cinsiyetin doğallığı, cinsellik ve toplumsal cinsiyet tarihsel ve toplumsal bağlamda ilişkileri de sorgulanmaktadır (Bolat, 2021). Cinsiyetin ve biyolojinin gerçekliği sorgulanmaktadır. Foucault biyolojinin bir söylem ve iktidar alanı olduğunu ifade etmekte ve bedenleri kadın ve erkek olarak sınıflandırdığımızda onları cinsiyetli özneler olarak inşa edildiğini dile getirmektedir. Bu doğrultuda hem biyoloji hem beden hem de cinsellik bir iktidar söylemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Butler ise bu fikirden yola çıkarak bedenin cinsiyetlenmesini düşünmekte ve toplumsal cinsiyetin de aslında bu cinsiyetlenme süreci olduğunu ifade etmektedir. Butler, ikiye bölünmüş olarak erkek ve kadın bedenlerinin toplumsal cinsiyetlenme sürecinin zeminini oluşturduğunu da aktarmaktadır (Direk, 2022).

*“Butler tarafından ortaya atılan Queer tez, biyolojik olarak tarif edilen farklılıkların da tarihsel ve kültürel olarak inşa edildiğini, farklılığın cinsiyetler arasında konumlandırılmayacağını ve sabitlenemeyeceğini, cinsiyetler içinde cinsiyetler arası ayrımı aşacak kadar çok ve değişken farklılık olduğunu savunur” (Saygılıgil, 2016:192).*Judith Butler, ‘Cinsiyet Belası (1990)’ ve ‘Bela Bedenler (1996)’ adlı eserlerinde cinsiyet için bedenin doğal bir kanıt olmadığını ifade ederken bunun tam tersi olarak bedenin bir cinsiyet olarak maddileştiğini öne sürmektedir:

“[...] beden baştan beri cinsiyetli olarak varlığa gelir, idrak edilebilir olur. Bir beden toplumsal düzende kadın veya erkek olarak imlenebildiği sürece özne statüsünü koruyabilir. Diğer bedenler ise gelişimsel hatalar, kültürel imkansızlıklar olarak görülürler ve sembolik düzenden silinmek ile sınırlanır. Bedenin kullanımları, hareketler, edimler, erotik pratikler ve ifade biçimleri sanki özünde bir cinsiyeti yansıtmışçasına icra edildikleri ölçüde toplumsal cinsiyetin ardında sabit, kararlı bir cinsiyet/doğa/beden olduğu kabulü pekişir. Butler sürekli olarak eşcinsellik tabusu ve hadım edilme cezası ile çalışan, arzuyu heteroseksüelleştiren, düzenli ritimler ile özneyi üreten bu düzeneği “performatif” olarak kavramsallaştırır” (Bolat, 2021).

Butler’ın geliştirdiği tez ile birlikte ve cinsiyet-toplumsal cinsiyet kavramları üzerine tartışmalar hem feminist hareket içerisinde hem de queer hareket içerisinde tartışılmaya ve geliştirilmeye devam etmektedir. Kadınların bedenleri ve cinsellikleri üzerinden denetlenmesi ve sınırlandırılmasında bedenlerin cinsiyetlendirilmesi ve bunun sonucu olarak da toplumsal cinsiyet kavramının etkilerini bu bölümde irdelenmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri kadınlara yüklenen ‘kadın gibi davranması’ beklenmektedir. Kadın gibi davranması daha çocukluğundan itibaren söylemlerle yaratılmaktadır. Ataerkil düzende, erkek söylemlerinin sonucu olarak kadınlar toplumsal cinsiyet rolleri ile cinsellikleri ve bedenleri denetlenirken annelik ve çocuk bakımı ile bağdaştırılmıştır. Kadınların duygusal oldukları, zayıf ve korunmaları gerektiği gibi kabul edilmesi istenen roller kadınları kendi bedenlerinden ve cinselliklerinden uzaklaştırılırken ataerkil- heteronormatif sisteme hapsetmek istemektedir.

Kadın bedeninin denetlenmesi toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsellikleri üzerinden yapılmak istenirken bir diğer nokta ise; kamusal- özel alan ayrımının içine hapsedilmek istenmeleridir. Kadınlar toplumsal yapı içerisinde öteki olarak, ikinci cins olarak görülmelerinin sınırını oluşturan etkenler arasındadır. Bu başlık altında kadınların ötekileştirilmeleri ve sınırlandırılmaları hali kamusal-özel alan bağlamında incelenmektedir.

1.4.4. Öteki Sınırlar: Özel-Kamusal Alan Rolü

Öncelikle kamusal alan ve özel alan kavramlarının tanımını yapmak, kadınların neden bu ayrım içerisinde kaldıklarını ve yaşamlarını bu ikililik üzerinden yaşamak durumunda kaldıklarını ve çizilen bu sınırı anlatmak ve anlamlandırmak açısından önemlidir.

Kamusal terimi 18. Yüzyılda '*publicité*' ve '*publicity*' sözcüklerinden türetilen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamusal alan, herkese açık alanlar olarak tanımlanırken bu noktada asıl önemli olan ise kamusal alanın devleti temsil etmesi durumudur (Yerlikaya, 2020: 74).

Feminist bakış açısıyla baktığımızda ise kamusal, özel alan -ev, ev dışı- ayrımının toplumsal cinsiyet rolleri ile bağlantısı açıktır. Toplumsal cinsiyet rolleri kapsamında ikili cinsiyet sistemine ve heteronormatif düzen içerisine hapsedilen kadın ve erkekte kendisine verilen rolleri yerine getirmesi beklenmektedir. Kadın ve erkeğe yüklenen bu roller mekânsal olarak da değişkenlik göstermektedir. Kadınlar ev ile bağdaştırılırken erkekler ev dışı ile bağdaştırılmaktadır. Kadınlar ev içindeki üretimden, bakımdan sorumlu tutulurken erkek ise ev dışı üretimden sorumlu tutulmaktadır. Kadınların ev içinde kalmaları denetlenmelerinin yolunu açarken ekonomik olarak da erkeğe bağımlı bırakılmaktadır.

Bu noktada erkeğe; ev dışındaki ücretli emek ve kendisine bağımlı olan kişileri doyuran onları koruyan bir rol verilmektedir. Erkeğe verilen bu roller bütünü evin reisi olarak görülmesine yol açarken kadının ve ev halkının da kendi denetimi altında kalmasını sağlayan bir düzen oluşmaktadır. De Beauvoir'a göre kadınlara ev içinde yüklenen görevler hayatın erkek için sorunsuzca devam etmesine yol açarken kadınların öznelliğinden uzaklaşarak erkeği özneleştirdiğini ifade etmektedir. Kadınlar ve erkekler arasındaki ayrımın yaratıldığı ev-ev dışı ayrımı, kadınların ikinci cins olarak görülmesine ve erkekler tarafından hem mekânsal hem bedensel olarak denetlenmesine neden olmaktadır (Yerlikaya, 2020: 76).

Kadınların özel alana hapsedilmek istenmeleri burada işlerin kadınlara yüklenmesi ve yerine getirilmesini istenmesi kadınları kamusal alandan uzaklaştırmaktadır. Kadının bu sömürüden kurtulması için ev dışındaki üretime katılmaları için destekleyici pratikler karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada patriyarkal düzenin kadının ev içi ile bağdaştırması ve bu durumun kabulü ile birlikte kadınların ev dışındaki emek piyasasına katılmaları iki alanda da kadınların sömürüsüne neden olmaktadır. Kadınların ev dışına çıkmaları ev içinde kendilerine yüklenen görevler kurtulduklarını göstermemekle birlikte iki alanda da sömürülmemelerine yol

açmaktadır. Çünkü patriyarkal düzen kadının yerinin ev ve ev içi görevler olduğunu söylemektedir (Yerlikaya, 2020: 77).

“Devletin, mübadelenin, rasyonelliğin atfedildiği kamusal alan, toplumsal düzenin oluşturduğu, erkeğe ait bir alan olagelmıştır ve özel alanın içeriği toplumsal düzen tarafından yüzyıllardır oluşturulmaya devam ederken, özel alanın kadına atfedilmesi pekiştirilerek, bu bakış açısının devamlılığı günümüze kadar sağlanmıştır” (Özdemir, 2019: 20).

Hannah Arendth'e göre özel, kamu alanının çoğul ile bağlantısından alırken mahrum kılıcı anlamı vardır. 16. ve 17. yüzyıl ile birlikte politik-kamusal ayrımının sosyal-kamusal ayrımına dönüştüğünü de aktaran Arendth, bununla birlikte özel olanın da gizliliğe dönüştüğünü de ifade etmektedir (Özdemir, 2019: 21). *“Feministlere göre, patriark ailelerde çoğu kadın için” ‘ev ’in olmaması durumu gösterilmeye çalışılırken, eşcinsel hareketiyle birlikte ev ve aile sahibi olmanın çok çeşitli yollarla olabileceği de ortaya konmuştur” (Benhabib, 2015:107, Akt, Özdemir, 2019: 21).*

Ev, patriyarkal düzen içerisinde temiz, masum olarak tanımlanmaktadır. Bu düzen içerisinde kadınların da temiz, namuslu olmaları dikte edilmektedir. Kamusal-özel alanda yaşanan eşitsizlik haline benzer şekilde temiz, saf, namuslu olma gibi kavramların kadın ve erkek arasında da eşitlikten uzak tutulması dikkat çekmektedir. Erkek kamusal alana çıkarken kadın ve çocukları temiz ve güvenli olan ev de bırakmaktadır. Evin bu kavramlarla anılması hali ev ile birlikte aile yapısının da kutsallaştırılmasını doğurmaktadır. Ev ve ailenin kutsal görülmesi hali ev içinde olan bitenlerin de sorgulanmamasına yol açmaktadır. Böylelikle kadınların erkekler tarafından maruz bırakıldığı eşitsizliklerin, şiddetin ve istismarın sorgulanmamasının nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınların saflık, doğallık ile bağdaştırılması da onu toplumsal hayattan yani pislikte uzak tutarak ‘ev hanımı’ kavramına hapsedmekte en önemli etken olagelmıştır. Kadın hem kendi temizliğini hem de evinin temizliğini yaparak düzenleme, temizleme işleri ile meşgul edilmek istenmektedir (Bora, 2010: 59-61). Bu noktada altının çizilmesi gereken bir nokta da yine kadınların heteronormatif aile içine hapsedilmesi halidir. Kutsal ve heteronormatif ailenin düzeni ve temizliğinden sorumlu tutularak kendi olması halinden uzaklaştırılan kadının patriyarkal düzenin devamlılığı için çalışması beklenmektedir. Kadınların ikincilleştirilmesinin nedeni olarak aileyi gören ikinci dalga feminist hareket kadınların özgürlüğüne kavuşmaları için aile içindeki durumlarından yani özel alana hapsedilme durumlarına karşı mücadelenin önemine vurgu yapmışlardır. Özel alanda kadınlara yönelik baskı ve denetiminin ortadan kalkmaması halinde eşitlik ve özgürlük mücadelesinin

başarıya ulaşamayacağını düşündükleri için bu alanda mücadele etmişlerdir. Ataerkil yapının yeniden üretiminin ve bu doğrultuda devamlılığını sağlamasındaki en büyük etken olarak aile içinde gerçekleştiği fikrini de dile getirmektedirler. Bu mücadele alanının söylemler ile desteklenmesi ile ailede yani özel alanda kadınlara yaşatılan ezilme halini irdelemektedirler (Bora, 2010: 40-41).

Kadınların aile içindeki ezilmişliklerine dikkat çekerken ev içindeki ücretsiz emek ile bağdaştırılması durumunun da irdelenmesi gerekmektedir. Kadınlar ev içindeki temizlik, çocuk bakımı, yemek yapma ve bazı durumlarda da hasta ve yaşlı bakımı ile özdeşleştirilirken, erkek kamusal alanda ücretli emek ile anılmaktadır. Bu durum kadınları annelik ve ev bakımı ve temizliği ile anılmasına yol açmakta ve kadın erkek arasındaki yaratılan bir başka ikililiği doğurmaktadır. Kadınların ücretsiz emek ile özdeşleştirilmesi ücretli emeğe ve kamusal alana geçişin önündeki engel olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Kapitalist toplumlarda ücretli işin sosyal yurttaşlık hak ve imkanlarından yararlanmanın temel koşulu olduğu düşünüldüğünde, kadınlar bu hak ve imkanlardan salt ücretsiz emek sorumlulukları nedeniyle ya mahrum kalıyor ya da erkeklere göre daha sınırlı bir şekilde yararlanıyorlar” (Saygılıgil, 2016: 122).

Evin temiz ve güvenli olarak görülmesi, kadınların namus kavramını lekeleyecek bir şey yapmaması gerekliliği ve bunların doğurduğu ailenin kutsallaştırılması hali kadınların evde kalması gerektiği düşüncesinin eyleme dökülmek istenen sonucu olarak karşımıza çıktığını aktarılmıştı. Bunun yanı sıra kadınların ev ile bağdaştırılmasını destekleyen bir söyleme dikkat çekmek gerekmektedir. O kavramda kadınların duygusal olarak görülmelerinin bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınların kamusal alandan uzaklaştırılması ve evde ücretsiz emeğinin devamını ‘duygusal sevgi’ ve ‘bağlılık’ kavramları ile desteklemektedirler. Acar Savran bu durumu ‘sevgi karşılığı’ kavramı ile tanımlamaktadır. Kadının ev içindeki ücretsiz emeğini sevdikleri için yaptıkları yönündeki söylem, toplum tarafından da sevgilerinin ve yakınlıkların bir yansıması olarak görmektedirler. Kadınlar anne-eş olarak görülmelerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin desteklediği bu durum bir yanda kadınların ev içi emeğinin değersizleştirilmesi ve görünmez kılınarak denetlenmektedir. Kadınlar özel alandaki kendilerine yüklenen rolleri geride bırakmak için ücretli bir işe girmeleri halinde de kendilerinin ev içindeki işlerle özdeşleştirilmesi halinden kurtulamamaktadırlar. Bu durumun sonucu olarak da kadınlar hem çalışırken hem de ev içindeki işlerin kendilerinden beklenmesi halinin devam ettiği gerçeği ile karşı karşıya bırakılmaktadırlar. Bu durum kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Cinsiyet rollerinin yansıması

olmasının yanı sıra kadınların hayatlarının ataerkil ve kapitalist düzen içerisinde ne denli sınır ve denetime tabi tutulduğu hakkında da çarpıcı bir gerçek olarak dikkat çekmektedir (Saygılıgil, 2016: 123-130).

“Toplumsal cinsiyet, ekonomik düzende kadın ve erkeği farklı konumlandırmanın, ücret eşitsizliğinin, kamusal alan ve özel alan arasında kurulan hiyerarşinin, işlerin cinsiyetlendirilmesinin temel gerekçesi ve dayanağını oluşturur. Kadınların temel rolünün ev ve aile olduğu ön kabulüne dayanan cinsiyete dayalı iş bölümü ise teknik bir iş bölümünden çok, evin içine ve dışına uzanan ayrıcalık ve ayrımcılık yapılarını yaratan hakimiyet ve tabiiyet ilişkisini dayatan bir olgudur. Toplumsal olarak yüklenen rol ve sorumluluklar, kadınların her defasında kamusal alana, topluma ve emek piyasasına ‘anne ve eş’ kimliği ile katılmaya zorlar. Toplumsal olarak türetilen bu rol ve sorumluluklara uyumlu bir şekilde geliştirilen kadınlığa ve erkekliğe ilişkin kalıp yargılar, çeşitli mekanizmalarla yeniden üretilir” (Saygılıgil, 2016: 122-123).

Kadınların bedenleri ve annelik cinsellik yoluyla denetlenmesinin yanı sıra toplumsal cinsiyet rolleri ve ev-ev dışı alan ayrımı ile sınır ve denetimi etkileyen farklı boyutların kadın yaşamına olan etkisi incelenmiştir. Ataerkil düzen, kadınların annelik, namus ve temiz gibi kavramlar ile bağdaştırılmaları evde kalmalarının gerekliliğinin de altını çizmektedir. Kadının dışarıda olmaması erkeğin tahakkümü altında kalması kendisine yakışır(!) şekilde evin temizliğini yapan ve koruyan, iyi ve temiz, namuslu eş olarak görmek istemektedir. Temiz ve namuslu eş olma istemi kadınların cinselliğinin de sınır ve denetimine yol açmaktadır. Kadınların evine bağlılığını güçlendiren bir unsur olarak da doğum karşımıza çıkmaktadır. Çünkü; toplumsal rollerin de dikte ettiği üzere kadınlar anne olmalı, bu karşılıksız sevgi halini yaşamalıdır. Ataerkil düzen bu noktada kadının doğum ve kürtaj hakkını da denetlemektedir. Kadınların anne olarak, evine çekip çeviren ve kocası ile çocuklarının yaşamlarını düzenleyen iyileştiren varlıklar olarak çizilmesi kadınların kamusal alandan uzaklaştırılmasına neden olmaktadır.

Kadınların kamusal alandan uzaklaştırılmaları, evdeki denetim halinde olmalarının denetlenmesi halidir. Kadınların ev içinde olmaları; cinselliklerinin, bedenlerinin bir başka ifadeyle hayatlarının bütününe demetlenmesini kolaylaştıran bir etken olarak görülmekte bu durumun devamlılığı için de sınırlamalar ve denetim mekanizmaları arttırılmaktadır. Kadınların kamusal alandan uzaklaştırılması anne olmaları gerekliliğinin -yine duygusal olarak görülmelerinin de- bir sonucu olarak karşılıksız sevgi ve duygusallıklarının dışı vurumu olarak ev temizliği, çocuk bakımı ikiliğine sıkıştırılmak istenmektedir. Kadınların ev içindeki ücretsiz emekleri böylelikle yok sayılmakta ‘doğal’ hallerinin bir sonucu olarak görülmektedir. Bu durumların bütünü kadınları ‘öteki’ ve ‘ikincil’ kılan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5. Türkiye’de Feminist Hareketin Doğuşu

Kadınların sosyal, siyasal ve ekonomik özgürlüklerini ellerine alabilme mücadelesi günümüzde de devam etmek ile birlikte tıpkı Dünya’da olduğu gibi farklı dönemsel şartlar bağlamında da farklı mücadele yolları denenmiştir. Ancak temel olarak bakıldığında Osmanlı döneminde ve Cumhuriyet döneminde kadınların mücadele edişleri olarak ele alınabilir. Bu çalışma bağlamında kadınların Türkiye’de Cumhuriyet ilan edilmeden ve Cumhuriyetin ilanı ile birlikte toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamda ele aldıkları mücadele konuları ve yöntemleri ele alınırken; hem de Cumhuriyetin ilanından önce ve sonra elde ettikleri kazanımlara da odaklanılmaktadır. Toplumsal, siyasal ve ekonomik bağlamda kadınların verdiği mücadelelerin sonucunda kadının toplumdaki değişen ve kadınların değişmesini istediği ve mücadele ettiği durumlara da değinilmektedir.

Bu değişimler irdelenirken ilk olarak Osmanlı Döneminde kadınların taşıdığı bilinç ve mücadele konuları ile birlikte mücadele yöntemleri ele alınmaktadır. Sonrasında ise Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte kadınların değişen bilinç hali ve bunun bir yansıması olarak da değişen mücadele konuları ve yöntemlerine de değinilmektedir.

1.5.1. Osmanlı Dönemi’nde Feminist Hareket

Osmanlı devleti örfi kurallar ve İslam hukukunun bir arada hâkim olduğu ve bu kuralların egemenliğinde yönetilen bir toplumdur. Bu kurallar çerçevesinde kadınların toplumdaki yerine bakıldığında; kadınların ikincil planda ve ‘doğal’ olarak erkeklerin gerisinde bırakıldığı görülmektedir. Şeriat kanuna göre erkeklerin çokeşliliğine ve boşanma hakları ile birlikte çocukların velayetine de izin verilmekteydi. Bunun yanı sıra cariyelik sistemi de vardı ve bu sistem erkeklerin köle kadınlarıyla birlikte yaşamasını da içermekteydi. Berktaş’ın da aktardığı gibi 1917 yılına kadar kadınların hem toplumsal hem de aile içindeki yaşadığı bu sorunlar herhangi bir çözüme kavuşturulmamıştır (1994: 18).

Tanzimat ve özellikle II. Meşrutiyet ile birlikte Osmanlı toplumunun modernleşme sürecine girmesi kadınların da kendi hakları için mücadelesini genişlettiği dönem olmuştur. Kadınlar kendi hakları için seslerini çıkartarak, örgütlenmelerini yani feminist hareketi Osmanlı’nın modernleşme döneminde başlatmıştır. Kadınlar toplumda sadece annelik ve ev işleriyle ilgilendikleri hayat anlayışına karşı çıkarak kamusal alanda da kendilerine yer aramış; bunun için kurdukları dergiler, gazeteler ve dernekler ile mücadele etmişlerdir. Kadınlar kurdukları gazete, dergi ve bu yayın organları ile birlikte çalışan dernekler ile toplumsal düzlemde kadının

Çalışma hakkından eğitim hakkına ve siyasi haklarına kadar birçok konuyu ele almıştır (Glc, Tunç, 2012: 157).

Osmanlı döneminde kadınların pasif olduğu yönündeki kanının yanlış olduğunu aktaran Akkent, kadınların toplumdaki yerini, haklarını kazanmak ve kadınların bilinçlerini arttırmak için çeşitli gazete ve dergiler etrafında toplandıklarını ifade etmektedir. Osmanlı toplumunda kadınların pasif oluşları yönündeki kanının sadece Avrupa'ya özgü olmadığını Türkiye'de de bu kanının varlığından söz etmektedir. Bu kanıya hizmet eden durumlar arasında ise Osmanlı kadınlarını inceleyen literatürün basmakalıp düşüncelerini ve bu düşüncelerin tekrarlanmasını göstermektedir. Kadınların bu yanlış kanının yanı sıra yaratılan 'düşsel kahramanlık' ya da 'cinsellik' içine hapsedilme halinin etkisini aktararak eleştirmektedir (1994: 14).

1839-1876 yıllarına gelindiğinde; Fransız Devrimi'nin de etkisiyle Osmanlı bürokratlarının reform istekleri gündemde yerini almıştır. Fransız Devrimi'nin ne çıkardığı eşitlik, özgürlük gibi kavramların tartışılmaya başlanması ile birlikte tartışmalar kadınların haklarını da içermekteydi. Kadınlara gelecek nesillerin eğitimi sorumluluğunun verilmesi kadınların eğitim haklarının gündeme getirilmesindeki birincil etken olmuştur. Elbette kadınların 'annelik sorumlulukları' üzerinden haklarının gündeme gelmesi günümüzden bakıldığında eleştirilebilir ancak dönem şartları bağlamında kadınların eğitim haklarına sahip olabilmelerinin gündeme taşınması bakımından önemli bir yere sahiptir. Elbette sonraları kadınlar bu duruma karşı da mücadeleye girişmişleridir. Örneğin; 1914 yılında açılan 'Kadın niversite'si (İnas Darülfünunu) kadınların mücadelelerinin sonuçlarından biridir. Kadınlar 1920 yılında ise kadın üniversitelerinin kaldırılarak erkek ve kadının birlikte eğitim alması için de mücadele etmişlerdir (Akkent, 1994: 15-16).

Kadınları eve ve anneliğe hapsedildiği toplumsal düzen, ekonomik baskıların, savaşların etkin olduğu 19. ve 20 yüzyıl içinde içerisinde değişime uğramıştır. Kadınlar özellikle savaşların yaşandığı bu dönemde erkeklerin boşalttığı işleri yaparak özel alan kısıkcısından kurtulmuş ve kamusal alana geçiş yapmışlardır. 1912-13 Balkan Savaşı ve 1. Dünya Savaşı'nın yaşanması sonucunda kamusal alana çıkan kadınlar çeşitli iş kollarında kendilerine yer bulmuşlardır. Kadınların alışma alanlarını sadece ücretli ev işleri oluşturmamakta; sanayi alanının da dahil olduğu birçok iş kolunda çalışma imkânı bulmuşlardır. Kadınlara kamusal alan çıkmasının bir sonucu olarak da toplumsal düzlemdeki kadın statüsü ve kadın haklarını gündeme taşınmış ve tartışılmaya başlanmıştır (Berkay, 1994: 19-20).

Kadınların kamusal alana çıkması ve kadınların statüsünün sorgulanması kadınları örgütlenme yoluna götürmüştür. Kadınlar birbirleri ile iletişime geçmek ve iş imkanları aramak, sorunlarını tartışmak ve kadınların eğitilmesi amacıyla örgütler kurulmuştur (Berktaş, 1994: 20). Kadın örgütlerinin yanı sıra kadınlar birbirleri ile iletişim kurabilmeleri adına gazeteler ve dergiler de kurmuşlardır. Kurulan bu gazetelere en iyi örnek; *'Hanımlara Mahsus Gazete (1895-1908)'* adındaki gazetedir. Gazete kadınların birbirleriyle bilgi alışverişini amaçlayan yapısı ile oldukça önemli bir yere sahiptir (Akkent, 1994: 15).

Çıkarılan dergi ve gazeteler kadınların yaşadıkları durumların topluma duyurulması, kadınların dünya kadınları ile iletişime geçebilmeleri ve birbirlerinden haberdar olmaları gibi konuları amaç edinmiştir. Bu gazeteler arasında 1868 yılında Ali Reşit tarafından çıkarılan *'Terakki'* gazetesi kadınlara yönelik çıkarılan ilk gazete olarak önemli bir yere sahiptir. Önemli bir diğer durum ise gazetenin Müslüman kadınları çalışmaları için davet etmesidir. Kadınlar hem gazeteye hem de çalışma davetine yoğun ilgi göstermişlerdir. Bu iki durum da gazetenin Osmanlı kadınları için yerinin önemli olduğunun göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır (Gülcü ve Tunç, 2012:159).

Çakır, kadınlar için önemli yere sahip dergileri de aktarmaktadır. O dergiler arasında erkekler tarafından yayınlanan dergilerin yanı sıra kadınların da yayınladığı ve yazılar gönderdiği dergiler de yer almaktadır. 1882 yılında Mahmut Celaleddin tarafından kurulan *'İnsaniyet'* ve 1886 yılında Afife Hanım tarafından yayınlanan *'Şüküfazar'* dergileri örnek olarak gösterilebilir (1996: 26-27).

Yayınlanan dergi ve gazeteler ile kadınlar birbirleri ile iletişime geçmelerinin yanında kadınların eğitim almalarının önemine dikkat çekerek birbirlerinin eğitim almaları için de çalışmalar yapmışlardır. Eğitim yoluyla kadınların bilinç ve eğitim durumları olumlu yönde gelişmiştir. Yayınlanan dergiler ve gazetelerin yanı sıra kadınlar mücadelelerini örgütlü bir yola taşıyarak, birçok örgüt de kurmuş ve bu örgütlerin etrafında birleşmişlerdir. Bu örgütlerden biri Halide Edip Adıvar'ın 1908 yılında kurduğu *'Teali Nisvân Cemiyeti'* dir. Bu cemiyet çatısı altında kadınların Türkçeyi iyi yazma ve okumanın yanı sıra İngilizce eğitimine önem göstererek kadınların eğitimini birinci planda tutmuşlardır. Kadınların eğitim düzeylerini arttırmak ve eğitimin önemine dikkat çekme amacının yanı sıra diğer ülkelerin kadınları ile de iletişimde olan bu cemiyet, Türk kadının yükselmesini hedeflemektedir (Özcan Demir, 1999: 110).

Kadınlar dönem içerisinde hakları için mücadeleye girişmiş ve dergi, gazeteler, örgütler³kurarken yaşadıkları zorlukları da yazdıkları gazete yazıları üzerinden aktarmaktadır. Bu yazılar arasında Emine Semiye'nin İttihat Gazetesi için yazdığı '*Terakkiyat-ı Nisvanıyeyi Kimden Bekleyelim*' ve Zekiye Hanım'ın yazdığı '*Kimden İstimdat Edelim*' başlıklı yazıları dikkat çekmektedir. Emine Semiye yazısında mücadelelerinde yanlarında olduklarını söyleyen erkeklerin bir yere kadar kendilerine ve mücadelelerine yardım ettiklerini, kurtuluşlarının yine kendi mücadelelerine bağlı olduğunu aktarmaktadır (Demirdirek, 2011: 61). Zekiye Hanım kadınların kamusal alana çıktıklarında karşılaştıklarını ve bu durumu tepkisini yazısında aktarmıştır;

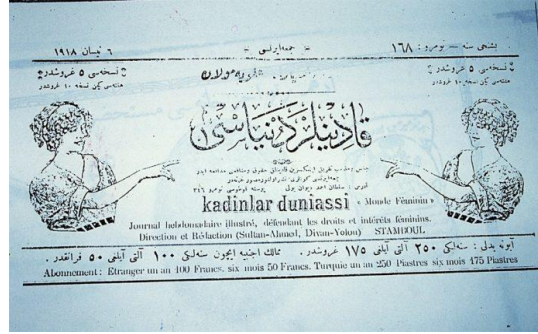
“Cemiyetler teşkiline biz de sa'y ediyoruz; lakin mektepler için tesis değil, hatta mevcutlarını da ziyaret edemiyoruz. Halkımızın taassubu biraz daha takviye edilirse kadınların sokakta gezmelerine bile mâni olacaklar. Selanik gibi oldukça mütemeddin [medeni] bir şehirde sokakta biraz müzeyyen [süslü] bir kılıkta gezen muhadarât-ı İslamiye [Müslüman kadınlar] birtakım sebükmagz [beyinsizler] tarafından bıçakla tehdit ediliyor. Böyle bir tarize duçar olanlar [uğrayanlar], kimden istimdat edecekler [yardım isteyecekler]? Polisten mi? Maazallah... Öyle bir hatada bulunulursa tevkifhaneye kadar seyahat etmeleri ihtimalden baid [uzak] değildir. Zira nisvân-ı İslam tesettürde kayıtsızlık ederse polis tarafından ihtarât-ı lazımede [gerekli uyarılarda] bulunması için hükümetten emir verildiği gazetelerde ilan edildi” (Demirdirek, 2011: 62).

1902 yılında yazılan bu iki yazının da altını çizdiği kadınların mücadele konuları kendi hayatları hakkında söz sahibi olma, iş ve okul hayatında yer alma, taciz edilmeme gibi konuları savunuyor ve mücadele ediyorlardı. 1913 yılına gelindiğinde ise kadınlar mücadeleleri için yardım beklemiyor kendilerine yine kendilerinin yardım edeceklerinin bilinci ile '*Müdafaai Hukuk-ı Nisvân Cemiyeti*' çevresinde toplanarak mücadele etmekteydiler (Demirdirek, 2011: 62).

Kadınların kurduğu örgütlerin yanında yayınladıkları dergilere bakıldığında dönem içerisinde önemli bir yeri ve önemli kazanımların mücadelesinde yer alan 'Kadınlar Dünyası' dergisidir. 4 Nisan 1913 tarihinde '*Kadınlar Dünyası*' dergisinin ilk sayısı yayınlanmıştır. *Osmanlı Müdafaai Hukuk-u Nisvân Derneği*'nin yayın organıdır. Kadınların mücadelesinde önemli bir

³ 1913 yılında kurulan örgütler; Teali- Nisvân Cemiyeti, İttihat ve Terakki Kadınlar Şubesi, Teali-i Vatan Osmani Hanımlar Cemiyeti, Osmanlı Kadınları Şefkat Cemiyeti, Esirgeme Derneği ve Malumat-ı Dahiliye İstihlakı Kadınlar Cemiyet-i Hayriye (Gülcü, Tunç, 2012:157).

yere sahip olan dergi 9 yıl boyunca yayın hayatına devam etmiş ve bünyesinde sadece kadınlar çalışmıştır (Karakuş, 2023).



Görsel 1.4. Kadınlar Dünyası

Kadın dernekleri arasında en radikal olarak görülen ‘Müdafaa-i Hukuk-u Nisvân Derneği’nin yayın organı olan ‘Kadınlar Dünyası’ dergisinde derneğin tartışmaya açtığı kadın-erkek eşitliği, miras ve boşanma hakkı gibi konulara yer verilmiştir (Özcan Demir, 1999: 110).

‘Müdafaa-i Hukuk-u Nisvân Derneği’nin ve ‘Kadınlar Dünyası’ dergisinin önemli başarılarından biri Kadınlar Üniversitesinin açılmasında verdikleri mücadeledir. 1913-1921 yılları arasında çalışmalarına devam eden dergi sadece aydın kadınlara yönelik bir yayın organı olmamış, tüm kesimlerden kadınların düşüncelerini dile getireceği bir dergi olmuştur. Dergi Osmanlı topraklarındaki kadınların deneyimlerinin ve düşüncelerinin yanı sıra birçok ülkedeki kadınlar ile bağlantı kurmakta; kadınlar arasındaki iletişimi sağlamayı amaç edinmiştir. Bu ülkeler arasında Amerika, Almanya, Fransa, Rusya, Romanya gibi ülkeler yer almaktaydı. Diğer ülkedeki kadınlar ile iletişime bir örnek olarak dergi içinde önemli çalışmalara ve fikirlere imza atan Zeynep Hanım’ın Paris ve Londra’ya giderek Süfraj hareketi içerisindeki kadınlar ile tanışmış olması önemli bir yere sahiptir (Akkent, 1994: 16).

‘Hanımlara Mahsus Gazete’ ve ‘Kadınlar Dünyası’ dergisinin dışında yayın hayatına başlayan yayınlar uzun süreli olamamıştır. Demirdirek bu durumu ‘rağbetsizlik’ kavramı ile aktarmaktadır. Kadınlara yönelik alışılmış yayınlar yapılması; yemek tarifleri, çocuk bakımı ve temizlik gibi içerikler satışı arttırmaktaydı. Bunun dışında kalan yayınların ise ömrü kısa oluyordu ancak bu kısa süreli yayınlar sadece kadın yayınları için geçerli değildi. Meşrutiyetten sonra birçok yayının süresi kısa süreli olmuştur (2011: 63).

Osmanlı döneminde kadınlar modernleşmenin de etkisi ile eve hapsedilen ve erkeklerin yaşamlarının her alanında karar merci olmaların itiraz ederek; eğitim haklarının yanı sıra çalışma haklarından kendi hayatları hakkında her alanda kendi kararlarını vermek için mücadele etmişlerdir. Dergiler, gazeteler ve dernekler ile birbirleriyle iletişime geçerek

mücadelelerine örgütlü bir şekilde devam etmişlerdir. Gazeteler ve dergilere yazılar göndererek ve diğer kadınların yazdıkları yazıları okuyarak birbirleriyle iletişim kurmuşlardır. Osmanlı kadınlarının mücadeleleri Cumhuriyet ilanından sonraki mücadele için de önemlidir.

1.5.2. Cumhuriyet Dönemi'nde Feminist Hareket

Osmanlı döneminde modernleşme ile başlayan kadınların ezilen grupta oluşlarının bilincine vararak başlayan feminist hareket, savaşların, ekonomik, toplumsal ve siyasal değişimlerin yaşandığı dönem sonrası Cumhuriyet'in ilanı ile de devam etmiştir. Bu başlık altında yaşanan değişimlerin ışığında kadın hareketinde eylem ve söylem farklılıkları ile birlikte elde edilen kazanımlar da ele alınmaktadır. Kadının toplumsal, ekonomik ve siyasal bağlamda mücadeleleri sonucunda değişen ve değişim için engel olan durumlarda eleştirel bir dille ele alınmaktadır.

Türkiye'de kadın hareketi temel olarak iki dönem içerisinde incelenmektedir. 1910-1920 yılları arasını kapsayan ilk dalga feminist hareket, 1980'lerden günümüze kadar ise ikinci dalga feminist hareket olarak tanımlanmaktadır (Tekeli, 1998: 337). İki feminist hareket içerisinde de yöntem ve söylem farkı olmasına rağmen kadınların karşı çıktıkları birincil konu kendi hayatlarına karar verme istekleridir. Kadınlar dışarı çıkarken izin almama, kılıf-kıyafetine karar verme, evlenme istekleri ve yaşları, çalışma hayatında ve hangi sektörde çalışmak isteklerine kadar birçok konu da kendi kararlarını vermek için mücadele etmişlerdir. Berktaş, kadınların hayatları için karar verme mücadelesini '*kendi adını koyma mücadelesi*' olarak tanımlamaktadır. Kendi adını koyma mücadelesinin var olan ideolojiye karşı çıkmayı da gerektirdiğini aktarırken bu karşı çıkışın yoğun olarak 1980'lerden sonra gelişen feminist hareket ile olduğunu da aktarmaktadır (1998: 5-6).

Osmanlı Devleti'nin son döneminden ve Cumhuriyet'in kurulduğu ilk dönem de dahil olmak üzere savaşlar ve bunlara bağlı olarak hem ekonomik hem toplumsal hem de kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir. Değişen durumlar karşısında kadınların ve erkeklerin durumları da değişimlere maruz kalmıştır. Bu değişim en yoğun hali elbette Cumhuriyet'in ilanı ile olmuştur. Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel çalkantılar devam etse de kadınların konumu diğer dönemlerle kıyaslanamayacak şekilde olumlu değişimlerin yaşandığı da ifade edilmelidir (Kırkpınar, 1998: 13-15).

Kadınların konumlarının değişmesinin yanı sıra o dönem üzerine kadınların konumları üzerine yapılan eleştiriler de bulunmaktadır. Bu noktada Berktaş'ın da ifade ettiği bir eleştiri;

Cumhuriyet'in ilk döneminde kadınların söylem açısından farklı gibi görünen durumlarının yine sınırlamalar içerisinde kalma halidir. Berktaş, Cumhuriyet'in ilanı ve modernleşme noktasında kadınların önemli bir yerinin olduğuna vurgu yapılmasını aktarırken bir yandan da eleştirel tutumları da aktarmaktadır; eleştiriler arasında kadının simgeleştirilmiş olması ve bu durumun kadınları erkeklerin söylemi ile nesneleştirdiğidir. Kadının ve haklarının simgeleştirilmesi hali ulusçu ve modernleşme öncüsü olarak erkeğin görülmesinin bir sonucu olmasıdır. Cumhuriyet ile birlikte modernleşme noktasında da önderler olarak erkekler görülmüş; kadınlar yine kendi adını koyma mücadele vermişlerdir. *“Türk modernleşmesinin önderleri ve uygulayıcıları olan erkekler de kuralın dışında değillerdi; üstelik, onlar kendi ‘ideal kadın’ hayallerini toplumsal bir projenin parçası sayarak meşrulaştırmak avantajına sahiptirler”* (1998: 1-2).

Şeriat kuralları ile yönetilen Osmanlı Devleti'nde en çok ezilen, sınırlandırılanlar ve dini otoritenin baskısından en çok etkilenenler kadınlar olmuştur. Yeni kurulan ve Batı dünyasına yönelmeyi amaç edinen ülkede bu ideolojiye karşı gelmek için kadınların gücü önemli bir rol oynamaktadır. Atatürk'ün kurduğu ülkede kadınların statüsünü iyileştirmeye yönelik adımlar muhafazakâr çevre tarafından tepkiyle karşılanıyordu. Bunun farkında olan Atatürk ve devrimci arkadaşları da bu durumun ve toplumda kadının statüsü için atılacak adımların önemini farkındaydı. Bu doğrultuda yeni kurulan ülkede kadınların her alanda yer alması büyük bir önem taşımaktadır. Atatürk, bizzat kendisi il il dolaşarak kız çocuklarının eğitiminin önemini halka anlatmayı kendine görev bilmiş ve bu görevi de gerçekleştirmiştir. Yapılan birçok devrimde de bu öneme dikkat çekilmektedir; örneğin ‘Şapka Devrimi’ ile kadınların yüzlerini cihana göstermeleri gerektiğini ifade etmektedir. Bu ifade ile kadınların peçe ve çarşaf ile sınırlandırılmalarını eleştirmektedir (Kırkpınar, 1998: 17). Bu ve benzeri örnekler kadınların önceki dönemlere göre statüsünde iyileştirmeler yapsa da Berktaş'ın da ifade ettiği gibi kadınların Batı'ya yüzünü dönem devletin bir simgesi haline getirilme halinin de örneklendirilmesidir.

1923-1950 yılları arasındaki dönem ‘Tek Partili Dönem’ olarak geçmekte ve 1923-38 yılları arasında da Atatürk'ün yönetimde fiilen etkili olduğu bilinmektedir. 1938-50 yılları arasında ise Demokratik Parti iktidara gelir ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün bu dönemde yönetimde etkinliği ile geçmiştir. Yaşanan değişimler ve yapılan kültürel devrim adımlarının yeni bir kadın tipi ve simgesini de yaratmıştır. Cumhuriyet ile birlikte kadına teoride yeni görevler verilmiş; kadınlar biçimsel yönden de değişim yaşamıştır. Ancak teoride kadınlara yüklenen; erkeğin ev içindeki yardımcısı olmanın yanı sıra maddi yönden de erkeğin destekçisi olma yönündeki

gelişmeler teori olduğu gibi eylemlere tam olarak yansımamıştır. Bu değişim yaşanmama hali özellikle Türkiye'nin bölgelerine ve yörelerine göre de farklılıkları içinde barındırmaktadır (Kırkpınar,1988: 16).

Türkiye'nin tüm kesimlerine devrimlerin etkisi eşit şekilde değişim yaratmakta zorlansa da toplumsal değişimin en belirgin biçimde yaşanması kadınların konumundaki değişiklikler ile olmuştur. Bu değişim en dikkat çeken elbette kadınların kılık-kıyafetleri üzerine yapılan değişimdir. Bunun yanı sıra kız çocuklarının eğitime verilen önem de dikkat çeken bir diğer değişimdir. Atatürk kadınların toplumsal ve kültürel bağlamda önemine dikkat çekerken, eşi Latife Hanım ile birlikte oluştur; özellikle kadınları ilgilendiren reformların uygulanması sırasında Latife Hanım yer almıştır. Kadınların toplumsal düzlemde değişimini amaçlayan reformların yanı sıra çalışma hayatlarında yer almasını düzenleyen reformlar da olmuştur. Sanayileşme hamlesinin bir sonucu olarak kadınları çalışma hayatını düzenleyen en önemli hamle 1936 yılında kabul edilen '*İş Kanunu*' olmuştur. Bu kanun kabul edilmeden önce kadınların çalışma hayatını düzenleyen bir yasa bulunmamaktaydı. Bu kanun ile birlikte kadınların 'işçi' tanımına dahil edilmiştir. Kadınların çalışma hayatını düzenleyen bu kanunun öneminin dile getirilmesinin yanında tarımda çalışan kadınların çalışma hayatını düzenlemediğini de ifade etmek önemlidir. Çünkü; tarım sektöründe birçok kadın çalışmaktaydı ancak bu kanun o kadınların çalışma hayatını kapsamıyordu (Kırkpınar, 1998: 18-19-25).

Kadının özel alana sıkıştırılması ile başlayan sınırlamalar kadının kamusal alana çıkması ile de devam etmiştir. Kadının erkekler tarafından koyulan sınırı aşarak kamusal alana çıkması durumunun yarattığı korku ile kadının yerinin özel alan olduğu sürekli olarak hatırlatılmaya çalışılmıştır. Bu noktada da kadın kamusal alana çıktığında cinsiyetsizleştirilmiş ancak öte yandan 'ana- bacı' olarak çizilen rollerinin hatırlatılması ile de bu rollerin kadın tarafından da benimsenmesi amaçlanmıştır (Berktaş, 1998: 3).

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte kadınların yaşamları noktasında mücadelelerinin de bir sonucu olarak değişimler yaşanmıştır. Toplumsal bağlamda meydana gelen değişimlerin de bir sonucu olarak karşımıza çıkan bu değişimlerin ardından kadınlar istemlerini dile getirmek için mücadele etmeye devam etmişlerdir. Bu mücadele alanlarından biri de siyasal düzlemidir. Kadınlar meclisin açılışından üç yıl sonra, 1923 yılında bir parti kurdular ve kadınların parlamentoda temsil edilmelerini amaçladılar. 16 Haziran 1923 yılında '*Kadınlar Halk Fırkası*' adında kurulan parti, kadınların politik haklarının olmaması gerekçe gösterilerek kuruluşuna

izin verilmemiştir. Partinin adı 1924 yılında ‘Türk Kadın Birliği’ olarak değiştirilerek seçim hakkına sahip olma istemlerinin dile getirilmesine rağmen taleplerinin reddedilmesi ile sonuçlanmıştır (Akkent, 1994: 16).

Bu gelişmenin ardından kadınlar, 3 Nisan 1930 tarihinde belediye seçimlerinde seçme ve seçilme hakkı tanınmıştır. Bu hak 1933 yılında kullanıldı ve kadınlar belediye meclisine seçildiler. Bu kararın ardından 1934 yılına ‘*Türk Kadınlar Birliği*’nin düzenlediği bir yürüyüş gerçekleştirilmiştir. Türkiye Büyük Millet Meclisi beşinci dönem seçimleri ise 8 Şubat 1935 yılında gerçekleşmiş; 18 kadın milletvekili Türkiye Büyük Millet Meclisi’ne girmişlerdir (Kırkpınar, 1988: 23).

Kadınların mücadelelerinin hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemlerindeki mücadelesi Dünyadaki kadın hareketleri ile hem zamansal hem başlama yönünden benzerlikler barındırmaktadır. Bu benzerlik arasında 5\10 yıl- zamansal farklar da olsa dönemsel bağlamda 1. Dünya Savaşı’nın yaşandığı dönemde birinci dalga hareketin başlamış olmasıdır. Bir diğer benzerlik ise eğitilmiş ve orta sınıftan kadınların hareketin başlamasındaki etkisidir. Bu durum hem Dünyadaki hareketle benzerliğinin yanı sıra Türkiye’deki iki dalga hareket içinde geçerli benzerliktir. İki dalga hareket arasındaki benzerliklerinin yanı sıra söylem ve eylem farkı da bulunmaktadır. Söylem farkına baktığımızda ilk dalga hareket içerisinde; sosyal hayata ve çalışma hayatına katılma isteklerinin yanı sıra aile içindeki kadının konumunda iyileştirme çabaları ifade edilmektedir. İkinci dalga harekete bakıldığında ise; kadının bedeni hakkında karar vermesi en önemli mücadele konusuydu. Bu doğrultuda kadın bedenine uygulanan erkek şiddetine ve kadının cinselliği üzerindeki kendi söz hakkı mücadele konuları arasında yer almaktaydı. İkinci dalga hareketin kendi bedenleri üzerine kara alma üzerine kurduğu mücadele felsefesini 1988 yılında yayınladıkları ‘*Feminist Manifesto*’ ile programlamışlardır. Manifesto ile birlikte kadınların bedeninin yanı sıra emeğine de el koyan patriyarkal düzene karşı çıkılmaktadır. Şirin Tekeli, birinci ve ikinci dalga hareketin eylem ve söylem mücadelesinin fark ve benzerliklerini aktarmaktadır; bu benzerlikler arasında iki dalganın da mücadele için küçük gruplar halinde başladığını aktarmaktadır. İki dalga hareket de kadınların bilincini yükseltme üzerine kurulmuştur (Tekeli, 1988: 338-341).

Türkiye’de kadınlar birinci dalga harekette olduğu gibi artık sadece eşit haklar istemekle yetinmiyor öte yandan ataerkil sisteme karşı geliyorlardı. İkinci dalga hareket ile gerçekleşen bu karşı çıkış, kendi hayatları için kendi kararlarını verme isteklerinin ve mücadelelerinin bir

sonucu ve mücadeleye yön veren unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Berktaş, 1998:6).

İlk dalga hareketin taleplerinin devlet tarafından karşılanacağını düşünürken ikinci dalga mücadelelerinin devlet ya da partilerle bağdaştırılmasını ve sonuçların bu organlardan beklenmesi noktasında eleştirel bir tutum takınmaktadır (Berktaş, 1998: 343). İkinci dalga hareketin en büyük etki yarattığı noktalardan biri toplumda tabu olarak görülen ve tartışılmasına bile zor ihtimal verilen cinsel taciz, şiddet gibi konuları tartışma gündemine taşınmaları olmuştur (Berktaş, 1998: 6).

Kadınlar toplumsal düzlemde hak istemlerinin duyulması için sadece tartışma açmakla da kalmamıştır. Konuları gündeme getirmelerinin yanı sıra hem kongreler hem de yürüyüşler düzenlemişler hakları için sokaklarda da mücadele etmiş, hak istemlerinin duyulması için çaba göstermişlerdir. 1975 yılında 27 kadın derneğinin katıldığı ve kadın hakları için yasal düzenleme isteklerini dile getirdikleri ‘Ankara Kadın Kongresi’ düzenlenmiştir. 1978 yılında ‘Türk Toplumunda Kadın’ seminerinin yanı sıra 1980 yılında ‘Türkiye’de Kadın Sorunlarına Yaklaşım ve Öneriler’ semineri gibi düzenlenen toplantılar ile kadınların yaşadığı sorunlar dile getirilmiş hem toplumsal hem de yasal bağlamda düzenleme istekleri üzerinde durulmuştur (Arat, 2022: 87).

Tıpkı birinci dalga hareket içinde kadınların dergi ve gazeteler etrafında toplanarak birbirleri ile iletişime geçip sorunlarının birbirleriyle paylaşmış olmaları gibi ikinci dalga hareket içinde de toplantılar, seminerler düzenlenerek iletişime geçilmiştir.

Kadınlar hem birbirleriyle iletişime geçmek hem de sorunlarını anlatarak seslerini duyurmak ve gündeme taşımak amacıyla toplantı ve seminerler düzenlemişlerdir; bunun yanı sıra toplumsal düzlemde yaşanan olaylara tepki olarak yürüyüşler de düzenlemişlerdir. Yapılan bu yürüyüşler kadın hareketinin ve tepki gösterdikleri olayların duyulması açısından oldukça önemlidir. 1987 yılında da kadın mücadelesinin tepki gösterdiği bir olay yaşanmıştır. Bu tepki sonucunda kadınlar yürüyüş gerçekleştirmişlerdir. Olay; bir ağır ceza dava yargıcının ‘*kadının sırtından sopayı karnından sıpayı eksik etmeyeceksin*’ sözleri üzerine ‘*Dayağa Karşı Yürüyüş*’ kampanyası ile birlikte yürüyüş gerçekleştirmişlerdir. Bu kampanya ve yürüyüş o denli etkili

olmuştur ki 1987 yılında ‘Ayrımcılığa Karşı Kadın Derneği’ ‘İnsanca Yaşan İçin Kadın Derneği’ gibi derneklerin kurulması ile sonuçlanmışlardır (Arat, 2022: 88).



Görsel 1. 5. Dayağa Karşı Yürüyüş

Yürüyüş Türkiye feminist hareketi açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Yürüyüş sadece kadınların düzenlediği ve katıldığı bir yürüyüş olmasının yanı sıra toplumun her kesiminden kadının örgütlenmesi nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Yürüyüşe katılan çoğu kadının erkek şiddetine maruz kaldığını bilinmekte; toplum tarafından kadınlara uygulanan şiddete karşı gelmek yürüyüşün amacını oluşturmaktaydı. Bu amaç etrafında yürüyüşe 2500 kadın katılmış ve hazırladıkları pankartlar ile birlikte yürüyüş gerçekleşmiştir. ‘*Dayağın çıktığı cenneti istemiyoruz*’, ‘*Haklı dayak yoktur*’, ‘*Dayak aileden çıkmadır*’, ‘*Yeter Söz Kadınların*’ vb. pankartlar yürüyüşün ve kadın hareketinin amacını açıkça ortaya koymaktaydı. Yürüyüşe konuşmacı olarak Ayşe Düzkan, Şirin Tekeli, Özden Dilber, Zehra Başer ve trans kadın Sevtap katılmıştır. Kadınlar yaşanan bu olaya gösterdikleri tepki olarak gerçekleştirdikleri yürüyüş ile birlikte kadınların maruz bırakıldığı baskıya karşı kadın hareketinin amacını ve geleceğini de yansıtmayı açısından oldukça önemli görülmektedir (Paker, 2021).

‘*Dayağa Karşı Yürüyüş*’ ile etki alanını genişleten kadın hareketi bu yürüyüşe benzer birçok yürüyüş gerçekleştirmiş, kadın hareketinin amacını bir arada dile getirmişlerdir. Bu yürüyüş, ev içi şiddet konusunda kadınlara uygulanan erkek şiddetine açısından bir kampanyaya dönüşmüş, bu kampanya ve yürüyüş sonucunda ‘*Bağır! Herkes Duysun*’ adında bir kitap basılmış; 7 bin imza toplanmıştır (Kılıç, 1998: 355). İkinci Dalga Feminist Hareketin mücadelede öne çıkardığı konulardan olan; kendi bedenleri ve hayatları hakkında karar verme istemleri ‘*Bedenimiz Bizimdir*’ sloganı çevresinde gelişmiştir. Bu gelişme noktalarından olan ‘*Dayağa Karşı Yürüyüş*’ kadınların bedeninin şiddet yoluyla denetlenmesine tepki olarak yapılmıştır. Bu noktada dikkat çeken bir başka kampanya da 1989 yılında gerçekleştirilen ‘*Mor İğne*’ kampanyasıdır.



Görsel 1. 6. Mor İğne Kampanyası

‘Mor İğne’ kampanyası ile cinsel tacize, tecavüze ve bekaret kontrolüne karşı düzenlenen bir kampanyadır. 1993 yılında kampanya kapsamında Medeni Kanun içerisinde belirlenen bu mücadele konuları bağlamında değişiklik yapılması istemlerini dile getirmiş ve 100 bin imza toplanmışlardır (Kılıç, 1998: 355). Kampanyanın adı tüm dünyada kadın hareketinin simge rengi olduğundan mor ve kadınların tacize karşı kullandıkları bir silah olduğu için de iğne seçilmiştir. Kadınlar kampanya kapsamında bildiriler dağıtıldı; kadınların giremediği Birahane, meyhane, kahvehane gibi mekanlara toplu olarak gitme ve pazarlarda iğne satışları yapılarak mücadele mekanlarını ve yöntemlerini genişletmişlerdir (Karakuş, 2023). ‘Mor İğne’ kampanyası 8 Mart 1988 yılında yayınlanan ‘Kadın Hakları Bildirgesi’ nin mücadele konularını dile getirmesi sonucunda gerçekleşmiş bir kampanyadır. Bildirgede kadınlar; ezildiklerinin ve sömürüldüklerinin bilincinde olduklarını ifade etmektedir. Bu bilinç ile kadınlar emeklerinin, emeklerinin, tarihleri ile birlikte geleceklerine de el konulduğunu ifade ederken kadınları örgütlü bir mücadeleye çağırmaktadırlar (Koç, 2022).

“Biz kadınlar cins olarak eziliyor ve sömürülüyoruz... Biz feminist kadınlar, kaderimizi biçimlendirme hakkımızı kullanarak, bedenimize, emeğimize, kimliğimize, tarihimize, geleceğimize sahip çıkmak istiyoruz... Bütün kadınları ezilmişliğimizi fark etmeye, ezilmişliğimize karşı tavır almaya, dayanışmaya, örgütlenip çıkarlarımız için mücadele etmeye çağırıyoruz” (Kılıç, 1988: 355).

1980’li yılların sonu kadın hareketi içinde ayrışmaların yaşanmaya başladığı yıldır. 1988 yılında mücadele eden bütün grupların bir araya getirilmesi amacı ile yapılan ‘Birinci Kadın Kurultay’ ın uzlaşmazlıkla sonuçlanması örnek olarak gösterilebilir. Uzlaşmazlıkların yanı sıra bu dönemde de farklı ideolojilerden birçok dernek kurulduğu görülmektedir. Bu dernekler arasında ‘Türk Kadını Güçlendirme ve Tanıtma Derneği (1986)’, ‘Kadınlar Dayanışma

Derneği (1986), ‘Demokrasi Mücadelesinde Kadın Derneği (1988)’ gibi dernekler sayılabilir (Kılıç, 1988: 356).

Türkiye’de feminist hareket kadınların kamusal alana çıkmaları, çalışma hayatında yer almaları ve bunun sonucunda da hem çalışma hem toplumsal hayatta haklarını istemeleri ile başlamıştır. Kadınlar mücadelelerini dergi, gazete ve kurdukları dernekler ile yaymaya ve kadınları bilinçlendirmeyi amaçlamıştır. Kadınlar gazete ve dergilerde yazı yazarak yaşadıkları sorunları diğer kadınlara aktararak ve diğer kadınlarla iletişime geçerek de devam ettirmiştir. Cumhuriyet’in kurulması ve Kurtuluş Savaşı’nda da önemli etkin rol oynayan kadınlar, Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte hem kazanımları hem de mücadeleleri bağlamında değişimler ve gelişim yaşamıştır. Kadınlar cumhuriyet döneminde mücadele ederken sadece eşitlik için değil, özel-kamusal alan kısılcığında tutulmalarına, özel alanda uğradıkları hem fiziksel hem cinsel şiddete karşı çıkmışlardır. Kadınların özel alanda yaşamak zorunda bırakıldıkları şiddetin yanı sıra kamusal alanda da yaşadıkları şiddete karşı çıkmışlardır. Çalışma hayatında da eşitsizlik ve ayrımcılığa karşı mücadele vermişlerdir.

Kadınların 1980 sonrası dönemde mücadelesi daha spesifik konuların ve bu konular üzerine düzenlenen toplantı ve sempozyumlarla ilerleyişine devam etmiştir. Kadınlar bu sempozyum ve toplantılar ile yine birbirlerinden haberdar olmak ve iletişimde kalma amacıyla gerçekleştirmişlerdir. Toplantı ve sempozyumların yanı sıra kadınlar örgütlenerek yürüyüşler yapmışlar. Yaptıkları yürüyüşler ile birlikte kadınların yaşadığı sorunların ve mücadelelerinin daha geniş kitlelere ulaşması ve mücadele amaçlarının ifade edilmesi için başvurulmuştur. Kadınlar hem Dünya hem de Türkiye’de mücadelelerine devam etmektedir.

Kadınların toplumsal, ekonomik, siyasal bağlamda *ötekileştirilmeleri* üzerine kurulan ataerkil sistem kadınların mücadelesi ile karşı karşıya kalmıştır. Kadınlar evde de kamusal alanda da erkeklerin gerisine itilerek ikincil planda kalmaya zorlanmalarına da bedenleri ve cinsellikleri bağlamında erkeklerin belirlediği sıfatların içerisinde yaşamaya zorlanmasına da karşı mücadele vermektedirler. Kadınların bedenleri, cinsellikleri üzerinden ve bu sınırların ve kuralların bir sonucu olarak karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet rollerine de karşı çıkmaktadırlar. ‘Öteki’ olarak görülmelerine ve hayatlarının her alanda denetlenmesi ve sınırlandırılmasına karşı verdikleri mücadele daha örgütlü bir şekilde devam etmektedir.

1.5.3. Türkiye’de LGBTİ+ Hareketin Doğuşu ve Gelişimi

Kadınların toplumsal bağlamda tüm ezilmişliklerine karşı başlattıkları feminist mücadeleye benzer biçimde belli gruptaki bireyler de mücadele yolunu seçmiştir. Kadınlar ‘öteki’ olarak görülüp toplumsal yapının tümünden dışlanmışlıklarına ve yok sayılmalarına benzer biçimde ‘LGBTİ+ Hareket’ in doğuşu da benzer nedenler ile başlamıştır.

Queer kavramı 16. yüzyılda ‘*tuhaf*’, ‘*acayip*’ anlamında kullanılmaktaydı. 20. Yüzyıla gelindiğinde dahi bu sözcük aynı anlamıyla kullanılmaya devam etmiştir. Baskıya ve ötekileştirmeye hizmet eden bu sözcük tıpkı ‘*zenci*’, ‘*ibne*’ gibi kelimelerde başvurulan aktivizm yöntemi ile dönüştürülmüştür. Bu dönüştürme queer aktivizmin ile başarılmıştır. Queer sözcüğü ‘*tuhaf*’ ve ‘*acayip*’ anlamında kullanılırken ilk olarak homofobik ve aşağılama kelimesi olarak 1894 yılında kullanılmıştır. Bu anlamda queer kelimesini Alfred Douglas’ın babası tarafından Oscar Wilde’a yazdığı mektupta oğluyla ilişki yaşamak ile suçlamak amacıyla kullanılmıştı. Irkçılık, homofobi gibi hem baskı hem de ötekileştirme biçimi olarak kullanılan bu kelimeler seçilen aktivizm yöntemiyle anlamları dönüştürülerek hareket içerisinde kullanılmaya başlamıştır. Queer sözcüğü de bu aktivizm yöntemi ile dönüştürülmüş ve kullanılmıştır (Barker, 2018: 7-10).

Batı’da uzunca bir süre eşcinselleri aşağılamak için kullanılan bu sözcükler bilinçli olarak kabul edilmiştir. ‘Normal’ olarak görünmeye ve davranmaya iten tüm davranışları protesto ederek ‘sapkınlığı’ stratejik olarak da kabul etmiştir. Ayrıca kavram, heteronormatif sistem dışında reddedilen tüm cinsel çeşitliliği kucaklamaktadır (Çakırlar, Delice, 2021:15).

“1980’lerde LGBT topluluklarındaki insanlar ‘queer’ sözcüğünü kendilerini tanımlamak için nötr bir sözcük ya da benliklerinin pozitif bir biçimi olarak kullanmak üzere geri kazanmaya başladılar. Bunun en erken örneklerinden biri, 1990 New York Onur Yürüyüşü ’nde ‘Queerler Bunu Okuyor’ başlıklı el ilanını dağıtan aktivist grup Queer Nation’dı” (Barker, 2018: 10).

Bu ilanda queer kelimesini homofobik tutumun elinden almanın önemine değinmektedir. Queer kelimesini kullanarak ötekileştirilmiş ve geriye itilmiş herkesin böyle yaşamak zorunda olmadığını kendisine söylemesini ve bilincine varmasının da altını çizirken kelimeyi ve etkinliğini şu şekilde ifade etmektedirler:

“Queer olmak mahremiyet hakkıyla değil, kamusal olma özgürlüğü, kim isek o olma özgürlüğü ile ilgilidir. Queer olmak her zulme karşı, homofobiye, ırkçılığa, kadın düşmanlığına, dindar ikiyüzlülerin bağnazlığına ve kendi kendimize yönelttiğimiz nefrete karşı (kendimizden nefret etmemiz gerektiği özenle öğretildi) mücadele etmek demektir” (Akt; Çakırlar, Delice, 2021: 15).

1990’larda sesini yükselten LGBTİ+ hareketi, 1969 yılında gerçekleşen ‘Stonewall İsyanı’ ile birlikte sesini daha da yükselterek mücadeleye devam etmiştir. 1969 yılında New York’taki bir lgbti barına polisin düzenlediği baskına karşılık verilen tepki ve mücadele olarak bilinmektedir. Gay hareketin amacı özgürlüklerini ellerine almak ve toplumsal düzlemde yaşatılan baskıya tepki ile; tutuklanma korkusundan ve cinselliklerini ve yaşamlarını özgürce yaşama taleplerini içermekteydi (Barker, 2018: 51).

Tıpkı dünyadaki LGBTİ+ hareketin sesinin yükselmesine neden olan polis baskınları gibi Türkiye’de de hareket polisin LGBTİ+ bireylere karşı gerçekleştirdiği baskınlarla sesini yükseltmiştir. 1987 yılında gerçekleşen polisin baskınlarına trans seks işçileri ile birlikte lezbiyen ve geyler bir araya gelerek tepki göstermişlerdir. ‘29 Nisan 1987’ yılında İstanbul Gezi Parkı’nda 37 trans, lezbiyen ve gay bir araya gelmiş ve baskınlara ve toplumsal düzlemde ötekileştirilmelerine karşı yaptıkları açlık grevi ile tepkilerini göstermişlerdir. Bu başlatılan açlık grevi *on gün boyunca devam etmiş*; birçok sanatçı ve aydının da mücadeleye destek vermiştir. Polis baskınlarına karşı başlatılan ‘Gezi Parkı Protestosu’ Türkiye LGBTİ+ hareketi açısından büyük öneme sahiptir (Çetin, 2015).



Görsel 1.7. Gezi Parkı Protestosu

‘Gezi Parkı Protestosu’ öncesinde birçok lgbti bireyin örgütlenme hali bir araya gelme arayışlarını içinde barındırmaktadır. Feminist hareketin erkek egemen yapıyı sorgulamaya başlaması ile birlikte eşcinsel hareket için önemli bir etkidir. Erkek egemenliğinin sorgulanması ve feminist mücadelenin yöneldiği konular bağlamında zorunlu heteroseksüelliğin sorgulanmasına da yol açmıştır. Türkiye’de 1980’lerde eşcinsellerin parklarda, sinemalarda bir araya gelerek ve toplanma ve iletişime geçme ile başlayan durum 1990’larda bir ‘hareket’ haline gelmiştir (Erol, 2011: 445).

“Görünmezlik ablukasıyla kuşatılan eşcinseller sosyal ve kültürel hayattan tümüyle dışlanıyor. Karanlık park köşelerine, kıyıda köşede kalmış bir iki hamama hapsedilen hayatlar, ‘ahlaksız’, ‘hasta’ ve ‘sapkın’ diye damgalanıyor. Yüzünü Batıya dönmüş Cumhuriyet Türkiye’sinde hem sosyal hem politik alanı kaplayacak şekilde, eşcinsellerin payına düşen homofobi oluyor” (Erol, 2011: 447).

Tıpkı kadın hareketinde olduğu gibi eşcinsel harekette toplumsal dışlanmaları, kimlikleri ile birlikte bedenleri ve cinselliklerinin yok sayılması; ‘öteki’ olarak kabul görmelerine tepki göstererek hareketin bilincine varmışlardır. Yine kadın hareketine benzer biçimde -kadınların ev ile bağdaştırılması gibi- eşcinseller de belli semtler ve işsizlikler ile bağdaştırılarak; toplumsal hayattan dışlanma ile de yok sayılmaktaydı. Türkiye’de eşcinsel hareket içerisinde bir araya gelen gruplar ilk olarak İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirlerde bir araya gelmiştir. Türkiye’deki feminist harekete benzer biçimde küçük gruplar ile toplanarak hareketin başlatan toplantılar yapılmıştır. 1994 yılına gelindiğinde ise Türkiye’nin ilk gey ve lezbiyen dergisi çıkarılmaya başlandı. 1994 Eylül’ünde ‘*Kaos GL*’ adı ile yayın hayatına başlayan dergi; hareket kapsamında kendi sorunları ve kendi söylemlerini yaratarak dile getirme amacıyla kurulmuştur. Kaos GL, eşcinsellerin birbirinden haberdar olmaları, hareketin içindeki iletişimi ve bilgilendirmeyi sağlaması ve bu noktada ilk olma yönüyle büyük öneme sahiptir. 2001 yılında düzenlenen 1 Mayıs’ına kendi düzenlediği pankartlar ve bayrakları ile katılan Kaos GL, siyasal alanda verilen mücadeleye katılmıştır:

“‘Eşcinseliz, gerçeğiz, buradayız!’, ‘Zorunlu heteroseksüellik insanlık suçudur!’, ‘Eşcinsellerin kurtuluşu heteroseksüelleri de özgürleştirecektir!’ sloganlarıyla işçilerle meydanlara çıkan eşcinsellerin görüntüsü, Türk medyası için de bir dönüm noktası oldu. Artık maskeler tümüyle atılmış her taraf için de bahane kalmamıştı” (Erol, 2011: 455).

Kaos GL ve Lambda İstanbul vb. gibi bir araya gelen gruplar 1990’li yılların ikinci yarısına gelindiğinde ise dernekleşme yoluna girmiş ve bunun önemine vurgu yapmışlardır (Çetin, 2015). Türkiye’de kurulan ‘*Venus’ün Kızları*’, ‘*Sappho’nun Kızları*’, ‘*Bursa Spartaküs*’ gibi bir araya gelmeler de eşcinsel hareket açısından önemli bir yere sahiptir.



Görsel 1.8. Kaos Şanlıyor (1994)

20 Eylül 1994'te 'Kaos Şanlıyor' kapağıyla yayın hayatına başlayan dergi, ilk sokak eylemini Ankara Tandoğan Meydanı'nda 8 Mart eyleminde gerçekleştirmiştir. Eyleme 'Venüs'ün Kızkardeşleri' adlı lezbiyen örgütle birlikte katılmıştır. 2000 yılına gelindiğinde ise 'Kaos GL Kültür Merkezi' açılmıştır. Kültür merkezi içerisinde kütüphane kurulurken, film gösterimleri de yapılmıştır. "Eylül 2005'te, resmi adıyla 'Kaos Gey ve Lezbiyen Kültürel Araştırmalar ve Dayanışma Derneği' Türkiye'de tüzel kişilik kazanan ilk LGBTİ derneği oldu" (İnce, 2021).

12 Eylül darbe ortamı içerisinde baskıya maruz kalan gruplar arasında LGBTİ+ lar da yer almaktadır. 1980'li yılların ilk evrelerinde bir araya gelen küçük grupların toplanması ile gerçekleşen hareketin parti bazında ilk örgütlenmesi 'Yeşil Sol Parti' etrafında olmuştur. Ancak ilerleyen dönemlere bakıldığında siyasi alanda ve siyasi partiler bağlamında LGBTİ+ hareketin ve bireylerin yok sayıldığı gözlenmektedir. Bunun bir yansıması olarak hem parti söylemlerinde hem de eylem planlarında yok sayılmaktadırlar. Türk siyasi tarihinde parti tüzüğünde LGBTİ+ bireylere yer ayıran ilk parti 'ÖDP' olmuştur. 1999 yılında ise ÖDP'nin adayı Demet Özdemir bir siyasi partinin çıkardığı ilk Lgbti adayı olmuştur (Güneş, 2016: 11-89).

Türkiye'de LGBTİ+ örgütlenmesine karşı toplumsal ötekileştirilmenin bir yansıması olarak hukuksal boyutta da bir öteki kabulü dikkat çekmektedir. Bu durumun bir yansıması olarak ise sık sık LGBTİ derneklerinin kapatılmasının gündeme getirilerek, mücadeleyi zor durumda bırakma hali yaratılmaktadır (Güneş, 2016: 121).

Türkiye'de hem kadın hareketinin hem de eşcinsel hareketinin doğuşu ve gelişimi noktasında yaşanan benzerliklerin yanı sıra hareketlerinin birbirlerini desteklediği ve birlikte hareket ettiği de görülmektedir. İki hareket Türkiye bağlamında bir araya gelen küçük gruplar ile başlamış, bu grupların yayına hazırladığı dergi ve gazetelerle birbirleri hakkında bilgi sahibi olmayı

amaçlamıştır. Bilgi sahibi olma amacının yanı sıra birbirleriyle iletişime geçerek, birbirlerinin hareketin geleceğine yönelik bilinçlenmesi için de çalışmalar yapmışlardır. İki hareketin de toplumsal, ekonomik, siyasal alanlarda ‘öteki’ olarak kabul edilmelerine ve öteki olma hallerinin devam ettirilmesi yönünde atılan her adıma karşı mücadele etmişler ve etmeye de devam etmektedirler.

Tıpkı kadınların hem bulunduğu alanlar -kamusal, özel alan- hem de bedenleri ve cinsellikleri üzerinden hayatlarının her alanı denetime ve sınırlamaları tabi tutulması hali eşcinseller için de geçerli bir denetleme yöntemi olmuştur. Eşcinsel bireyler ve özellikle transgender bireyler toplumun getto olarak tabir ettiği alanlarda yaşamaya itilirken çalışma alanları da toplum tarafından sınırlandırılmaktadır (Erdoğan, Köten, 2014: 102). Bu durum eşcinsel bireylerin hayatlarının her alanının sınır ve denetime tabii tutulması haline örnek gösterilmektedir.

Türkiye’de mücadele veren eşcinsel hareket bağlamında kamusal alana çıkmaları noktasında hem yaşam alanları hem de iş imkanları bağlamında yaratılan zorlukların yanı sıra heteroseksüel ve ataerkil yapının söylemsel boyutu yer almaktadır. Bu söylem dili medya organlarınca da benimsenmiş ve devam ettirilmiştir. Haberlerde ‘hastalık’, ‘fuhuş’, ‘ahlaki’ gibi kavramlar kullanılarak bu durum hizmet edilmektedir (Erdoğan, Köten, 2014: 102).



Görsel 1.9. Gezi Parkı Protestosu (1987)

29 Nisan 1987 yılında İstanbul Gezi Parkı’nda polis baskınlarına karşı çıkarak başlayan LGBTİ+ hareket, 2013 yılında gelindiği yine aynı yerde Gezi Parkı’nda toplumsal bağlamda harekete can veren bir eyleme katılmışlardır. 2013 yılında gerçekleşen ‘Gezi Olayları’ bir ayı aşkın bir süre boyunca devam etmiş; Türkiye’nin farklı illerinde de yankı bulmuştur. Lgbti hareketi özelinde büyük önem sahip olan ‘Gezi Parkı’ 2013 yılına gelindiğinde de önemini arttırarak devam etmiştir. Birçok grubun bir araya gelerek mücadele ettiği alanda eşcinsel grupta yer almıştır. 2013 yılı eylemlerinde yer alan grup toplumsal olarak eşcinsel bireylerin

öne çıkması ve toplumun homofobik tutumunun özeleştirine neden olmuştur (Erdoğan, Köten, 2014:109).

Ancak 2013 Gezi Parkı olayları ardından özellikle 2020 yılından itibaren sistematik biçimde ötekileştirilmeleri durumu görülmektedir. Transgender bireylerin cinayetlerinden, gökkuşağı ve bayrağına yönelik aşırı kısıtlayıcı durum bu ötekileştirilmenin boyutunu göstermektedir. Son dönemde ötekileştirilen harekete en yerinde örnek ‘*Kaos GL, RTÜK’ün nefret mitingi kamu spotuna dava açtı*’ başlıklı *Yıldız Tar*’ın kaleme aldığı haber ile de aktarılmaktadır. Haberde lgbti+lara karşı gerçekleştirilen 18 Eylül Saraçhane mitingi ve kamu spotları ile insan hakları ihlali yapıldığına ve bireylerin ve gökkuşağının kriminalize edildiği ifade edilmektedir (Tar, 2022). Bu ve benzeri tutumlara karşı LGBTİ+ hareketi ve mücadelesi zorlu bir yola sokulmuş olsa da devam etmekte; eşcinsel tüm alanlarda ‘öteki’ olarak görülmeleri haline ve baskılara karşı gelerek mücadelelerine devam etmektedirler.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA KADIN ve TEMSİLİ

2.1. Türk Sinemasına Genel Bakış

28 Aralık 1895'te Paris Grand Cafe'de yapılan gösterimle doğan 'sinematograf' ve bu doğrultuda sinema, Aguste Lumiere kardeşlerin çabaları ile ortaya çıkmıştır. Sinemanın doğuşu ile birlikte ülkelerde de ilk film gösterimleri gerçekleşmeye sinema yayılmaya başlamıştır. Amerika'da 15 Nisan 1894, Almanya'da ise 1 Kasım 1893'te ilk gösterimlerin yapıldığı kayıtlara geçmiştir. Türkiye'de de ilk gösterin hangi tarihte yapıldığına dair bir kayıt ve bilgi bulunmamaktadır (Scognamillo, 2010: 15).

2.1.1. Sinemanın İlk Yılları (1914-1922)

İkinci Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarından ulaşılan bilgiler doğrultusunda sinemanın ilk olarak saraya girdiği bilgisine ulaşılmaktadır. Sinemanın saraya girişi 1896 sonları ve 1897'nin başlarında olduğu ifade edilebilir. Sinema Türkiye'deki yolculuğuna saraydan başlamış ilerleyen yıllarda ise; girişinden uzun yıllar sonra İstanbul'da açılan sinema salonlarında hatta İstanbul'un tek bir semtinde Beyoğlu' da gösterimler yapılmıştır. Sinemanın Türkiye'ye girişinden on bir yıl sonra açılan sinema salonları sadece bir semtte yaygın olmuştur. Bu durumun nedeni olarak ise ikinci Abdülhamit'in elektriğin kullanımına izin vermeyişi olarak gösterilmektedir. Bu nedenle sinema, imparatorluğun büyük kentlerine yer yer yayılmış olsa da İkinci Meşrutiyete kadar ki bu da 1908'e denk gelmektedir; sinema tiyatrolarda, gazinolarda gösterim imkânı bularak Scognamillo 'nün ifadesiyle 'sığıntı gibi' yaşamıştır (2010: 18).

Sinemanın Türkiye'ye gelişi ve yayılımı ve de sinema salonların açılıp yayılması tamamen özel girişimler sonucunda gerçekleşmiştir. Türkiye'yi sinema ile tanıştıran 'Sigmund Weinberg' olmuştur. 19 Mart 1914'te Murat Bey ve Cevat Bayer'in açtıkları 'Milli Sinema' Türkler tarafından işletilen ilk sinema olarak kayıtlara geçse de Türk sineması varlığından söz etmek mümkün değildir. 1914 yılına gelindiğinde Türkiye'de sinemanın yayılışı ve gelişiminden

bahsetmek mümkün olsa da sinema işletmeciliğinin azınlıklar ve yabancıların elinde oluşu bu durumu engelleyen neden olarak sunulabilmektedir (Scognamillo, 2010: 119-20). *'Ayastefanos Anıtının Yıkılışı'* (1914) eleştirmenler tarafından ilk Türk filmi olarak kabul edilmekte ancak; Hakan'a göre bu doğru bir tanımlama değildir. Bunun nedeni olarak ise hem olayın saygıdan uzak halini ve de bir anıtın yıkımına ait olan görüntüler oluşuna bağlamaktadır (2012: 15).

Hakan'a göre Foto Film Merkezi'nin taşınması sırasında büyük bir bobinin bulunması ve sonradan kaybolmuş olsa da Fuat Uzkınay 'ın çekimini başaramadığı gibi iddialar olsa da bu filmin olduğunu ve Uzkınay 'ın çekimi gerçekleştirdiği varsayımını kabul etmemiz gerektiğini ifade etmektedir (Hakan, 2012: 15).



Görsel 2. 1. Ayastefanos Anıtının Yıkılışı (1914)

“Daha önce de belirtildiği gibi artık ilk Türk filminin *'Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı'* olduğu yalanına bir son verilmesi gerekir. Ne yapmalı?... Reddi miras yapmamak, bugüne kadar yazılan Türk sinema tarihine ihtiyatla yaklaşarak ileriye doğru gitmek gerekir” (Hakan, 2012: 23).

Enver Paşa'nın Almanya ziyareti sırasında sinemanın yaygın oluşundan etkilenmesi ve ülkeye dönmesi ile bir kurumun kurulmasını emretmesi ile sonuçlandı (Hakan, 2012: 15). Enver Paşa'nın verdiği emir 'Merkez Ordu Sineması'nın kurulması (1915) ile sonuçlanmıştır. (Önder, Baydemir, 2005: 119).

Enver Paşa'nın emri ile kurulan Merkez Ordu Sineması çalışmalarına başlarken, dairinin başına İlk sinema gösterimlerinin yanında ilk sürekli sinema salonunu kuran Weinberg getirilmiştir. Özön, çalışmalarına devam eden Weinberg 'in birçok başarısız girişimlerini de aktarmaktadır. Ancak 1916 yılında Osmanlı Devleti ve Romanya arasında savaşın başlamasının Weinberg 'i sinemadan uzaklaştıran etken olarak aktarmaktadır. Özön, savaşın başlaması ile birlikte Weinberg 'in 'düşman uyruğu' durumuna geçtiğini ifade etmektedir. Bu durumun sonucunda

Weinberg dairenin başından uzaklaştırılmış, ordunun başına Fuat Uzkınay getirilmiştir (Özön, 2010: 52- 54).

Merkez Ordu Sinemasının yanında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adındaki kurumda 1913 yılında kurulmuştu ve çalışmalara katılmaktaydı. Sedat Simavi derneğe başvurmuş ve derneğe gelirin artması amacıyla savaşın devam ettiği ve film girişi sağlanamadığı için halkın ilgisini çekecek kısa film çalışmalarının yapılması gerekliliğini ve bu işi üstleneceğini bildirdi, bunu bildirmesi sonucunda kabul aldı ve Weinberg 'in yanında çalışmış Yorgo adındaki kameraman ile çalışmaları başlamıştır (Özön, 2010: 54-55). 1917 yılında Sedat Simavi 'Casus' ve 'Pençe' filmlerini çekmiştir. 1917 yılında çekilmiş en önemli film *Pençe*'dir. Çünkü bu film edebiyat yapıtının Türk filmine uyarlanması ilk örneğidir ⁴(Hakan, 2012: 25).

2.1.2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1924)

Sinemanın doğuşu tiyatrodan aldığı destek ile gerçekleşmiştir. Her ülke tiyatronun senaryo, dekor ve oyunculuk gibi alanlarından beslenmiştir. Sinema-tiyatro yer yer destek ve çatışma ikilemi içinde olsa da sinema tiyatrodan olumlu-olumsuz etkilenmiştir. Olumsuz noktalarına bakıldığında tiyatrocuların sinemayı küçümsemeleri ve Hakan'ın aktarımında da olduğu gibi 'köksüz bir fotoğraf düzenbazlığı' olarak görülmesiydi. Ancak her şeye rağmen sinema gelişimine devam etmiştir. Türkiye'de de 1922-1938 yılları arasında tiyatronun sinema üzerindeki etkisi görülmektedir. 1918 yılında Berlin'e tiyatro üzerine incelemeler yapmak amacıyla giden Muhsin Ertuğrul film yapımı ile ilgilenmeye başlamış ve Türkiye'de sinemada tiyatro etkisi görülmüştür (Hakan, 2012: 28-29).

"Ertuğrul, on yedi yıl Türk sinemasını tek başına elinde tuttuğu gibi gerek doğrudan doğruya kendi yanında gerekse başında bulunduğu Şehir Tiyatrosu'nda yetişen rejisörler aracılığıyla bu olumsuz etki günümüze kadar sürdü. Hiç şüphe yok ki, bu Türkiye'den başka hiçbir ülkenin sinemasında rastlanmayan bir durumdu" (Özön, 2010: 75).



Görsel 2. 2. İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922)

⁴ Bu eser Mehmet Rauf'un yazdığı eserden uyarlanmıştır.

İstanbul'un ilk sinema salonu işletmecilerinden olan Kemal Seden ve kardeşi Şakir Seden'in kurduğu 'Kemal Film' ile Türkiye sineması adına önemli adım atılmıştır. Rejisörlüğünü Muhsin Ertuğrul'un yaptığı '*İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*' (1922) filmi tiyatrocular dönemini başlatan film olarak kayıtlara geçmiştir (Hakan, 2012: 41).

Tiyatrocular dönemi olarak geçen 1922-39 yılları arasında Ertuğrul, Kemal Film ve İpek Film ile birlikte çalışarak 23 film çekmiş, asıl olan sanatı tiyatro olarak gördüğü için tiyatro sahnesini perdeye yansıttığı gerekçesiyle de eleştirilmiştir (tarihlisanat.com).

Dönemin önemli filmleri arasında *Boğaziçi Esrarı: Nur Baba, Ateşten Gömlek, Leblebici Horhor, Sözde Kızlar, Ankara Postası, Bir Millet Uyanıyor, Bataklı Damın Kızı* filmleri yer almaktadır. 1931 yılında çekilen '*İstanbul Sokaklarında*' Türk Sinemasının ilk sesli filmi ve dublaj devrini başlatan film olmuştur (tarihlisanat.com). Birçok olumsuzlukla eleştirilen Ertuğrul, yanında çalışan kişilerin devam ettirdiği bir döneme 'Geçiş Dönemi' ne geçilmiş ancak aslında tiyatrocular döneminin devam ettiği söylenebilir (Özön, 2010: 124).

2.1.3. Geçiş Dönemi (1939-1950)

İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına denk gelen geçiş dönemi hem dünya hem de Türk sinemasını etkilemiştir. 1939-1950 yıllarını kapsayan geçiş dönemi savaşın yanı sıra ülke içindeki karışıklıkların da etkisi altında kalmıştır. Ulusal savunma giderleri, ekonomik sarsıntı, sıkı yönetin ve sansür ülke sineması önünde engel oluşturmaktaydı. Geçiş dönemi önemli gelişmelerinden biri de Ha-Ka Film'in kuruluşudur. Ha-Ka filmin kurulmasının bir diğer önemi yabancı filmlerin dublajının yapılmasıdır (Özön, 2010: 126-128).



Görsel 2. 3. Aynaroz Kadısı (1938)

Muhsin Ertuğrul'un çektiği '*Aynaroz Kadısı*' (1938) filmi ile filmlerin kontrolünü içeren nizamname çıkarılmıştır. Filmin hangi amaç ve zamanı ile birlikte filmin konusu ve kimlerin sorumlu olacağının denetlenmesini içeren nizamname halkın ahlaki duygularını incittiği gerekçesiyle çıkarılmıştır. 1922-39 yıllarında Muhsin Ertuğrul'un tek başına götürdüğü Türk

sinemasında saltanat döneminin yavaş yavaş kapandığını aktaran Hakan; Faruk Kenç'in sinemaya girişi ile yeni bir dönemin başladığını ifade etmektedir (2012: 85-86). Kenç'in yaptığı ilk film, Reşat Nuri Güntekin'in 1923'te Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konan eski bir oyununa dayanan *Taş Parçası*' (1939) filmidir (Özön, 2010: 129).

Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul'un ve tiyatronun etkisinde kalan Türk sineması, bu dönemin ardından geçiş döneminde de yer yer tiyatrocular döneminin etkisi ile birlikte Muhsin Ertuğrul'un film çekimleri devam etmiştir. Yavaş yavaş da olsa kendi dilini oluşturma çabalarına girmiş ve bu dönemden ardından yeni bir dönemin başlangıcı ile bunun ilk adımları atılmaya başlanmıştır. Bu ilk adımların atıldığı dönemi Özön 'Sinemacılar Çağı' olarak adlandırmakta, bu dönem 1950-60'lı arasını kapsamaktadır.

2.1.4. Sinemacılar Dönemi (1950-1960)

Çok partili dönemin başlangıcı ve iktidar değişimi ile başlayan dönem hem ekonomik gelişmelerin hem de 1939 tarihinde çıkan sansür tüzüğünden etkilenmekteydi. Bunun yanı sıra tiyatro ile sinema arasında kalan Türk sinemasını tiyatro etkisinden ayıran Lütfü Akad, sinema sektörüne giriş yapmıştır. Lütfü Akad, bu ayrılmayı 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filmi ile yapmıştır (Özön, 2010: 153-158).



Görsel 2. 4. Vurun Kahpeye (1949)

Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan film, Kuva-yı Milliyeci bir kadın öğretmenin linç edilmesi ana temasını işleyen, hareketli olay örgüsü ile dikkat çeken film, Akad'ın çektiği ustaca sahneler filmde dikkat çeken bir diğer unsur olarak kayda geçmiştir (Özön, 2010: 159).

“Akad, sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyuncuların yaralanışı, konularını seçişi ile sinemamızın ilk çağlarındaki tek rejisör Muhsin Ertuğrul'un tam karşıt kutbunu meydana getirmekteydi. Ertuğrul sinemayı ne kadar 'tiyatrolaştırmış' ise Akad bu temeller üzerine kurulan sinema-tiyatroya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştı” (Özön, 2010: 166).

Türk sineması, kendi dilini geliştirmeye sinemacılar döneminde başlamış savaşlar, ekonomik ve siyasal olaylar sinemamızı etkilemiştir. Ancak hem kendi dillerini oluşturmak hem de Türk sineması için çalışan yönetmenler, başta sinemacılar döneminden Akad olmak üzere çalışmalarıyla Türk sinemasının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Tüm gelişmelerin yanında, toplumsal her durumdan etkilendiğini aktarılan durumlar karşısında sinema alanındaki kadınlar nasıl etkilenmiştir sorusu çerçevesinde kadınların sinemada yer alma ve gelişme serüvenleri incelenmektedir.

2.2. Türk Sinemasında Kadın

Kadınlar toplumsal düzen içinde ataerkinin belirlediği rol ve sınırlar içinde bırakılmaya çalışılmıştır. Bu sınır ve roller kadının yerinin ev olduğu, görevinin ise hem kocasına hem de çocukları bakmak olup, onları mutlu etmek olarak belirlenmiştir. Kadınlara çizilen bu sınırlar kadını hem ataerkil hem de heteronormatif düzen arasında sıkıştırmaktadır. İtaat ve güçsüzlükle eşleştirilen kadın hep evde ikinci planda kalmaya zorlanmıştır.

Sinema, yaşanan tüm toplumsal gelişmelerden ve ilişkilerden etkilenen, bu gelişme ve durumları perdeye aktaran bir sanat dalıdır. Kadın-erkek olarak ikili cinsiyet sistemine sıkıştırılan bireylere yüklenen görevler de perdeye yansımaktadır. Bireyin ikili cinsiyet sistemi içine hapsedilmesinin yanında kadınlar hem ikili cinsiyet sisteminin getirdiği roller ile hem de ataerkinin ve heteronormatif düzenin sonucu olan rollerle çevrilmişlerdir. Bu durum elbette sinemaya da yansımaktadır. Ancak bu yansıma, kadın karakterler üzerinden bir eleştiri halinde aktarılması çok uzun zaman almıştır. Sinemada kadın; eril bakış açısından sunulmuştur. Erkeğin kadını nasıl gördüğü ve görmek istediği! üzerine yine eril bir bakış açısıyla yazılan kadın karakterler uzun yıllar boyunca seyirci ile buluşmuştur. Sinemanın Türkiye'ye girişinden itibaren kadınların, toplumsal düzen içerisindeki görünmez durumları sinema için de geçerli olmuştur. Kadınlar yine evde kalan ve ona verilen görevleri yapmakla meşgul olmaya terkedilmişlerdir. Hem toplumsal hem de dini kurallar çerçevesinde çizilen sınır ve roller ile sinemadan uzak bırakılmışlardır. Bir sonraki bölüm içerisinde Türkiye'de dönemlere ayrılan sinema gelişmeleri içerisinde kadınların yeri ve gelişmeleri nasıl olmuştur sorusuna yanıt aranacaktır.

2.2.1. Türk Sinemasının İlk Yıllarında Kadın

Kadınların evliliklerin öncesinde ailesine bağımlı hali, evlendikten sonra ise kocasına bağımlı halinin yanında görünürde erkeklerle aynı ve eşit haklara sahip olduğu söylenmektedir.

Toplumsal düzen içerisinde kadınların gerçek konumu ise farklıdır. Kadınlar Osmanlı döneminin dine dayandırılan toplumsal yapısı içerisinde, kadınlar da hem kılık-kıyafet hem de kafa-ruh yapısı olarak kapalı ve tutucu bir haldeydi. Bu toplumsal durum elbette kadınları sinemadan da uzak tutmaktaydı (Öngören, 1993: 2-10).

Bu ilk yıllarda halk arasında ilgi görmüş tiyatro eserlerden birçoğunun müzikleri Türkler tarafından yapılmaktaydı. Bunun yanı sıra oyuncular Ermeni, Rum azınlıkla arasından seçilmekteydi. Müslüman kadınların sahnede olması asla söz konusu değildi. O dönem içerisinde sinema hakkında bilgiye ulaşılması mümkün değildir. Tiyatro hakkında ulaşılan bilgiler de kadınları bu alandan uzak tutmuş, kadın rolleri içinse ‘zenne’ ve ‘köçek’ adı verilen erkek oyuncular rol almıştır (Hakan, 2012: 22).

Özön’e göre İkinci Meşrutiyete kadar ‘sığıntı’ ve ‘gavur işi’ olarak görülen sinema, Abdülhamit’in elektrik kullanımına izin vermesi sinemanın yaygınlaşmasını engellemekteydi. Sinema İstanbul’un belli yerlerinde yayılabilmiş, kadınlar bu yayılmanın ve izleme deneyiminden de uzak tutulmaktaydı. Haftanın belirli günlerinde sadece kadınlara yapılan gösterimler ile kadınlar sinema ile buluşabiliyorlardı (Scognamillo, 2010: 21).

“Haftanın belirli günlerinde yalnız kadınlara film gösteriliyordu. Ramazanlarda Kadıköy’deki Yoğurtçu Çayırı’nda, Anadoluhisarı’ndaki açık hava sinemalarında ise başka bir yola başvuruldu. Sinema perdeye diklemesine çadır beziyle ikiye ayrılıyor, kadınlar bir yana erkekler bir yana alınıyordu” (Özön, 2010: 41).

2.2.2. Tiyatrocular Döneminde Kadın

Sinemanın ilk yıllarından itibaren kadınlar hep zorluklarla karşı karşıya kalmışlardır. Perde de kendi varlıklarını temsil etmelerine karşı çıkılırken, sinemada fiziksel olarak yer almaları da kendi mücadeleleri sonucunda olabilmektedir. Sinemada yer aldıklarında da erkeklerin bakış açısıyla aktarılmış, yetersiz, ağlayan, erkeklerin gerisinde yer alan ve cinsellikleri üzerinden yer verilmiştir. İlk dönemde, dinsel nedenlere bağlanarak perdede yer alamayan kadınlar, tiyatrocular döneminde perdede yer almaya başlayabilmiş; bu noktada da kadınlar kır-kent ayrımı üzerinden ayrılan roller içerisinde kendine yer bulabilmişlerdir (Tekin, 2021: 36).

Tiyatrocular döneminde kadınların yer aldığı ilk film *Ateşten Gömlek* (1923) filmi ile olmuştur. Halide Edip Adıver’in romanından uyarlanan filmi Muhsin Ertuğrul çekmiştir. (Tekin, 2021:38). Kadınların sahneye çıkmaları yasakken, 1918 yılında bazı kadınlar Darülbeydi ’ye

alınıyordu ancak sahneye çıkmaları mümkün değildi. Afife Hanım, Şaziye Moral gibi kişiler sahneye çıkma deneyimleri olmuşsa da polisler tarafından engellenmiştir (Özön, 2010: 89).

“Ertuğrul, Ateşten Gömlek’ i çevirirken filmin ulusal konusundan cesaret alarak, başlıca kadın kahramanlar olan Ayşe ve Kezban’ı Türk oyuncularının canlandırması için çalıştı. Ayşe için Darülbeyti oyuncularından Muvahhit’in eşi Bedia Muvahhit seçildi. İkinci rol için gerekli kimse bulunamayınca gazetelere ilan verildi” (Özön, 2010: 89).

Ateşten Gömlek filminde iki müslüman kadın oyuncunun oynaması ile Türk kadınları için hem sahneye hem de perdeye çıkmaları adına ilk adım atılmış olduğu ifade edilmektedir (Özön, 2010:90). Hakan’a göre Neyyire Neyir’in ve Bedia Muvahhit’in ilk kadın oyuncular olduğu aktarılmış olsa da 1922 yılında çekilen *Esrarengiz Şark* adlı filmde başrolü oynayan Nermin Hanım’ın ilk Türk kadın oyuncu olduğunu aktarmaktadır (2012: 42).

Müslüman Türk kadın oyuncuların sahneye çıkmalarının yasak olduğu bu dönemde bazı kadınlar bu yasağı ihlal etmiş; Nermin Hanımda o kadınlardan biridir. Kadınların sahneye çıkma yasağının ortadan kalkmasının üzerinden geçen iki yılın sonunda, 1924 yılında Nermin Hanım ilk Türk kadın oyuncu olarak nitelendirilmiştir. Nermin Hanım hakkında yeterli bilgiye ulaşılamaması ve yasağın kalkması sonucunda bu sıfatla anılmaya başlanmıştır (Özuyar, 2008: 136).

2.2.3. Geçiş Döneminde Kadın

Tiyatroda kadın oyuncuların yer almasına karşı oluşan engeller ile başlayan kadın oyuncu sorunu sinemada da devam etmiştir. Dünya’da böyle bir sorun olmadığı, Osmanlı Dönemi’nde kadınlara yüklenen iffetli olma, kendilerine uygun görülen işleri yapmaları noktasında 1923 yılında Ateşten Gömlek ile birlikte kadınların sinemada oynamaları görünür olmaya başladığı görülmektedir. 1950’li yıllara kadar erkeklerin kadın kılığına girerek oynadıkları ve oynayan kadın oyuncularında gayrimüslim ve Rus asıllı oldukları görülebilmektedir (Hakan, 2012:46).

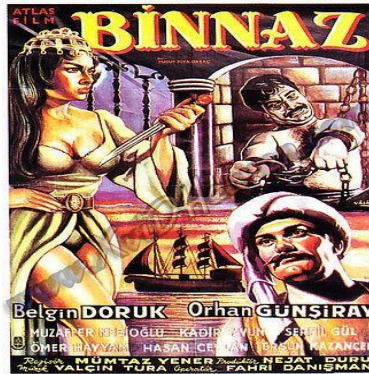
Geçiş döneminde kadınlar kır-kent ayrımı üzerinden farklı karakterler olarak resmedilmiştir. Filmlerde kentte yer alan kadınların milli mücadelenin işlendiği görülen filmlerde kadınlar güçlü ve mücadeleciler olarak sunulmuşlardır. Bu dönemde oldukça fazla üretilen melodramlarda ise kadınlar bunun tam tersi olarak perdede yer almışlardır. Köyde geçen melodramlarda kadınlar ezik, bilinçsiz olarak aktarıldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca bu dönem içerisinde müstehcenliğin arttığı bazı filmlerde ortaya çıkmış, kadınlar eril bakış açısı doğrultusunda cinsellikleri üzerinden yansıtılmaktadır. Lütfi Akad’ın *Vurun Kahpeye* filminde Aliye karakteri

kentli ve eğitimli olarak aktarılırken, Faruk Kenç'in 1939 yılında çektiği Taş Parçası, 1947 yılında Baha Gelenbevi'nin Yanık Kaval filmlerinde kadınlar ise gözyaşı döken ve pasif olarak aktarılmışlardır (Tekin, 2021: 39).

2.2.4. Sinemacılar Döneminde Kadın

Sinemacılar döneminde tiyatronun etkisinden kurtulması ile birlikte sinema filmlerinde artış yaşanmıştır. Filmlere yaşanan artış ile birlikte kadınlarda filmlerde daha çok yer almaya başlamıştır. Ancak kadınlar bu dönemde de erkek bakış açısı ile perdede yer almıştır. Kadınlar melodramlar içinde iyi-kötü ikililiği üzerinden karakterler aktarılmışlardır. Erkek bakış açısı üzerinden aktarılan kadın karakterler tecavüze uğramış, ağlayan, baştan çıkarıcı tipler arasına sıkıştırılmışlardır. Bu sıkıştırılmış durum halinde namus, ahlak kavramlarının da kadın karakterlerin aktarıldığı kavramlar da yer almaktadır. Bu melodramlara örnek olarak '*Kanun Namına*' (1952), '*Altı Ölü Var*' (1953), filmleri gösterilebilir (Tekin, 2021: 41).

Bu dönem melodramlarında yer alan Muhterem Nur; talihsiz, hayata tutunarak yaşamaya çalışan ve ezilen kadın tiplmesini canlandırmıştır. Köy-kent ikililiği arasına sıkıştırılan kadın oyuncular ya Muhterem Nur'a biçilen tiplerle ya da şımarık kasaba kızı tiplmesinde yer alabilmiştir. Tıpkı Muhterem Nur'un melodramlarda yer alması gibi bu 'kasaba kızı' tiplmesinde de Pervin Par canlandırmıştır (Özön, 2010: 202).



Görsel 2. 5. Binnaz (1959)

Bu dönemde melodramların yanı sıra Belgin Doruk'un '*Binnaz*' (1959) filmde de aldığı rol gibi 'erkekleşmiş kadın' tipi de kadınların perdede yer aldığı bir diğer tiplleme olarak sunulmuştur (Özön, 2010: 201).

2.3. Feminist Film Kuramı

Tarihin bugüne kadar insanı erkek kabul eden görüşü ve yazılan tarihinde erkeklerin tarihi olduğu artık bilinen ve bunun değişimi için mücadele edilen bir durumdur. Kadınların bugüne dek yazılan tarihin dışında bırakılmaları halinin bir sonucu olarak üretilen ürünlerin de dışında bırakılmışlardır. Kadınların hem tarihsel bağlamda hem de üretilen eserleri sorgulamakta ve kadını özne konumuna getirmek için mücadele etmektedirler. Bu mücadele sinemada feminist film üreten ve feminist anlatılar ile yapılmaktadır (Saygılıgil, 2016: 143).

Toplumsal alanda olduğu gibi sanat alanında da kadınlar ikinci planda kalmıştır. Kadınların özne olarak aktarılmasından öte erkeklerin arkasında konumlandırılmışlardır. Kadınların toplumsal düzlemde olduğu gibi sinema alanında da patriyarkal düzenin içine hapsedilmekte ve erkek bakışının ve isteklerinin doğrultusunda kalması istenmektedir.

Kadınlar, erkek bakışını ve ataerkil düzenin içinden kendilerini özne olarak ve oldukları gibi aktarılmayışlarını eleştirmektedirler. Bu durum da feminist sinemayı doğurmaktadır. Feminist sinema ile birlikte kadınlar hem toplumsal ve bunun yansıması olan sinema alanında da belirlenen ve kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet rollerinin eleştirisini sunmaktadırlar.

Kadının erkeğin bakışının bir nesnesi olarak temsil(!) edilme halinin eleştirisi feminist film kuramının birincil amacını oluşturmaktadır. Feminizmin birinci dalgası sinemanın ilk yıllarına denk gelirken ikinci dalga hareket ise sanat sinemasının geliştiği döneme denk gelmektedir. Bu gelişim kadın ve erkek yönetmenlerinin bakışındaki farkın da varlığına dikkat çekmektedir. Kadının erkek bakışında aktarıldığı filmler ile birlikte kadını olduğu gibi temsil etmeme durumunu eleştiren feminist film kuramı hem kadınlar ile hem de kadın hareketi ile dalga geçme, yok sayma ya da küçük düşürücü resmedilme durumuna da karşı çıkmaktadır. Öztürk; feminist bilinç taşıyan hiçbir sanatçının bu eleştiri alanları ve bu alanların yanı sıra kadınları cinsellikleri ile bağdaştırarak yansıtmaya ve belli etmeden ya da ederek ataerkil düzenin devamlılığında rol oynamayacağını belirtmektedir (2000: 74-75).

Feminist sinemanın doğuşu ve yükselişinin etkisiyle ‘kadın hareketi’ ile birlikte üretilen filmler de artmıştır. Bu filmler kadınların toplantılarında birbirleriyle iletişim kurabilmeleri için konuşmalarının kaydedilmesi ile başlamıştır. Bu kayıtlar kadınların bilincinin yükseltilmesi ve birbirleri ile iletişimlerinin güçlenmesi amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu ortamda kadınlar filmlerin toplumsal, tarihsel doğrultuda incelenmesinin gerekliliğine dikkat çekmişlerdir. Bu doğrultuda

politik bağlamda da incelenmesi gerekliliği de doğmaktadır. Bu doğrultuda ‘Feminist Film Kuramı’ da politiktir (Özdemir, 2019: 54-55).

1970’li yılların kadın hareket ile birlikte şekillendirdiği feminist sinema kadınların birbirleri ile iletişime geçerek bilinç arttırma amacıyla buluştukları toplantıların kaydının alınması ile başlamıştır. Toplantılarda kadınların düşüncelerinin ya da tartışmalarının kaydedilme ve feminist bilincin arttırılmasına yönelik filmler ilk dönemlerden itibaren yine yalnızca kadınlar tarafından yapılmıştır (Öztürk, 2000: 84).

70’li yıllarda feminist film eleştirmenleri kadının Hollywood içerisinde eve ve erkeğe bağlı, duygusal gibi belirlenmiş ve ön kabule sahip basmakalıp tipler olarak yansıtması noktasında eleştirmektedir. Bu açıdan bakıldığında elbette doğal olarak Hollywood’da feminist hareket desteklenmemiş; daha çok muhalif bir tutum takınılmıştır. Hollywood içerisinde kadınlar film içerisinde diyaloglarından bulundukları mekâna kadar her açıdan erkeğin kendisine yönelik bakışının bir yansımasını içermektedir. Kadınların diyalogları hep kişisel sorunları barındırırken kamusal herhangi bir konuşmaya yer verilmez; olayların geçtiği mekanlara ev ya da ailenin belirlediği alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Hollywood anlatı yapısında kadınların bağımsız olmasına izin verilmez; kadınlar kendilerini kurtaracak ya da kendilerine yol gösterecek erkeğin arkasına konumlandırılmıştır. Ancak 80’lere gelindiğinde kadınların çektiği filmlerde kadınların yaşamak zorunda bırakıldığı sorunlara değinilmiştir. 80’ler ile kadınların özgürleşmeye başladığı görülmekte, kadının bakış açısından temsil edilen kadınlar nesne konumundan çıkarılarak yaşam mücadelesine katılan bireyler olarak yer almaktadır (Öztürk, 2000: 75).

Sinema cinsel farklılıklar üzerinden mitler üretmekte ve bu ürettiği mitleri de perdeye aktarmaktadır. Bu noktada feminist teorinin önemi, üretilen mitlerin eleştirisini yapmaktadır. Bu eleştiri ile birlikte gerçeğin aktarılması noktasında açtığı yol da oldukça büyük bir öneme sahiptir. Sinemada üretilen ya da toplumsal düzlemde var olanın perdeye aktarılması devamının sağlanmasının eleştirilmesi bu noktada bu döngüyü kırmayı amaçlamaktadır. Gerçeğin aktarılması ile hem toplumun hem de gücü elinde bulunduran ideolojinin değişimi de ancak böyle mümkün olabilmektedir. Eğer gerçek aktarılsa kadınlara yüklenen rol ve yükümlülükler de değişebilir. Bu noktada özellikle kadın yönetmenler perdede kadın hikayelerin gerçekliğini aktarma yolu ile kadınlara yüklenen bu rol ve yükümlülüklerin de değişmesine yol açabilir ve egemen söylemi de bu yolla bozabilirler. Filmlerde yer alan kadın karakterler üzerinden ‘kadınlık’ noktasında yeni anlamlar yüklenmekte ve yaratılmaktadır. Kadınlar sinemada daima

inşa edilen anlamlar üzerinden temsil edilmektedir. Kadınların gerçekliği değil onlara yüklenen anlamlar perdede yer almakta; kadının gerçekliği yok sayılmaktadır. Feminist eleştiri, göstergebilim ve psikanalizden faydalanarak filmlerin anlamı yansıtmadığının, anlamı yarattığının ayırt edilmeye başlanmasıyla kadınlara perdede yaratılan anlamlar üzerinden eleştirmişlerdir (Smelik, 2008: 2-3-4).

Seyircinin her zaman için erkek olarak görülmesinin ve ideal seyircinin de erkek olarak kabul görmesi, kadınların gösterilmesi noktasında hep erkeklerin gösterilmesinden farklı olmuştur. Kadın gösterilirken imgesi, hep erkekler için gösterilmektedir (Berger, 2020: 64). Berger bu durumu şöyle ifade etmektedir; erkeklerin davranışları sadece kendi davranışlarıdır ancak kadınlar seyredilmek için hareket etmektedirler. Erkekler kadınları seyretmesi ile kadınların hem kendi hem de kendi aralarındaki davranışlarını belirlemektedirler. Bu nedenle kadın erkek tarafından gözlenirken nesneye dönüşmektedir. Kadınların erkekler tarafından seyredilme hali kadınları ‘seyirlik’ bir nesneye dönüştürmektedir (2020: 47). Âdem ile Havva’nın öyküsünde de olduğu gibi elmayı yemeleri ile birlikte birbirlerinin çıplaklığının farkına varmaktadırlar. Çıplaklık kişinin bakışı ile değişmekte ve kadın erkeğin bakışı ile çıplaklığını fark edilmesi ile cezalandıran Havva, yani kadın olmuştur. Rönesans dönemi resimlerinden itibaren çıplaklık resmedilirken kadın ve erkeğin betimlenen resimleri birbirinden farklıdır. Erkek çıplaklığının farkında iken, kadın hem çıplaklığının hem de bununla birlikte izlendiğinin farkındadır ve bu durumun resme aktarılması dikkat çekmektedir “*Kadın kendi başına çıplak değildir. Seyircinin onu gördüğü biçimde çıplaktır*” (Berger, 2020: 48-50).

1960’lı yıllarda teorik olarak güçlenen Feminist Kuram, cinsiyet eşitsizliğinin hâkim olduğu ataerkil sinemaya karşı çıkmaktadır. Kadının sessiz sinema döneminden itibaren erkek bakış açısının esiri olarak yansıtılmış olması ve erkek bakış açısının kadını cinselliğin sunumu üzerinden yansıtması eleştirilmektedir (Arslantepe, 2010: 4). Erkek bakış açısından çekilen filmlerde kadınlar gerçekliklerinden uzak bir şekilde erkeğin kadına bittiği gerçeklikte aktarılmıştır. Kadınlar erkeğin bakış açısından sunulurken bedenleri parça parça halde ve haz ögesi olarak perdeye aktarılmaktadır. Kadınlar cinsellikleri üzerinden aktarılırken de kadının cinsel olarak ne istediği değil erkeğin kadından ne beklediğinin aktarıldığı görülmektedir. Erkekler kadınları bedenleri ve onları toplum içinde görmek istedikleri şekilde aktarırken kadınlara yüklenen toplumsal rollerin devamına hizmet etmektedirler. Kadınlara ‘namuslu kadın’ kötü kadın’ gibi imajlar yüklemektedirler (Saygılıgil, 2016: 144-145).

Klasik sinema içerisinde kadınlar eril egemenliğin söylemi içerisinde temsil edilmekte; eril olmayan olarak tanımlanırken bu temsilin de yansıması olarak ‘öteki’ konumuna itilmektedir. Klasik anlatı yapısı içerisinde kadın hem film içerisinde hem de filmin sonunda eril bakışın nesnesi olmaya mahkûm bırakılmaktadır. Kadınlar erkek yönetmenlerin -ataerkil yapının bir yansıması olarak- bakışından film içerisinde yer alırken filmin sonunda kadının ya cezalandırılma ya da ödüllendirilmesine karar veren de yine ataerkil düzen sınırları içerisinde değerlendirilmektedir (Öztürk, 2000: 71).

Kadın doğal(!) olanı yapmalı evlenmeli, çocuklarının, evinin, kocasının bakımı ile ilgilenmelidir; eğer film içerisinde yer alan kadın karakter bunları yapan bir karakter ise ödüllendirilir. Ödül iyi eş, iyi anne olmaktır. Ancak kadın bunların tersi bir tutum takınır; evlenmez, istedikleri üzerine hayatını inşa eder ya da ikili cinsiyet ve heteronormatif düzeni reddederse cezalandırılır. Ceza; kötü kadın, cadı olmaktır.

Alternatif bir tarih yazımı amacıyla kadınlar; 1970’li yıllarda filmlere farklı bir gözle bakmaya başlanmışlardır. Bu bakış açısı ile arka planda kalan ve unutilan kadın senarist, yönetmen ve oyuncuların gündeme getirilmesi ile sonuçlanmıştır. Kadın karakterlerin klişelerin gölgesinde yansıtılması kadının varlığından ziyade klişeler yardımıyla fanteziye kaçmak olmuştur. Fantezi ve klişeler ile özdeşleştirilmesi kadınları tutsak etmektedir. Kadınların gerçek yaşamlarının, klişelerden ve fanteziye kaçan tiplerden uzaklaştırılması kadınların kültürel bağlamda var olan durumlarını değiştirme gücüne sahiptir. Kalıplaşan cinsiyetçi tiplerin sinemada aktarılmaması ilk olarak kadın seyirci tarafından istenmektedir (Smelik, 2008: 2-3).

“Feminist film kuramı, ‘fallus merkezli’ erkek dilini kabul etmez. Yeni bir dil oluşturmaya çalışır. İzleyiciyi de Mulvey’in deyişiyle ‘sahiplenici izleyiciden’ ‘düşünen izleyiciye’ doğru dönüştürür (Saygılıgil, 2016: 145).”

Saygılıgil ’in aktarmış olduğu gibi filmlerde konu erkek karakterlerin üzerinden şekillenirken, kadınların yaşı belirtilmez erkeklerin konumları üzerinden karakter ataması yapılır ve kadın erkek karakterin karısı, ananesi olarak tanımlanmaktadır. Kadınların ikinci palana atılması sonucunda kararsızlıkları, karmaşık duyguları aktarılmazken, onunla evlenecek erkeği bekleyen, itaat eden bir karakterler çizilmektedir (2016: 144).

1970’ler ile birlikte feminist hareketin eşitlikten öte patriyarkal düzenin eşitliğe engel olduğu tezi üzerine kurulmuştur. Bu gelişmelerin ışığında ortaya çıkan ‘özel olan politiktir’ söylemi ile kadın grupları çalışmalar yapmıştır. Bu eleştiri ortamında sinemada da feminist eleştiri

yapılmaya başlanmıştır. İkinci feminist hareketin etkisi ile birlikte başlayan eleştiri ortamı sinemada Linda Nochlin'in kaleme aldığı '*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?*' (1971) makalesi dönüm noktası olmuştur. Bu makalenin ardından feminist sinema adına önemli bir diğer makale ise 1975 yılında Laura Mulvey'in yazdığı '*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*' adlı makale olmuştur. Bu dönemde kadın filmleri izlenmektedir. Londra Film Grubu da kadın filmlerinin gösteriminin yapıldığı bir gruptur. 1971 yılında bu gruba Laura Mulvey ve Claire Johnston da katılmışlardır (Saygılıgil, 2016: 147-149).

'*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*' makalesi ile Mulvey, psikanalitik teoriden faydalanmıştır. Psikanalitik teori cinsel farklılığın toplumsal kuruluşunu inceler. "*İnsanın ilk kimliği, aile içinde 'Fallus' simgesi karşısındaki konumuyla belirlenen cinsel kimliğidir*" (Tura,1996:139, Akt. Saygılıgil, 2008: 150).

Simone de Beauvoir'ın kadının erkeğin ötekisi olarak görüldüğü görüşü ile birlikte Mulvey'in makalesi de oldukça önemli bir yere sahiptir. Oidipus döneminde anne ve çocuk arasındaki ilişkide annenin bedeni çocuk için dış gerçekliği temsil etmekte ve aynı zamanda da annenin bedeni öteki ve kendi bedeni olarak görmektedir. Bu ikili yapıda babanın devreye girmesiyle birlikte ise; çocuğun annesine duyduğu ilişkinin bastırılması ve Lacan'ı Yasa olarak adlandırdığı durumu ve toplumsal tabuyu temsil etmektedir. Çocuğun annesine karşı duyduğu arzusunun bilinç dışına itilerek bastırıldığı bu dönem simgesel dönem olarak adlandırılmaktadır. Bu oidipus döneminde çocuğun arzusunu bastırması için ise cinsel farklılığı noktasında bilinçli olması gerekmektedir. Çocuk annesi ile arasına giren baba ile birlikte hem annesine karşı duyduğu hazzı bastırması ile hem de cinsel farklılığının farkında olma hali ile toplumsallaşmaktadır. Ayna karşısında kendisini gören çocuğun gördüğü şey kendi imgesidir ve kendi anlamını oluşturmaktadır. Babanın devreye girmesi ise dil oluşmaya, bilinçdışı oluşmaya ve özneliliğin kurulmaya başlandığı evre aynı evre içerisinde oluşmaktadır:

"Lacan'a göre 'varlığın içini boşaltıp arzu haline getiren şey dil.' Dil imgeselin bütünlüğünü böler, eklemler: Artık tek bir nesnede, diğer her şeye anlam katarak bir nihai anlam bulma imkânımız yoktur. Dile girmek Lacan'ın 'gerçek' adını verdiği, her zaman simgesel düzenin dışında kalan, her zaman anlamlandırmanın ötesinde olan erişilemez bölgeden kopmak demektir." (Saygılıgil, 2008: 151).

"Ayna evresi, çocukların fiziki ihtiraslarının kendi motor kapasitelerine üstün geldiği bir zamanda ve ayna imge/erini kendi bedenlerinde deneyimlediklerinden daha bütünsel ve mükemmel! sanmalarının sonuçta yarattığı kendini tanıma

keyfiyle birlikte gerçekleşir. Böylece tanıma, yanlış tanımayla örtülür: tanınan imge, 'ben 'in yansıyan gövdesi olarak kavranır ama onun üstünmüş gibi yanlış tanınışı, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır, bir ego ideali olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaşmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna anı, çocuk için dilden önce gelir (Abisel, 1990: 18-19).”

Babanın devreye girmesiyle birlikte annenin bedeninden kopmuş halde kalırız ve bu tam olarak ‘Fallus’ olarak tanımlanır. Aslında fallus bir erkek cinsel organı değil, bizi imgesel evrende belirlene yerimize yerleştiren ve simgesel dönemle aramızda olan ve elbette annenin bedeninden bizi daimî olan bir ayrılığa sürüklemektir. Simgesel evreden imgesel evreye geçiş baba ile özdeşleşmenin yaşandığı evredir ve babanın çocuğu anneden ayırması ile her ne kadar simgesel de olsa hadım etmesi durumu gerçekleşmektedir (Saygılıgil, 2008: 151-152). Fallosantrik düzen, ‘hadım edilmiş kadın’ imajının yaratılmasına ve kendi düzenin oluşmasına dayanmaktadır. Kadın hadım edilme tehdidini simgelemektedir. Kadın, çocuğunun simgesel evre için büyütme. Çocuğun simgesel evreye geçmesi ile birlikte kadını görevi son bulmaktadır. Kadın doğurganlık ve yoksunluk arasında gidip gelir başka bir anlam taşımamaktadır; kadın dilin dünyasında yer almamaktadır. Kadına düşen tek görev çocuğunu penise sahip olması noktasında arzu nesnesine dönüşmektedir. Bu durumun sonucunda kadın patriarkal düzen içerisinde anlam taşıyıcı konumuna ve erkeğin ötekisi oluş haline hapsedilmektedir. Bu çözümlemenin yapılması feminist kuramı ve patriarkal dilin olmuş halinde kadının bu dile hapsedilmesinin farkına varılması önemlidir. Üretilen bu dile alternatif bir dil oluşturulması noktasının da altı çizilmelidir (Abisel, 1990: 18).

Mulvey’in makalesinde feminist teori açısından kullandığı çok önemli terimler bulunmaktadır. Bu noktada kullandığı terimleri açıklayarak feminist teori açısından önemi açıklanacaktır. Mulvey’in psikanaliz ile geliştirdiği ‘eril nazar’ (male gaze) teorisi feminist sinema adına oldukça önemlidir. Freud ve Lacan’ın görüşlerinden yola çıkarak Skopofili, dikizcilik ve narsisizmden kavramlarından faydalanmıştır.

Mulvey makalesinde kız çocuğunun eksiklik duygusu ve erkeğin iğdiş edilmesinden yola çıkarak bakışı incelemektedir. Kadınların penise sahip olmaması durumu, iğdiş edilmenin tehdidinin bir simgesidir. Etkin bakışın erkeğin bakışı oluşu ve denetleyici bakışı ve zevki doğrultusunda bu durum kadınların teşhiri ile sonuçlanmaktadır. Kadınların penise sahip

olmamaları ve iğdiş edilmenin tehdidini oluşturmaları erkek için iki yol bırakmaktadır. Bunlardan birincisi suçlu (kadının) değersizleştirilmesi ve cezalandırılmasıdır. İkincisi ise kadının tehlikeli olmasından çok rahatlatıcı olması ile iğdiş edilme halinin yok sayılmasıdır. Kadının rahatlatıcı bir nesne olarak fetiş bir hale gelmesi onun gözetlenme ve dikizlenme durumu ile sonuçlanmaktadır. Arka planında haz bulunan Gözetlemecilik (Skopofili) ve dikizlemecilik (voyorizm), kadını ceza-bağış- denetleme pratiği arasında görmektedir (Öztürk, 2000: 62).

Mulvey, cinsler arasında dengesizliğin bakma durumundan alınan zevkin kadınları edilgen role iterken erkeğe ise etkin rolü vermektedir. Erkeğin etkin rolü ile kadının rolü de bu yolla inşa edilmektedir (Abisel, 1990: 20).

Mulvey'in Skopofili (Gözetlemecilik) teorisinde erkeğin etkin rolü ile kadına yüklediği pasif rol arasında kadına bakışı ile kadına sahip olduğunu aktarmakta ve cinsel haz duyduğunu da eklemektedir. Bu doğrultuda kadınlar sadece erotik nesne oluş içine hapsedilmektedir. Mulvey, kadının hapsedildiği nesne konumunda iken erkeğin ise filmin fantezi ögesini denetleyen ve iktidarın temsilcisi konumunda yer aldığına dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda Mulvey, özdeşleşme kavramına da değinmekte, erkek kahraman üzerinden olayın denetlenmesi ve erotik bakışında düzenlendiğini ifade etmektedir. Bu düzen ve denetim, kamera hareketleri, kurgu ile yapılmakta ve erkek karakter ile devam ettiğini dile getirmektedir. Filmde denetleyici ve iktidarın temsilcisi olan erkek, filmde izleyicinin bakışı üzerindeki etkisi de yadsınamaz. İktidar sahibi oluşunu tatmini ve denetimi erkek kahramanla izleyicinin özdeşleşmesi yoluyla devamı sağlamaktadır (Saygılıgil, 2008: 152-155).

Klasik sinemada kadının bakılan nesne konumuna hapsedilmiş oluşuna karşı çıkılarak yok sayılması ve feminist sinemanın kendi dilini yaratması için çabalanmalıdır. Kadınların hem üretici hem rol alan hem de izleyici konumunda bilinç hali ile bu dilin oluşumu ve nesne oluş halindeki kadın rolüne karşı çıkması ile feminist sinema kendi dilini oluşturma imkanını bulur. Mulvey makalesi feminist kuram adına önemlidir ancak yer yer de eleştirilmiştir. Eleştirilmesi ise Mulvey'in erkek seyirci biçimini tek olarak görmesi noktasındadır. Bu eleştiriyi Ann Kaplan ve Kaja Silverman bakış noktasına yöneltmişlerdir. Erkek seyircinin her zaman için özneyi kontrol edemediği ve kadının ise her zaman pasif olarak kalmadığını ifade etmektedirler. Mulvey ise yazdığı makale ile bu eleştirilere cevap vermiştir. Yazdığı 'Sonradan Düşünülenler' (1989) makalesinde Freud'un kadınsılık çalışması üzerinden eleştirileri değerlendirmektedir.

Bu noktada Freud'un kadınsılık-erkeksilik kavramlarını pasif- aktif ikililiği karşılığı arasında bırakmasından söz ederken, filmde kadın ideal ve asiliğe sıkıştırılmış olması ile açıklamaktadır (Saygılıgil, 2008: 156-157).

2004 yılında yayınlanan '*Saniyede 24 Kare Ölüm Durağanlık ve Hareketli Görüntü*' adlı kitabında ise ele aldığı konuları teknolojinin gelişimi noktasında değerlendirmektedir. Mulvey kitabında 'düşünceli seyirci', 'sahiplenici seyirci' kavramlarına değinmiştir. Düşünen seyirci kavramı, filme düşünme sonrasında tepki veren seyirciyi tanımlamaktadır. Gelişen teknolojinin etkisi ile sinema salonlarında değil, durdurarak filmi izleyip üzerine düşünerek yorum yapan seyircinin önemine dikkat çekmektedir. Mulvey'in geliştirdiği bu yeni kavramlar ile birlikte de hem sinema adına hem de feminist teori adına oldukça önemli bir yere sahiptir (Saygılıgil, 2008: 156-157).

Feminist film kuramı sinemanın her alanında var olmaya çalışan kadınların şu an ki konumunun iyileşmesi amacını güderek ataerkil sistemin sinemaya yansımaları eleştiri ve bunun değişimi için yeni bakış açısı yakalayarak mücadele etmektedir.

2.3.1. Türk Sinemasında 'Öteki' Olarak Kadının Temsili

Dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da kadınların temsili hep problemli olmuş; erkek bakış açısından aktarılmış, iyi- kötü ikiliklerine hapsedilmiş, cinsellikleri ve bedenlerinin aktarımı ile denetleniş, belli rol ve görevlerle donatılmışlardır. Toplumsal düzlemde kadınlara yaşatılan zorluklar, ikincil plana atılmaları ve erkeklerin arkasında konumlandırılmaları perdeye de aktarılmakta ve hatta birbirlerinin devamlılığına da yol açmaktadır. Kadınlar heteroseksüel ilişkilere, zorluklardan kendini kurtaracak erkeği aramaya, aile kurmaya ve çocuk doğurup onların ve evin bakımına adanan hayatları perdeye de aynı şekilde aktarılmıştır.

Kadınların film üretim aşamasında etkin rolden uzaklaştırılması ve durumun bir sonucu olarak erkeklerin ürettiği filmlerde ataerkil yapının kadınlardan beklediği rol ve sorumluluklar üzerinden temsil edilmesi ataerkil yapının Türk sinemasında kadınlar üzerinde kurduğu baskının sonuçları olarak karşımıza çıkmaktadır (Soyumert, 2008: 24).

Türk sinemasında, ataerkil düzenin yarattığı kadınlar erkek bakışından perdeye aktarılmıştır. Bu aktarım kadını iki zıt özellikler üzerinden yaratmaktadır. Erkeğin koruması altında yaşayan ve anne olmasıyla 'kutsal anne' ve 'kutsal aile' nin devamlılığına hizmet eden kadın ve erkeğin korumasını dahi hak etmeyen, aile kurmayan, anne olamayan sadece bedeni ile ön plana

çıkartılan kadındır. Türk sinemasında ataerkil yapının devamlılığına hizmet eden susan, kendi fikrini dile getirmeyen, itaat eden ve söz dinleyen kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasında kurtarılmayı beklerken dahi kendisi için mücadeleye girişen erkekleri susup sessizce onları izleyen, kendi fikrini söylemeyen bir kadın olarak çizilmiştir (Soyumert, 2008: 27).

Tam da bu noktada ataerkil düzenin görmek istediği kadına yer veren melodramlar karşımıza çıkmaktadır. Melodramlar kadını tam da yukarıda sözü edilen ataerkinin gördüğü ve görmek istediği kadın ikilemi üzerinden aktarmaktadır. Melodramlar ile birlikte güldürü filmleri Türk sineması dendiğinde akla gelen iki türü oluşturmaktadır. Mısır filmlerinin Türk sinemasındaki etkinliğinin bir sonucu olarak başlayan melodramlar Batı sinema uyarlamalarının yapılması ile etkinliğini arttırmıştır. Ancak melodramların kökeni masal ve aşk öykülerine dayanmaktadır; Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin bu aşk öykülerine örnek oluşturmaktadır. Melodramlar bu öykülerin erkek ve kızın arasında aşkın doğuşu ile başlamakta, sevgililerin ayrı düşmelerinin ardından kavuşmak için verdikleri savaşın evlilik ya da ölümle son bulmasını anlatan öykülerin sinemadaki yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam'da etkinliğini arttıran melodramlara Türk sinemanın ilk yıllarında rastlanmaktadır. Yeşilçam öncesinde çekilen melodramlara ilk örnek Muhsin Ertuğrul'un 1934 yılında yönettiği *Ayşe Bataklı Damın Kızı* filmidir (Akbulut, 2008: 93-95).

Köyden kente göçün arttığı dönemde iyiden iyiye etkisini arttıran melodramlar, yıldız sisteminin doğmasına da neden olmuştur. Yıldız sistemi Türk sinemasına yeni yüzler kazandırmıştır. Birbirini etkileyen iki durum birbirinin gelişiminde de katkı sağlamıştır. Yıldız sisteminin ve seyircinin sinemaya gitme durumunun artışı ile melodramlarda da artış görülmektedir (Akbulut, 2008: 99).

Türkiye'de kadınların sinemada temsili Yeşilçam olarak adlandırılan dönemde; bire bir olarak kadınlara yüklenen görev ve rollerin aktarılması ile gerçekleşmiştir. Özellikle de melodramlar kadının ikincil planda aktarıldığı ve toplumsal ahlak etiketlerinin filmlerde işlendiği bir dönem olmuştur (Kaymaz Mert, 2022: 15).

[..] melodramlarda anlatı, yoksul, kimsesiz, cahil kadının, 'hayatına giren' (hatta zorla giren) bir erkeğe duyduğu aşkın, onu dönüştürmesi biçiminde yapılır. Bu dönüşümü sağlayan şey ise çoğunlukla, kadının 'Tanrı vergisi güzel sesi' sayesinde bir gazino patronu tarafından 'keşfedilip' şarkıcı olmasıdır. Kadın artık, esas erkeğin arzu nesnesi olmayı başarmıştır (Akbulut, 2008: 101).

Rowe, melodramların kadınlarla ilişkili olduğunu aktarırken, erkelerin savaş, siyaset ile ilişkilendirilmesi, kadınların ise heteroseksüel aşk, evlilik ve annelik ile ilişkilendirilmesine dikkat çeker. *“Eğer bir erkeğin başına oldukça üzücü bir şey geldiğini izliyorsan, bu tragedyadır. Üzücü şeyler kadının başına geliyorsa, bu bir melodramdır”* sözü ile kadınların hayatlarının sinemada temsil edilişine dikkat çekmektedir (Akbulut, 2008: 78).

Türk sinemasında işlenen kadın karakterlere bakıldığı zaman, belirlenen cinsiyet rolleri dahilinde davranan ya da bu rollerin dışına çıkanlar olarak aktarılmaktadır. Cinsiyet rollerine uygun olarak aktarılan kadınlar aşkı arayan, evliliği isteyen ve anne olmayı arzulayan kadınlar iken; rollerin dışına çıkan karakterler kendilerine sunulan hayattan başka bir hayatı arzulayan istediğini yapan kadınlar olarak aktarılmaktadır. Bu iki karakterdeki kadınların sonda mutlu\mutsuz son arasındaki fark üzerinden de ayrıldığı görülmektedir. Melodramlarda ise; tüm kadınlar çaresizlikler ile çevrilmiştir (Saygılıgil, 2016: 162-163). Kaplan; melodramlar yoluyla kadına doğal olanın aile kurmak olduğu fikri aşılırken, ailenin yol açtığı sınır ve denetimlerinin de aktarıldığını ifade etmektedir. Bu durumun kapitalist aile yapısının neden olduğu zorlukların kabulünde de önemli rol oynamaktadır. Kadınlar annelik rolü içerisinde güçsüz erkeğe bağlı olarak aktarılmaktadır. Melodramlarda kadının temsil ve sunumu yolu ile toplumsal cinsiyet rollerinin kuruluşundaki etkisi de gözden kaçırılmamalıdır. Melodramlara tarihsel perspektifinden bakıldığında, 1930'lara gelindiğinde kadınlara yüklenen annelik görevinin ve çocuk bakımının tüm bileşenlerinin kadınlara yüklendiği kadın imgelerinin aktarıldığı görülmektedir. 1940'larda ise durum kadınların melodramlarda ikililikler üzerinden işlendiği 'ağırbaşlı' ve 'ayartan' olarak ayrıldığı ve temsil edildiği görülmektedir. Türk sinemasının başlangıç yıllarına dayanan melodramlar, Türk sineması için önemli bir alana sahiptir. Çünkü Türk sineması dendiği zaman akla gelen ilk türler arasındadır. Dönüşüm hikayelerinin işlendiği filmlerde kadınlar cahil ve kimsesiz olarak sunulmakta ve kadını kurtaracak erkek karakterin girişi ile olaylar mutlu sonla bitmektedir. Kadını kurtaracak erkek karakterin kadınlara tanışmasından önce ise kadın karakter mutsuz olarak işlenmektedir. Kadının kendini kurtaracak(!) erkek ile tanışması sonucunda ise artık erkek özne konumuna kadın ise nesne konumuna yerleştirilmektedir (Akbulut, 2008: 80-101).

“Melodram sadece ataerki altındaki kadının talihinin acı çekmek olduğunu öğretmez, aynı zamanda bu acıdan haz almayı da öğretir. Melodram, böylece, kadının kültürümüzün normlarından sapıklığın sadece gözyaşı ve yalıtılmışlık getireceğini, onların hazlarının bu acıdan bu acıdan gelebileceğini ve onların isyan öykülerinin sadece kader\acı olacağına ısrar eder (Akbulut, 2008: 80)”.

Kadınlar sözlü metinlerin aktarıldığı dönemden başlayarak sinemanın ilk yılları ve gelişiminde de erkeğin gerisinde ağlayan, sessiz ve erkeğin kendisini kurtararak ‘kutsal aile’ sistemine hizmet etmesi için evlilik ile birlikte anneliği hayal eden nesne olarak aktarıldığı görülmektedir. Kadın bu temsil ile ‘öteki’ olarak kabulünün de temsil edildiğinin altı çizilmesi gerekmektedir. Kadının ataerkil düzen içinde görmek istediği şekilde temsil eden melodramlar kadını evlilik-aile- annelik üçlemesi içinde hapsetmesinin yanı sıra erkeğin neden olduğu hiçbir zorluğa da ses çıkarmayan, dayanan, kabul eden olarak resmetmektedir. Aile kurmanın ve erkeğin kendisini kurtarmasını hayal eden kadın sonrasında da kocasını, evini ve çocuklarını koruyan olarak aktarılmakta; kadın kocası ne yaparsa yapsın onu affeden onun için her şeyi yapan ve asla kocasına itaat konusunda karşı gelmeyen karakterler olarak görülmektedir. *Filmlerde cinsiyet ayrımcılığı, anne gibi ablanın da fedakâr olmasıyla, baba gibi ağabeylerin de namus korumasıyla tekrar tekrar karşımıza çıkar* (Soyumert, 2008: 28-29).

Kadınlar sinemada aşk ilişkileri ile bağdaştırılırken erkeğin iktidarını kabul etmesi halinde mutluluğa kavuşacağı fikri verilmektedir. Kadınlar Türk sinemasında cinsellikleri üzerinden ele alınmaktadır. 1919 yılında Muhsin Ertuğrul’un çektiği ‘Mürebbiye’ filmi ile başlayan filmlerde kadınlar meta olarak sunulmuştur. Kadınlar cinsellikleri üzerinden ‘iyi’ ve ‘kötü’ kalıpları arasına sıkıştırılmaktadır. Bu iyi ve kötü kadın olma halleri cinselliklerini yaşayan kadınlar ve yaşamayan kadınlar olarak ayrılmaktadır. Türk toplum yapısında olduğu gibi cinselliğini yaşayan kadının kötü görülmesi sinemada da kendine yer bulmuştur. Kötü kadın olma hali yuva yıkan, erkeği baştan çıkaran kadın olarak da çizilmeye devam edilmiştir Kadınların özel ve kamusal ayrımı içeriğinde sınırlandırılmaları Türk sineması içerisinde de denetlenmesi yapılmaktadır. Kadınlar evlilik anne olma bağlamında ev ile bağdaştırılması hali kadınlara yüklenen annelik ve iyi eş olma üzerinden devam ettirilmektedir. Kadın iyi eş ve iyi anne olarak daha daraltılmış olarak mutfak ile bağdaştırıldığı da görülmektedir. İyi eş, hamarat kadın olarak karşımıza çıkmaktadır (Öztürk, 2016: 45-46).

1960-1970 yıllarını kapsayan ‘Yeşilçam Sineması’ olarak adlandırılan ve melodramlar oluşturulduğu dönem içerisinde kadınlar ataerkil sistemin tüm bileşenleri etrafında sinemaya aktarılmıştır.

1980’li yıllara gelindiğinde ise ikinci dalga feminist hareketin etkisinin artması ile birlikte sinemada da kadınların konumu değişime uğramaya başlamıştır. Kadınlar ikinci dalga hareket ile birlikte daha güçlü bir konuma geçmişlerdir. Ancak kadınların erkeğin nesnesi konumunda

sunulma halinde değişim yaşanmaya başlansa da kameranın eril bakışının devam ettiği de ifade edilmelidir. 80’li yıllar ile birlikte kadınlar farklı bakış açısı ile bakmaya başladığı sinema filmleri ile birlikte ‘*kadın filmleri*’ olarak anılan filmlerin çıkışına da zemin hazırlamıştır.

90’lı yıllarda Türk Sineması ise daha çok bağımsız sinemacıların ortaya çıktığı bir dönemdir. Yeşilçam melodramlarının sona ermesi ile birlikte başlayan bu yeni dönem, sinema daha özgür bir hal almıştır. Bu özgürlük alanında yapılan filmler geniş bir izleyici kitlesinin amaçlanmasından uzak minimal seyirci kitlesine hitap eden filmlerin çekildiğı de dikkat çekmektedir. Ancak buna rağmen güçlü ve derinlikli kadın karakterlerin temsilinin gerçekleşmediğı de görülmektedir (Tekin, 2021: 46-53).

Feminist film kuramının eleştirdiğı ve karşı çıkarak mücadele ettiğı durumlar Türk toplumsal yapısının da bir sonucu olarak Türk sinemasında kadının erkek bakışının bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk sineması içerisinde cinsellikleri üzerinden nesneleştirilmeleri ile başlayan sonraki dönemlerde ise toplumsal cinsiyet rollerinin etrafında aktarıldığı sonucu dikkat çekmektedir. Tüm bu temsiller kadının ‘öteki’ olarak temsilinin de devamına yol açmaktadır.

Türk sinemasında erkek bakışından aktarılan kadınlar, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden aktarılmıştır. Kadın yönetmenlerin Türk sinemasında yer almaya başlaması ile kendi hayatlarını ve toplumsal olarak aktarılan roller üzerinden kadın sorunlarının işlenmeye başlandığı görülmektedir. Kadın yönetmenler, perdede kadınlara verilen rollerin eleştirisi verilmektedir. Eleştirilerin yanı sıra yazılan kadın karakter toplumsal eleştiri de sunulmaktadır. Ayrıca kadınların hikayeleri de perdeye aktarılmaya başlanmıştır.

2.3.2. Sinemada Kadın Yönetmenler

Sinemada kadınların kamera arkasında çalışmalarının ve varlıklarının tarihsel boyutuna ve gelişimine değinmeden önce birkaç kavramın tanımlanması gerekmektedir. Bu kavramlardan biri *kadın yönetmen* diğeri ise *kadın filmi* ve *feminist film* kavramlarıdır. Çalışmanın bu bölümünde dünya sinemasında kamera arkasında çalışan kadınlara odaklanılmaktadır.

Kadınlar sinemanın ilk yıllarından itibaren kamera önünde yer almalarının yanı sıra kamera arkasında da yer almışlardır. Ancak kadınların kamera önünde eril bakışın denetimde temsilinin yarattığı soruna benzer şekilde kamera arkasında yer alan kadınlar da ataerkil düzenin denetimindedir. Bu denetim kadınların elbette sektör içinde kendilerine *yer edinmek* zorunda

kalmaları olarak karşımıza çıktığı gibi denetim bununla sınırla kalmamıştır. Sinema tarihinin yazımında yönetmen denince erkek olarak kabul edilme hali tıpkı tarih yazımında vatandaş denince erkek olarak kabul edilme haline benzemektedir. Bu durumun sonucu olarak kadınlara sinema tarihinde yer verilmemiş yine öne çıkarılanlar ‘erkek yönetmenler’ olmuştur (Öztürk, 2004:1620). 1970’lerde artan feminist hareket ile birlikte kadınların bilinç artışı sinemaya da farklı bakış açısından bakmaya başlanmıştır. Bu bilinç ile birlikte geri plana atılan kadın yönetmen, senarist ve sinemanın her alanında çalışan kadınlar üzerine dikkat çekilmiştir (Smelik, 2008: 2).

Öztürk; kadın yönetmenlerin sinema tarihinden silinmeleri durumunda hem Ally Acker’in hem de Audrey Foster’ın görüşlerini aktarmaktadır; Acker, 1920’lerden önce film yapan kadınların sinema tarihinden silindiğini vurgularken ‘tarihten dışlanmak ve yalan söylemek arasındaki farkı sorar’ ve dışlanan kadın yönetmenlere dikkat çekmektedir. Foster ise görmezden gelinen sinemada kadın tarihinin bilgi yoğunluğunu ifade etmektedir. Kadınların sinema tarihinden silinmesi haline karşı çıkanlar yine kadın araştırmacılar olmuş ve sinemada kadınların tarihini kayda almaya başlamışlardır (2004: 14).

Kadın yönetmenlerin sinema tarihinde yok sayılma hali sorununa değinilmesinin ardından ‘kadın filmi’ ya da ‘feminist film’ kavramlarını irdelenmektedir. Bazı isimler kadın sineması ya da kadın filmi kavramlarını kullanırken bazıları ise kullanmamaktadır. Kadın sineması kavramını Butler; *“kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ve kadınlarla ilgili filmler; en geniş anlamıyla üçü birden. Dolayısıyla sinema ve kadın ilişkisi ‘kadın yönetmen’, ‘kadın izleyici’, ve ‘kadın temsilleri’ üzerine kuruludur”* şeklinde tanımlamaktadır (Öztürk, 2004: 11) Kadın filmi kavramını kullanmaktan çekinen isimler arasında Anneke Smelik yer almaktadır. Kadın filmi kavramını kullanmama nedeni olarak ise; belirlenen *“toplumsal cinsiyetlere göre belirlenmiş kimlik anlayışını esas alan bir yaklaşımı benimsemiş gibi görünme riski taşıdığını”* belirtmektedir. Kadın filmi kavramı yerine feminist film kavramının kullanılması gerektiğini ifade etmektedir. Feminist film, toplumsal ve politik düzlemin tanımlanmasını ve eleştirilmesini belirtmektedir. Bir filmin feminist film olarak tanımlanması için, kadın yönetmen tarafından çekilmiş olmasının gerekli olduğu fikri doğru bir yaklaşım değildir. Erkek yönetmen tarafından çekilen filmlerde feminist film olarak tanımlanabilmektedir (Smelik, 2008: xii-xiii).

Sinema tarihinde kadın yönetmenler araştırmacıların çalışmaları sayesinde ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmalar ışığında Fransız yönetmen Alice Guy (1873-1968) ilk kadın yönetmen olarak

sinema tarihinde yerini almıştır. Guy, ayrıca sinema tarihinde konulu filmin öncüsü olarak kabul edilmekte; çektiği filmlerin feminist tutum ile çekildiğinin altı çizilmektedir. 1896 yılında çektiği ilk filmi ‘*La Fee aux Choux (Lahana Perisi)*’ dir (Arslantepe, 2010: 3).



Görsel 2. 6. La Fee aux Choux (1896) \ A Fool and His Money (1912)

Alice Guy, 1910 yılında stüdyo sisteminin temelleri atarak ilk prodüksiyon şirketini kurmuştur. 1912 yılında ise komedi türünde çektiği ‘A Fool and His Money’ adlı filmi bu türdeki ilk uzun metraj film olma özelliğini taşımaktadır. 1896 yılından 1920 yılına kadar binden fazla film çekerek sinema tarihinde önemli ve ilklere imza atan kadın yönetmen olarak tarihe geçmiştir (Akdağ, 2021).

İtalya’da 1906’da *Elvira Notari*, ABD’de 1908’de *Lois Weber*, Almanya’da 1913 yılında *Olga Wohlbrück*, 1916 yılında ise Rusya’da *Olga Preobrazhenskaya* ülkelerinde ilk kadın yönetmenler olmuşlardır (Öztürk, 2004: 17).

1919-1943 yılları arasında Amerika’da yönetmenlik yapan Dorothy Arzner, yaptığı filmleri ile feminist ve queer teorisyenler tarafından öncü kabul edilmektedir (Alan, 2013). “*Sinemada kadın varlığını hem yönetmen hem de konu olarak, farkına varmamızı sağlayan ilk yönetmenler Guy, Weber ve Arzner olmuşlardır. Sinemadaki erkek egemen bakışın farkına varan ilk kadın sinemacılar oldukları da söylenebilir*” (Arslantepe, 2010: 4).

2.3.3. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Türkiye’de sinema ile ilgilenen kadın sayısı hem kamera önünde hem de kamera arkasında oldukça azdır. Toplumsal düzen içerisinde kadınların arka plana itilmesi ile paralel biçimde bu durum sinema da aynı olmuştur. Sinematografin icadı ile sinemanın ilk yıllarında ‘ayak takımının’ bir eğlencesi olarak görülmüş olmasına benzer biçimde Türkiye’de de sinema belli bir grup insan için görülmüştür. O grubu elbette erkekler oluşturmuş, sinema bir ‘erkek işi’

olarak görülmüştür. Bu durum kadınların sinema alanında iş yapmalarını -hem kamera önünde hem de kamera arkasında- zorlaştıran etkenler arasında yer almıştır.

Kameranın arkasında yer alamayan kadınlar, Türk sinemasında özellikle Muhsin Ertuğrul'un egemenliğinde geçen dönemde erkek yönetmenlerin sayısının da az olduğu görülmekte, kadın yönetmenlerin varlığından ise bahsetmenin pek de mümkün olmadığı söylenebilmektedir. 1950 yılının öncesinde Türk sinemasına bakıldığında kadın yönetmenlerin varlığına rastlanmamaktadır. Muhsin Ertuğrul'un egemenliğinde kalan Türk sinemasına karşı çıkan *Cahide Sonku*, 1949 yılında yapımcılık 1951 yılında ise yönetmenlik yapmış ve Türk sinemasında kadın varlığı konusunda önemli bir adım atmıştır (Cemiloğlu, 2021: 153).

Türk sinemasında dört yüze yakın yönetmen ve 6000'e yakın film arasında sadece 23 kadın yönetmene rastlanmakta bu kadın yönetmenlerin çektiği film sayısı ise yüzü geçmemektedir (Öztürk, 2004: 34). Film çeken ilk kadın yönetmenin 1950 yılına dek görülmemesi ve bununla birlikte film yönetmeye başlansa da az sayıda olması Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısının ve etkinliğinin azlığından söz edilebilmektedir. Ancak bu durum üzerinde ülkenin toplumsal, siyasal ve elbette ekonomik yapısının payı da yadsınamaz. Kadınların erkeklerin arkasında 'öteki' olarak konumlandırılmaları, kamusal alandan ve bununla birlikte iş hayatından uzak tutulma halleri sinema sektörüne de yansımaktadır. Yönetmenlik 'erkek mesleği' olarak görülmüştür. Hem dünyada hem de Türkiye'de yönetmenliğin birçok iş kolunda olduğu gibi erkek işi olarak görülmesi ve sinema tarihinde kadınlara yer verilmeme hali olmasaydı '*kadın yönetmen*' olarak bir tanımlamaya ihtiyaç durulmayacaktı. Ancak durum böyle değildir ve kadınların çektiği filmlerden, kadın bakış açısından bahsetmek için kadın yönetmen ya da kadın filmi gibi tanımlamalara ihtiyaç duyulmaktadır.

2.3.3.1. 1950 -1980 Yıllarında Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1950 ve 1980 yılları arasında Türk sinemasında yedi kadın yönetmenlik yapmıştır. Bu yönetmenler; *Cahide Sonku* (1916-1981), *Nuran Şener* (1935-1970), *Feyturiye Esen* (1928), *Bilge Olgaç* (1940-1994), *Lale Oraloğlu* (1924), *Birsen Kaya* (1943), *Türkan Şoray* (1945) olarak sinema tarihinde yerlerini almışlardır (Öztürk, 2004:45). Cahide Sonku Türk sinemasının ilk yıldız oyuncusu, ilk kadın yönetmeni ve ilk kadın yapımcısı olarak tarihe geçmiştir.



Görsel 2. 7. Cahide Sonku

Sonku, Türk sinemasında hem oyunculuk yaptığı hem de yönetmenlik ve yapımcılık döneminde ‘özgür kadın’ olma suçu! ile suçlanmış ve başarılarına rağmen hep bedeni ve güzelliği üzerinden yargılanmıştır. Cahide Sonku 1949-1956 yılı arasında 11 filmde yönetmenlik, senaristlik ve yapımcılık yapmıştır: ‘Fedakâr Ana’ (1949- Yapımcı), ‘Güldağlı Cemile’ (1951- Yapımcı), ‘Vatan ve Namık Kemal’ (1951- Yönetmen- Yapımcı), ‘Günahını Ödeyen Adam’ (1952- Yapımcı), ‘Kahpenin Kızı’ (1952- Yapımcı), ‘Beklenen Şarkı’ (1953- Yapımcı), ‘Bozkurt Odası’ (1954- Yapımcı), ‘İlk ve Son’ (1955- Yapımcı), ‘Büyük Sır’ (Yönetmen, Senarist, Yapımcı), ‘Kara Çalı’ (1956-Yapımcı) (Öztürk, 2004: 47-51).

Agah Özgüç tarafından oluşturulan ‘Cahide Sonku Peçete Kâğıdındaki Anılar’ adlı kitapta Cahide Sonku ’nun anılarına yer verilmiştir. Kitapta Sonku, ilk yönetmenlik deneyimi üzerine anısına da yer verilmektedir. İlk yönetmenlik deneyimini sete hasta olduğu için gelmeyen yönetmenin yerine kamera arkasına geçtiğini aktarmaktadır. Bu ilk 1949 yapımı ‘Fedakâr Ana’ filmidir. Ayrıca Sonku bu filmde oyuncu olarak da yer almıştır (Özgüç, 2007: 30).

Bir diğer yönetmen Nuran Şener, 1964-1966 yılları arasında yönetmen ve senarist olarak üç filmin altında adı yazmaktadır: ‘Aydedeye Gidiyoruz’ (1964), ‘Suçlu Çocuklar’ (1965), ‘Oduncunun Çocukları’ (1966). Feyturiye Esen’in ise 1962-65 yılları arasında hem yönetmen hem senarist hem de yapımcı olarak beş filmi bulunmaktadır: ‘Gönül Ferman Dinlemez’ (1962), ‘Çiçeksiz Bahçe’ (1963), ‘İkisi de Cesurdu’ (1963), ‘Şafak Yıldızı’ (1964), ‘Canım Benim’ (1965) (Öztürk, 2004: 63-67).

Türk sinemasının en çok film yöneten kadın yönetmeni olarak ün kazanmış Bilge Olgaç, magazin dergileri için öyküler yazmaktaydı; o öykülerden biri ‘Kısmetin En Güzeli’ öyküsü Memduh Ün tarafından 1962 yılında film olarak çekilmiştir. Olgaç ise filmde asistanlık yaparak sinema sektörüne giriş yapmıştır. Olgaç, Ün’ün yanında giriş yaptığı sinema sektöründe İlhan Engin, Halit Refiğ, Hasan Kazankaya gibi yönetmenlerinin yanında yönetmen yardımcılığı

yaparak sinema sektöründe çalışmalarına devam etmiştir. İlk yönetmenliğini ise 1965 yılında yapmıştır (Çetin, 2001: 131). 1965-1972 yılları arasında vurdulu kırdılı ısmarlama erkek filmleri çekmiştir. 1987 yılında çektiği 'İpekçe' filmine benzeyen kırsal kesimde yer alan kadınların sorunlarını ve ezilmişliklerini konu edinen filmler de çekmiştir (Özgüç, 1995: 104). Bilge Olgaç Türk sinemasının dördüncü kadın yönetimidir. Ülkemizde en çok film yöneten kadın yönetmen olarak tanımlanır. 2003 yılına kadar kadınların yönettiği doksan altı film den otuz yedisini çekmiştir. En çok film çeken kadın olarak tanımlanması ile bağdaştırılarak Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni olarak tanınmasını Öztürk, geçmişi unutturmaya yönelik eril tarihin sonucu olarak aktarmaktadır. Bilge Olgaç kadın sorunlarını sınıfsal, ekonomik bağlamda ele alması bakımından da önemli bir yere sahiptir (2004: 76).

Bilge Olgaç, Türkan Şoray ile birlikte orta kuşak yönetmen olarak tanımlanmış ve otuz yedi film çekmiş, bazılarının hem yönetmenliğini hem de senaristliğini birlikte yapmıştır. İlk filmi 'Üçünüzü de Mıhlarım' ı 1965 yılında çeker ve 1994 yılında 'Bir Yanımız Bahar Bahçe' filmi son film olmuştur. Yönetmenliğini yaptığı otuz yedi film sırasıyla şöyledir; 1965-1975 yılları arasında 'Kanlı Buğday' (1965), 'Krallar Kralı' (1965), 'Sokaklar Yanıyor' (1965), 'Üçünüzü de Mıhlarım' (1965), 'Babasız Yaşayamam' (1965), 'Tehlikeli Adam' (1965), 'Nikahsızlar' (1966), 'Zorlu Düşman' (1966), 'Kanunsuz Toprak' (1967), 'Silahsız Dövüşelim' (1967), 'Garibanız Abiler' (1967), 'Öksüz' (1968), 'Dertli Gönlüm' (1968), 'Kanlı Şafak' (1969), 'Linç' (1970), 'Merhamet' (1970) 'İki Aşk Arasında' (1970), 'Kara Gün' (1971), 'Üçünüze Bir Mezar' (1971), 'Yaban Ali' (1971), 'Kanlı Öç' (1972), 'Savulun Geliyorum' (1972), 'Kaderin Pençesi' (1972), 'Tanrı Sevenleri Korur' (1974), 'Açlık' (1974), 'Bacım' (1974), 'Şöhret Budalası' (1975), 'Bir Gün Mutlaka' (1975), 'Kaşık Düşmanı' (1984), 'Yavrularım' (1984), 'Gülüştan' (1985), '3 Halka 25' (1986), 'İpekçe' (1987), 'Gömlek' (1988), 'Kızın Adı Fatma' (1988), 'Yarın Cumartesi' (1988), 'Aşkın Kesişme Noktası' (1990), 'Umut Hep Vardı' (1991), 'Kurşun Adres Sormaz' (1992), 'Bir Yanımız Bahar Bahçe' (1994) (Özgüç, 1995: 105).

1950 ve 1980 yılları arasında Türk sinemasında film çeken yedi kadın yönetmen arasından kendi film şirketini kuran yönetmenlere de rastlanmaktadır. Bu yedi yönetmen arasından Cahide Sonku, Feyturiye Esen, Birsen Kaya ve Lale Oraloğlu yer almaktadır. Cahide Sonku 1950 yılında 'Sonku Film Şirketi'ni, Feyturiye Esen 1957 yılında 'Hilal Film' i Birsen Kaya 1970 yılında 'Ufuk Film'i Lale Oraloğlu ise 1954 yılında 'Alev Film'i kurmuştur (Öztürk, 2004). Yaşartürk, yedi yönetmenden dördünün kendi yapım şirketi kurmasının filmleri için yapımcı bulamamalarının bir sonucu olarak aktarmaktadır (2004: 91).

Birsen Kaya, 1970-75 yılları arasında yönetmenliğinin yanı sıra yapımcı ve senarist olarak on dört film çekmiştir. Birsen Kaya, *Artist* dergisinde muhabirlik yaptığı dönemde Halit Refiğ ile röportaj yapmak amacıyla gittiği sırada kendisine asistanlık teklif edilmiştir. Teklifi kabul eden Esen, 1964 yılında Halit Refiğ' in yönetmenliğini yaptığı '*Gurbet Kuşları*' filminde asistanlık yaparak sinema sektöründe çalışmaya başlamış, 1970 yılına gelindiğinde ise yönetmenlik yapmaya başlamıştır (kameraarkasi.org).

'*Türk Sineması Görsek Hafıza Projesi*' kapsamında kendisiyle yapılan röportajda okuduğu birçok kitaptan yola çıkarak çektiği filmlerin senaryosunu yazdığını ifade etmektedir. Ayrıca sinemaya ilgi duymasının sinemaya gitme sıklığının artması ve izlediği filmlerin sahnelerinin farklı versiyonları düşünmesiyle başladığını da sözlerine eklemektedir. Ayrıca asistan olarak 200'den fazla filmde görev aldığını da aktarmaktadır (Kaya, 2016). Öztürk, Esen'in daha çok Türker İnanoğlu, Nazmi Özer, Mehmet Aslan'ın yanında asistanlık yaptığını aktarmaktadır (2004:90). Ayrıca röportajda Kaya (Kaya, 2006) kendisinin dikkatini hep 'reel' hikayelerin çektiğini söylemekte; filmlerinde önem verdiği en önemli şeyin gerçekliği yakalamak olduğunu ifade etmektedir. Filmlerinde gerçekçiliğe önem verdiğini çektiği bir filmin genelevde geçmesi üzerine filmi çekmek için genelev aranmasını istemiş ve hikâyeyi olayın geçtiği mekânda çektiğini ifade etmektedir. Hatta bu filmin ardından kendisini ve film ekibini mahkemeye verildiğini aktararak mahkememde de filmin gerçekçi olmasını istediği için orada çektiğini söylediğini anlatmaktadır.

[...] o dönemde "kendimi rezil durumlara düşürmedim," diyerek "namusuyla çalıştığının, "düzgün" bir hayatı olduğunun da altını çizer. Bu aşırı vurgunun, kuşkusuz, yeniden gündeme gelmesinin şu anda yaşadığı mütevazı yaşamı etkilemesini istememesiyle ilgisi vardır. Ancak, hiç kuşkusuz bu vurgu, aslında yönetmenin kadın olmasından kaynaklanır. Çünkü, hiçbir kötü şöhreti olmasa bile, durup dururken "namuslu, dürüstçe çalıştığını söylemek zorunda kalanlar, toplumsal cinsiyetleri gereği kadınlardır (Öztürk, 2004: 91).



Görsel 2. 8. Dadaş Fırat (1974)



Görsel 2. 9. İntikam Derler Adına (1970)

Birsen Kaya, Türk sinemasında birçok ilke kendisinin imza atığını ifade etmekte ilk kez genelevde filmi kendisinin çektiğini, kadın yönetmen olarak ilk erotik filmi de kendisinin çektiğini aktarmaktadır. Kaya, 1979 yılında sinemayı bırakmıştır (Kaya, 2016).

Bir diğer yönetmen Lale Oraloğlu, 1971- 1972 yılları arasında yönetmen, yapımcı ve de senarist olarak dört filmin altına imza atmıştır. Birsen Kaya gibi yazım, yapım ve yönetim aşamasını tek başına gerçekleştirmiştir. ‘Bir Kadın Tuzağı’ (1971), ‘Hüdaverdi Pırtık’ (1971), ‘Hızlı Hızır’ (1972), ‘Ölüm Bebekleri’ (1972) yılında yönetmenliğini yaptığı filmlerdir (Çetin, 2001:144).

Türk sinemasının ‘Sultan’ ı olarak tanınan önemli kadın oyuncularından biri Türkan Şoray, oynadığı birçok filmin ve aldığı ödülün yanı sıra 1973 yılında yönetmen koltuğuna da oturmuştur. Yönetmen koltuğuna oturan Şoray beş film çekmiştir. ‘Azap’ (1973), ‘Yılanı Öldürseler’ (1981), ‘Dönüş’ (1972), ‘Bodrum Hâkimi’ (1976) ve ‘Uzaklarda Arama’ (2015) çektiği filmlerdir (Özdemir, 2019). Şoray, yönetmenlik yapması ile ilgili düşüncelerini aktarmaktadır:

“Yönetmenlik tamamen duygu meselesi, dünyayı algılayışını, hissettiklerini, hayallerini dışarıya görsel olarak anlatmak. Bunun çeşitli yolları var. Kadınların algılayışı erkeklerden daha farklı. Mesela Atıf Yılmaz’ın bir sözü var: “Toplumdaki her sorunu kadınlar üzerinden anlatırım.” derdi. Kadın ağırlıklı filmlerde tabii ki erkek yönetmenlere göre çok daha duyarlıyız. Çünkü, kadının ne hissettiğini bizler çok daha iyi biliyoruz. Erkek yönetmen ne kadar hissetse, bir kadın yönetmen kadar hissedemez” (Özdemir, 2019).



Görsel 2. 10. TRT Arşiv Türkan Şoray

Şoray, ‘Dönüş’ (1972) filmini yaptığı yıllarda sinemadaki erkek egemenliğinden söz ederek oyuncuların da set çalışanlarının da bir kadın yönetmeni yargılayabildiğini aktarmaktadır (Özdemir, 2019). Yönetmenlik yapacağı haberlerinin yayılması ile olumsuz eleştirilere maruz kaldığını aktarmaktadır.

‘Boyundan büyük işlere karışıyor’, ‘sanatçı kaptısı’, ‘ben o filmde oyuncu olmam’ bu olumsuz eleştirilerden yalnızca bazılarıdır. Bu olumsuz eleştirilerin yanı sıra İrfan Ünal’ın başta geldiği kişilerin destek verdiğini de aktarmaktadır (Şoray, 2012:134). Yıllar sonra yazdığı kitabında yönetmenlik hakkında fikirlerini şu şekilde aktarıyor:



Görsel 2. 11. Türkan Şoray

“İlk yönetmenliğimde içgüdülerime, sezgilerime, duygularıma, birikimime güveniyordum ama yaşayarak anladım ki yönetmenlik ateşten gömlek. Yine de bütün güçlüklerine rağmen oyunculuk kadar yönetmenliği de sevdim. Filmin tüm sorumluluğu üstünüzde ama yine de yönetmen koltuğunda oturmanın ayrı bir zevki var. Hayal ettiğiniz bir dünya yaratıyorsunuz. İçinizde biriktirdiklerinizi kendi dünya görüşünüzle anlatıyorsunuz, paylaşıyorsunuz, içinizi döküyorsunuz, yaşamı istediğiniz gibi sorguluyorsunuz. Tekrar yönetmenlik yapmayı çok istiyorum; anlatmak, paylaşmak istediğim çok şey birikti. Kendime daha çok güveniyorum, kendimi artık her konuda daha donanımı hissediyorum. Bugün dünyaya daha doğru baktığıma inanıyorum” (Şoray, 2012: 139).

Sanatçı son olarak Yağmur Ünal’ın hem yapımcılığını yaptığı hem de rol aldığı *Uzaklarda Arama* (2015) filmini yönetmiştir. Film, ‘şehir merkezinden kasabaya taşınmak zorunda kalan pavyonun kasaba halkında yarattığı gerilim, yer yer mizah ve aşk temalarıyla aktarılır. Ataerkillik temelinde yükselen evlilik kurumunun yüceltildiği film, “kadın filmi” olmaktan uzaktır. Sonuç olarak Türkan Şoray’ın yönetmenliğini yaptığı filmler, çoğu kadın yönetmen gibi kadın bakış açısını tam olarak yansıtamamıştır. Bu durum, yönetmenlik faaliyetlerinde eril anlayışın etkisiyle kadının fedakârlığını, sahiplenilme arzusunun ve güzelliğini ön planda tutmasıyla açığa çıkmıştır (Cemiloğlu, 2021: 156).

1950-1980 yılları arasında yönetmenlik yapan yedi kadının çektiği filmler ile birlikte yedisinden dördünün kurduğu film şirketleri hakkında bilgilere yer verilmiştir. Genel olarak Türk sinemasının şartları bağlamında bakıldığında rahatlıkla erkek egemenliğinden bahsetmek mümkündür. Bu durum eril bakışında sinemadaki hakimiyetini işaret etmektedir. Eril bakış açısıyla çekilen filmlerin seyirci çekebilmesi için üretildiğini de değinmek önemlidir. Bu dönemde film çeken kadınların ‘yer edinebilmek’ filmlerinin başarılı olması gerekmekte ve yönetmenlik yapmaya devam edebilsinler. Bu nedenledir ki kadın yönetmenlerin kendi bakış açısının ürünlerini değil, izlenme ihtimalinin olduğu filmleri ürettikleri görülmektedir. Hem sektörde yer edinmek hem de para kazanmak amacıyla film çeken kadın yönetmenlerin kadın kimliklerini arka planda bıraktıkları görülmektedir. Ancak elbette yer yer kadın sorunlarına değinen filmler de yapmışlardır.

Bu gibi etkenler de bulunsa kadınların 1980 öncesi Türk Sinemasında üretimde yer almalarının altı çizilmelidir. Cahide Sonku ve Türkan Şoray’ın yönetmenlik deneyimlerinde de aktarıldığı gibi kadın yönetmenlerin dönem içerisinde kamera arkasına geçerek film üretmeleri zorlu bir karar ve zorlu bir sürecin başlangıcını işaret etmektedir. Elbette böyle bir ortamda kendi fikir ve bakış açılarını yansıttıkları filmler çekmeleri daha da güç bir hal almaktadır. Bu nedenle kadın yönetmenlerin verdikleri eserler bugünden bakınca eleştirilebilse de dönemsel bağlamda oldukça önemli bir karar vererek eserler ürettiklerinden bahsetmemek zordur. Kadın yönetmenlerin eserleri hatırlanma ve dönem şartları bağlamında incelenme gerekliliği ışığında 1970-1980 yıllarındaki kadın yönetmenler ele alınmıştır.

2.3.3.2. 1980-2002 Yıllarında Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1970-1980 yılları arasında üretim aşamasına yer alan kadın yönetmenler ele alınmıştır. Bu başlık altında ise değişen dönem şartları bağlamında kadın yönetmenlerin ürettikleri filmlere, kadın bakış açısının yansıdığı filmleri ve karakterleri incelenmektedir. Değişen toplumsal şartlar ve kadın yönetmenlerinin sayısal olarak da artması 1980-2002 yılları arasındaki kadın yönetmenlere değinilmektedir. Türkiye’nin siyasi ve toplumsal olarak zor dönemi ve darbenin ardından sinemada yeni bir dil bulmanın gündeme geldiği dönemdir. Tüm bu zorluklara rağmen bu dönem sinemanın etkin olduğu bir dönemdir. Bunun nedenlerinde ve en önemlisi sansür uygulamasında yaşanan değişiklik olmuştur. 1986 yılında yaşanan ‘3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Yasası’ nın onaylanması Kültür Bakanlığı bünyesine geçmiştir. Bu dönem kadınların da kimlik arayışının gündeme geldiği görülmektedir. Ancak bu kimlik arayışı yine eril dilin etkinliğinden sıyrılamamıştır. Eril dil, kadının kimlik arayışını cinsel özgürlüğün

aktarımı olarak yansıtmış kadın özgürlüğü ve gerçekçi kadın temsiline sinemada yer almasını engellemiştir (Cemiloğlu, 2021:156). Nisan Akman, Mahinur Ergun, Füzûzan-Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Bilet İlhan, Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Canan Evcimen Obay, Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür ve Necef Uğurlu bu dönemde film üreten kadın yönetmenlerdir (Durukan, 2013).

Nisan Akman, yönetmen yardımcılığı ve görüntü yönetmenliği yardımcılığı yaparak sinema sektörüne başlamış; *'Beyaz Bisiklet'* (1986), *'Bir Kırık Bebek'* (1987) ve *'Dünden Sonra Yarından Önce'* (1987) filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. Filmlerinde kadın-erkek ilişkilerini incelediği ve kadınların merkezde olduğu filmler yapmıştır. Yönetmen kadın sorunlarına duyarlıdır ancak kadın karakterleri iyi-kötü ikiliğinde işlediğini de aktarmak gerekmektedir (Yaşartürk, 2004: 107-112).



Görsel 2. 12. Dünden Sonra Yarından Önce (1987)

Gül ve kocası Bülent'in tempolu çalışma hayatları nedeniyle birbirlerini görememeleri üzerine kurulan film kocasının bu durumdan Gül'ü suçlaması ile devam eder ve işten ayrılmasını ister. Filmin çatışması ise Bülent'e âşık olduğunu itiraf eden sekreteri Pelin dahil olmasıyla yaşanmaktadır. Öztürk, filmin iş-evlilik çatışması bu denli gerçekçi ve başarılı ele alan ilk film olarak değerlendirmektedir. Film kadın dayanışmasının işlendiği güzel bir örnektir (Yaşartürk, 2004: 113).

Mahinur Ergun, *'Gece Tutsakları'* (1988), *'Medcezir Manzaraları'* (1989), *'Ay Vakti'* (1993) filmlerinin yönetmenidir. Üç film çekmiş olmasına rağmen en çok *'Medcezir Manzaraları'* filmi ile tanınmaktadır (Soykan, 1993: 130). Ergun'un çektiği üç filmde yer alan kadın karakterlerin ortak özelliği; özgür kadın, ahlaki baskıdan bağımsız ve kendi hayatını kurmalarıdır. Ancak yönetmen kadınların hayatını erkekler ile olan ilişkileri üzerinden perdeye aktarmaktadır (Cemiloğlu, 2021: 157).

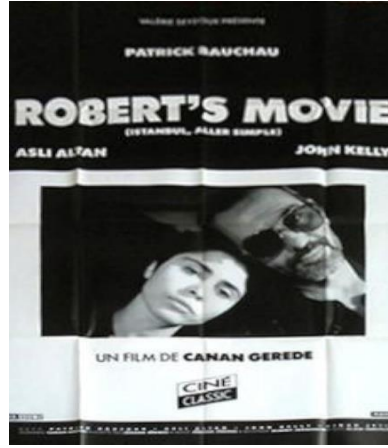
Yönetmen hem toplumun ahlaki baskısı hem de ekonomik açıdan bağımsız ve özgür kadınlara yer vermiş olsa da filmler kadınlar açısından hep mutsuz sonla bitmektedir (Yaşartürk, 2004: 117).



Görsel 2. 13. Benim Sinemalarım (1990)

Füruzan ve Gülsün Karamustafa ise sinemaya 1981 yılında Ömer Kavruk ile birlikte senaryolaştırdığı ‘*Ah Güzel İstanbul*’ filmi ile başlamıştır. 1990 yılında ise aynı isimli kitabında senaryolaştırdığı ‘*Benim Sinemalarım*’ filmini çekmiştir. Film ataerki düzenin eleştirisini veren ve kadın bakış açısı (Yaşartürk, 2010: 112) ile çekilmiş bir filmidir. Filmde 1960’lı yıllarda ailesini geçindirmeye çalışan Nesibe karakterinin hikayesini anlatmaktadır. Nesibe zor şartlar altında çalışan ve güzel bir yaşamın hayalini kurmaktadır. Bunun yanı sıra Nesibe’nin seks işçiliği yapmasını anlatmaktadır. Anne ve babasının ‘*iyi aile kızı*’ olması için hayatını denetlemeye çalışmaları ve kavgaları sonucunda evden kaçmasını konu edinmektedir (Yaşartürk, 2004: 125). Filmin en dikkat çeken önemli yanı seks işçiliği yapan ve cezalandırılan kadın karakterine geleneksel durumdan çıkarak ele aşmış olmasıdır (Cemiloğlu, 2021: 157). Filmde Nesibe karakteri ile ‘kadın olma’ nın bütün sorunlarına yer verilmektedir. Erkek şiddetine maruz kalması baskı altında tutulması ve denetlenmesi yoluyla temsil edilmektedir (Öztürk, 2004: 210).

1990’lı yıllarda Türk sinemasında kadın yönetmenlerin politikleştiği görülmektedir. Kadınların filmlerinde işledikleri olaylar tarihi ve politik konulardan oluşmaktadır. Ayrıca bu dönemde öteki olma ve kabul edilmeme durumlarının da eleştirisi verilmekte; [...] “*feminizmin de vurguladığı biçimde başta kadın olmak üzere düzenin ötekileştirdiği her şeyin desteklenmesi ve gerçek durumlarının ortaya konulması bu filmlerde çok önemli oranda başarılmıştır*” (Cemiloğlu, 2021:157).



Görsel 2. 14. Robert'in Filmi (1991)

Canan Gerede 1991-1999 yılları arasında yönetmen koltuğunda *'Robert'in Filmi'* (1991), *'Aşk Ölümünden Soğuktur'* (1995), *'Parçalanma'* (1999) filmlerini çekmiştir (Öztürk, 2004:219). Öztürk, Gerede'nin çektiği *'Robert'in Filmi'*'nin vizyon serüveninde yaşanan olayları aktarmaktadır; film ramazan ayında vizyona girdiği için filmde yer alan seks sahneleri sırasındaki ezan sesleri olan bölümler Türkiye kopyalarında silinmiştir. Ankara FF'de filmin gösteriminde sinemaya bomba konulduğu bilgisini de aktarmaktadır (2007: 223).

Bu dönem içerisinde yönetmelik yapan bir diğer isim ise Tomris Giritlioğlu'dur. Giritlioğlu'nun filmografisinde dört film bulunmaktadır. Bu filmler ilk çektiği *'Suyun Öte Yanı'* (1991) ile başlamaktadır. Diğer filmleri; *'Yaz Yağmuru'* (1994), *'280. Adım'* ve *'Salkım Hanım'ın Taneleri'* (1999)'dir. Giritlioğlu, TRT'nin desteği ile film çeken ilk yönetmendir ve üç filmi de TRT yapımcılığında çekilmiştir. Yönetmenin 'en kişisel filmim' olarak tanımladığı *'Yaz Yağmuru'* (1994) adlı filmi bir yazarın genç bir kadınla tanışmasını konu edinmektedir (Öztürk, 2004: 235-240). Giritlioğlu filmlerinde farklı olanın dışlanması durumunu eleştirmektedir; toplumsal bağlamda ötekileştirilenlerin savunulduğu ve gerçek durumlar aktarılmaktadır (İmançer, Gürses, Güreş, 2010: 194).

Biket İlhan, 1993-2000 yılları arasında hem yönetmen hem de yapımcı olarak sinema sektöründe yer almış; bu dönemde dört filmin yönetmenliğini bir filmin de yapımcılığını üstlenmiştir. Sinemaya başlaması ise asistanlık yaparak başlamıştır. Asistan olarak sinemaya başladığı film, Feyzi Tuna'nın 1981 yılında çektiği *'Seni Kalbime Gömdüm'* filmidir. Asistan olarak başladığı sinemaya yine TRT'de çekilen diziler için asistanlık yaparak devam etmiştir. Yönetmenliğe ise 1993 yılında *'Bir Kadın Yüzü'* filmi ile başlamıştır. Diğer filmleri arasında 1993 yılında çektiği bir diğer film *'Senin İçin Bir Kadeh'*, 1995 yılında çektiği *'Sokaktaki Adam'*, 1999 yılında çektiği *'Kayıkçı'* yer almaktadır. Yapımcılığını yaptığı film ise 2000

yılında Lakis Papastathis'in yönetmenliğini yaptığı *'Hayatımın Tek Yolculuğu'* filmidir (Öztürk, 2004: 263-264). Filmlerinde yer alan kadınların temsiline bakıldığında kadınların erkeklerin aşkını hak etmek için çabalamaları üzerinden yer verildiği dikkat çekmektedir (İmançer, Gürses, Güreş, 2010: 194).

Sinemaya Türkan Şoray'ın 1981 yılında yönetmenliğini yaptığı *'Yılanı Öldürseler'* filminde asistanlık yaparak başlayan Işıl Özgentürk, 1982 yılında senaristliğini kendisinin yaptığı *'At'* filmi ile sinema kariyerine başlamıştır. Senaryosunu yazdığı diğer filmler arasında *'Bekçi'* (1986), *'Su da Yanar'* (1987), *'Balalayka'* (2000) filmleri yer almaktadır. Yönetmenlik deneyimi ise *'Seni Seviyorum Rosa'* (1991) filmi ile olmuştur. Aynı zamanda filmin senaryosunu da kendisi yazmıştır (Öztürk, 2004:249). Filmde Rosa, aşka eğlenceye olan bağımlılığı ile birlikte gençlik yılları ve yaşlılık yıllarındaki deneyimleri konu edinmektedir (Çetin, 2001: 187).



Görsel 2. 15. Babam Askerde (1994)

İpekçi, filmde 12 Eylül döneminin izlerini çocukların üzerindeki etkisi üzerinden ele almıştır. Seçmedikleri halde yaşamak zorunda bırakıldıkları şartlara dikkat çeken İpekçi, ekonomik ve kültürel üç farklı aileyi birleştirerek anlatmaktadır (Öztürk, 2004: 295). *12 Eylül süreci, doğu meselesinden dolayı öksüz kız çocuğu ve töre baskısı altındaki kadın problemlerine dayalı hikâyeler aktarır* (Cemiloğlu, 2021: 158).

Çocukluğundan beri kendisini 'sinema delisi' olarak tanımlayan Seçkin Yaşar, 1993-1999 yıllarında çektiği film ile yönetmenlik yapmıştır. Yönetmenli yaptığı iki film *'Sarı Tebessüm'* (1993), *'Sevgilim İstanbul'* (1999) 'dır. Filmlerinin özgün senaryosunu, yönetmenliğin ve yapımı kendisi yapan tek kadın yönetmen olan Handan İpekçi, *'Babam Askerde'* (1994), *'Büyük Adam Küçük Aşk'* (2001) filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır (Cemiloğlu, 2021: 158).

1994-1997 yıllarında yönetmenlik yapan Canan Evcimen Obay, '*Hoşça kal Umut*' (1994) filminde yönetmenlik yaparken 1997 yılında çektiği '*Solgun Bir Sarı Gül*' filminin senaristliğini de yapmıştır. Fide Motan iki filmde yönetmen koltuğuna oturmuştur. Bu filmler '*Cadı Ağacı*' (1994), ve 1997 yılında çektiği '*Yanlış Saksının Çiçeği*' filmleridir (Öztürk, 2004: 313-325). Bu dönemde yönetmenliğe başlayan bir diğer kadın yönetmen Yeşim Ustaoglu'dur. Yönetmenliğe kısa filmler çekerek başlayan Ustaoglu, dört kısa film çekmiştir; '*Bir Anı Yakalamak*' (1984), '*Magnafantagna*' (1987), '*Düet*' (1990), '*Otel*' (1991) çektiği kısa filmleridir (Yaşartürk, 2004: 177).

Yeşim Ustaoglu ilk uzun metraj filmi '*İz*' i (1994) yılında çekmiştir (Cemiloğlu, 2021: 159). Yeşim Ustaoglu filmlerinde kadınların cinsiyetlerinden önce yaşadıkları kişisel problemi üzerinden ele almakta; '*öteki*' olarak kabul edilenlerin hikayelerini filmlerinde incelemektedir. Bu incelemeyi oluşturduğu kendi sinema dili çerçevesinde eleştirmektedir (İmançer, Gürses, Güreş, 2010: 195). Yeşim Ustaoglu '*İz*' filmi ile 14. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde en iyi film ödülünü almıştır (Yaşartürk, 2004: 190). Ustaoglu'nun ikinci uzun metraj filmi '*Güneşe Yolculuk*' (1999) filminin senaristliğini de kendisi yapmıştır (Yaşartürk, 2004: 177). Bu filmde yönetmen iki erkek karakterin hikayesini '*ötekilik*' etrafında anlatmaktadır. Mehmet ve Berzan'ın arkadaşlığı üzerinden bu anlatımı yansıtmaktadır (İmançer, Gürses, Güreş, 2010: 196-197).

"Mehmet ve Berzan İstanbul'a Anadolu'nun farklı bölgelerinden, biri doğudan biri de batıdan, farklı nedenlerle gelmiş iki gençtir. Mehmet işitme yeteneğinin kendisine kazandırdığı avantajla uzun çabalardan sonra Belediye'nin Sular İdaresi'nde bir iş bulabilmiştir. Sokakları arşınlayarak, suları akmayan bu şehirde, yeraltından kente gelen su borularındaki sızıntıları tespit etmektedir. Bir bekar odasını yedi gençle paylaşır ve zamanını tek tutkusu olan televizyonunu izleyerek, geleceğe ait hayaller kurarak geçirir. İstanbul'un varoşlarından birinde yaşayan Berzan ise sokaklarda kaset satarak bir gün çok sevdiği köyüne, sözlüsü Şirvan'a dönme hayalleri kurar" (Çetin, 2010:191).

Yeşim Ustaoglu'nun 2004 yılında çektiği '*Bulutları Beklerken*' ve '*Pandora'nın Kutusu*' (2008) ve '*Tereddüt*' (2016) diğer filmleridir (Cemiloğlu, 2021: 159). '*Tereddüt*' filminde farklı şekillerde de olsa erkek şiddetine uğrayan iki kadın hayatlarının kesişimi üzerinden ele alınmaktadır. '*Pandora'nın Kutusu*' filminde ise Alzheimer hastası ve üç kızı ve torunu olan kadının hayatına odaklanılmaktadır.

Bu dönemde yönetmenlik yapan diğer isimler; Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür ve Necet Uğurlu'dur. Sunar Kural Aytuna, 1996 yılında '*Deniz Bekliyordu*' adındaki filmin yönetmenliğini yapmıştır. 1998 yılında Jülide Övür ve Necet Uğurlu ortak olarak '*Eski*

Fotoğraflar' adında ilk filmlerini çekmişlerdir. Bu dönem içerisinde ilk filmlerini çeken son kadın yönetmenlerdir (Öztürk, 2004: 347-357).

2.3.3.3. Türk Sinemasında 2010 Sonrası Kadın Yönetmenler

Bu başlık altında 2010 ve sonrasında film üreten kadın yönetmenler belirlenen filmler üzerinden incelenmektedir. 2010 yılı sonrasında Türk sinemasında filmleri ile dikkat çeken kadın yönetmenler ve filmleri ele alınmaktadır. Bu başlık altında ele alınan yönetmenler; Deniz Gamze Ergüven, Pelin Esmer, Ahu Öztürk, Senem Tüzen, Emine Emel Balcı olarak belirlenmiştir. Bu yönetmenlerin seçilme nedeni ise son dönemde farklı perspektiften kadınların yaşamları ve sorunları üzerine eğilen kadın yönetmenler olmalarıdır. Deniz Gamze Ergüven *'Bir Damla Su'* (2006) yılında çektiği kısa film ile sinema sektörüne giriş yapmıştır. Yönetmenin en dikkat çeken filmi ise 2015 yılında çektiği *'Mustang'* filmidir.

Film ailesini kaybeden ve babaannesi ve amcasının yanında yaşamaya başlayan beş kız kardeşin yaşadıklarını ele almaktadır. Beş kız kardeşin babaannesi ve amcasının denetimi altında yaşamak zorunda kalmaları ve denetlenmeleri üzerine başlarına gelen olaylar işlenmektedir. Film ile birlikte küçük yaşlardan itibaren kadınların sınır ve denetim ile yaşamaya mahkûm edilmeleri anlatılmaktadır. Filmin bir diğer dikkat çekici yanı kadınların sınır ve denetim altında yaşamaya mahrum edilmesi aşamasında özel alana yani eve hapsedilmeleri halidir. Filmde toplumsal cinsiyet rollerinin ve görevlerinin aktarımı kızlara öğrenmeniz gereken işler adı altında ev işleri öğretilmesi de işlenmektedir. Ancak filmin kadın bakış açısı ile çekilmiş oluşu filmin sonunda kendini özellikle hissettirmektedir. Filmin sonunda hapsedildikleri denetim ve sınıra karşı direnmeleri ve sonunda en küçük kız kardeşin evden kaçmayı başarması olarak gösterilebilir.

2010 yılı sonrasında Türk sinemasında kadın perspektifinden film çeken bir diğer kadın yönetmen Pelin Esmer'dir. Pelin Esmer ilk olarak 2016 yılında *'Oyun'* adındaki belgeseli ile kadın bakış açısıyla dokuz kadının hikayesini anlatmaktadır.

2009 yılında çektiği *'11'e 10 Kala'*, *'Gözetleme Kulesi'* (2012), *'İşe Yarar Bir Şey'* (2017), *'Kraliçe Lear'* (2019) yönetmenin filmleri arasında yer almaktadır (www.beyazperde.com).

Film Leyla ve Canan adında iki kadının hikayesini anlatmaktadır. Leyla, özgür ve yalnızlığından beslenen bir kadındır. Canan ise baskı altında büyümüş bir kadındır. Leyla şiirden kaçmak zorunda kalan ama hala şiire aşık bir kadındır, Canan ise hemşiredir. Canan

yatağa bağımlı Yavuz'un hayatına son vermesi için tutması ile yola çıkmasıyla hikâye başlamaktadır. Bu yolculuk iki kadın yollarının kesişmesine ve iletişime geçmelerine yol açmaktadır (Taşkan, 2019).

Ahu Öztürk'ün ilk filmi '*Kars Öyküleri*' (2010)'dir. Türk sinemasında 2015 yılında çektiği '*Toz Bezi*' filmi ile önemli bir yere sahiptir. Yönetmen film ile 35. İstanbul Film Festivalinde '*Altın Lale*' ve '*En İyi Senaryo*' ödüllerinin sahibi olmuştur. Toz Bezi filmi ile Öztürk, Türkiye'de çoğunlukla güvencesiz olarak çalıştırılan iki çalışan kadının deneyimleri, hayalleri ve başlarına gelen olaylar aktarılmaktadır. Patriyarkal düzen içerisinde kadınların kamusal alana çıkarak kendi ekonomik özgürlüğünü kazanmaları için çalışmalarının yanı sıra anne ve eş olmak gibi görevlerle de bezenmektedir. Filmde de bu durum Nesrin ve Hatun adındaki iki yakın arkadaşın gündelik çalışma hayatı aktarılırken Türkiye'nin ekonomik, sosyolojik ve toplumsal cinsiyet bağlamında topluma ayna tutmaktadır (Gülal, 2021: 829-830).

Türk sinemasında kadın perspektifinden kadın temsili hikâyelerindeki artış yaşanmakta, kadınlar kendi bakış açılarından etrafındaki kadınların zaman zaman da kendi hayatlarının da hikayelerini aktarmaktadır. Bu duruma örnek 2015 yapımı '*Ana Yurdu*' filmidir. Filmin yönetmenliğini ve senaristliğini Senem Tüzen üstlenmektedir. Tüzen, sinemaya çektiği kısa filmler ile girmiş; '*Ana Yurdu*' (2015) yönetmenin ilk uzun metraj filmidir (Velioğlu Metin, 2019: 476).

Çünkü her kadının kendini keşfetme, gerçekleştirme yolunun annesinden geçtiğini düşünüyorum. 'Anne' içinde kız evlat olmasa bile, başlı başına ilginç bir konu zaten. Doğuran, besleyen, sonsuz veren... Ama aynı zamanda onun karanlık tarafları da var işte. Anne konusu ilginç, anne kız olunca daha ilginç. Biz Türkiye'de iç göç mağduru olduğumuz için, köy kent çatışması işin içine girince daha da ilginç... (Bozdemir, 2016).

Yönetmenin bir röportajda da anlattığı gibi anne- kız çatışmasını içeren bir film olan '*Ana Yurdu*' (2015) kadın perspektifinden çıkmış ve kadın sorunlarına eğilen bir filmidir. Film Nesrin ve annesi Halise arasındaki çatışmayı incelemekte; bunu yaparken geleneksel olan anne ve modern kızının çatışması üzerine eğilmektedir. Yönetmen hem Türk toplumu hem de sineması açısından bu çatışmayı işlemesi ve işleme biçimi ile de önemli bir yere sahiptir filmidir (Velioğlu Metin, 2019: 477).

Emine Emel Balcı, sinemaya çektiği belgesel ve kısa film ile başlamış 2015 yılında ise ilk uzun metraj filmi olan '*Nefesim Kesilene Kadar*' ı (2015) çekmiştir. Balcı, '*Gölün Kadınları*' (2007)

ve *'Ich Liebe Dich'* (2012) belgesellerinin ve 2008 yapımı *'Bekleyiş'* kısa filminin yönetmenliğini üstlenmiştir (Şensöz, Çiftçi, 2023).

Emine Emel Balcı, filmde işçi Serap'ın hayatına odaklanmaktadır. Yönetmen kadın bedeninin üzerindeki denetime ve kadın kimliğine dair yeni bakış kazandırmaktadır. Kadın kimliğine ve bu kimliğin doğurduğu sınır ve görevlerin de eleştirisini veren Balcı filmde Serap'ı cinsiyetsizleştirmeyi amaçladığını da aktarmaktadır. Bu amaçla kadını bedeni üzerinden cinsel obje olarak gören temsilleri eleştirmektedir (Şensöz, Çiftçi, 2023).

2010 sonrasında Türk sinemasında seçilen yönetmen ve filmlerin de gösterdiği gibi daha çok kadın yönetmenin ve kadın filminin hâkim olduğu söylenebilmektedir. Filmlerde kadın perspektifinden kadınların hapsedildikleri sınırlar ele alınmaktadır. Sadece kadınların yaşadıkları sorunlar değil bir başka kadınla aralarındaki iletişim ve çatışma hali de ele alınan konular arasındadır. Bunun yanı sıra kadınların erkekler ile olan ilişkilerine de farklı bir bakış açısı ile yaklaşmakta; kadınları beden- cinsellik ikilemine mahkûm ederek cinsel obje olarak temsil edilme durumuna da eleştirel perspektif ile yaklaşmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde Türk sinemasında yer alan yönetmenler dönemsel olarak üç bölüme ayrılarak incelenmiştir. İlk dönem 1950-1980 yılları arasındaki kadın yönetmenler, ikinci bölümde 1980-2002 yılları arasındaki kadın yönetmenler incelenmiştir. Üçüncü dönemde ise 2010 ve sonrasında yer alan seçilen kadın yönetmenler ele alınmıştır. Genel olarak kadın yönetmenlerin dönemsel olarak değişen konumları ve konumları ile birlikte ele aldıkları konular da değişim kaydedilmiştir. 1950-1980 yılları arasında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısı oldukça azdır. Sayısal olarak az olmalarının yanı sıra kadın perspektifinden söz etmek de mümkün değildir. Çünkü sinemada o yıllarda sinemada yalnızca erkek varlığından söz edilebilmektedir. Bu nedenle kadınlar kendi perspektifinden hikayeler anlatamamaktadırlar. Hem dönemin ekonomik hem de sosyolojik etkenlerinin yanında hem de yönetmenliğin *'erkek işi'* olarak kabul edilmesinin de etkisiyle kadınlar sinemada farklı bir bakış amacıyla hikâye aktarma amacı güdememektedir. Bu gibi etkenlerin yanı sıra farklı bakış açısına sahip birkaç filmin varlığından da söz etmek gerekmektedir. Bu filmler arasında yönetmen Bilge Olgaç'ın *'Linç'* (1970) ve Türkan Şoray'ın *'Dönüş'* (1972) filmleridir (Çetin, 2001: 219).

1980-2002 yılları arasına gelindiğinde ise ilk değişim kadın yönetmenlerin Türk sinemasındaki artışıdır. Kadın yönetmenlerin bu dönemde artışı kadın hareketinin de bu dönemde artışının

sonuçları arasında yer almaktadır. Bu dönemde 12 Eylül darbesinin ardından sinemada farklı bir yola girilmiştir. Kadın yönetmenlerin perspektifinden de politik konuların sinemada yer almaya başladığı dönemdir. Yeşim Ustaoglu, Tomris Giritlioğlu gibi yönetmenler bu dönemde azınlık sorunlarını, Kürt sorunları, gayri müslim sorunları, kadın sorunları ve aslında ‘öteki’lerin temsillerini perdeye aktarmışlardır (Öztürk, 2004: 371). 1980’lerde kadınların cinselliğinin keşfedildiği yıllardır; ancak bu durum erkek yönetmenlerin kadınları cinsel obje olarak kullanılmasına neden olmuştur. Bunun en büyük nedeni sinemadaki erkek yönetmenlerin egemenliği gösterilmektedir (Öztürk, 2004: 197). Bu dönemde kadın yönetmenlerin artışıdaki etkenlerden bir diğeri de TRT desteği ile sinemaya giren kadın yönetmenlerdir. Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen Obay, Fide Motan ve Suna Kural Aytuna bu yönetmenler arasındadır (Öztürk, 2004: 201). 2010 ve sonrası döneme bakıldığında ise bağımsız sinemanın artışının da etkisiyle kadın yönetmenler erkek bakışından çok uzakta direkt olarak kadın sorunlarına eğilmektedirler. Kadının cinselliği üzerinden ve bedeni üzerinden denetim ve sınırlanmalarını eleştirerek karşı çıkmaktadırlar. Bunun yanı sıra kadınların yalnızca erkeklerle olan ilişkileri üzerinden ele alınışına karşı çıkarak kadınların birbirleriyle olan iletişim halleri ya da çatışma halleri de ele alınmaktadır.

2.4. Sinemada Queer Kuram

Çalışmanın birinci bölümünde yer alan ‘Türkiye’de Öteki Hareketler’ başlığı altında Türkiye’de LGBTİ+ hareketin geçmişten günümüze gelişimi ve dönüşümü aktarılmıştır. O başlık altında Dünya’da gelişen LGBTİ+ harekete de değinilmiştir. Ayrıca o başlık altınsa ‘queer’ kavramı tanımlanmıştır. Bu bölümde ise ‘queer aktivizm’ ve ‘queer çalışmalar’ kavramlarına yer verilecektir. Bunun yanı sıra sinemada queer aktivizmin ve queer çalışmaların birbirlerinin arasındaki etkisi üzerinde durulmaktadır.

Queer sözcüğünün hem LGBTİ+ hareketini hem tüm ezilmişlikleri ve ötekileştirilmeleri kapsayan şemsiye bir terim olarak tanımlamaktadırlar. Ulusay, queer kelimesini cinsel çeşitlilikleri tanımlamak için kullanılan ‘gay’, ‘lezbiyen’ ve diğer kelimelerin cinsel çeşitlilikleri anlamada, tanımlamada yetersiz kaldığını aktarmakta ve queer kavram ile birlikte bu görüşün toplumsal söyleme aktarılması olarak ifade etmektedir (2011:8). Andrew Butler ise “*direnç ve onur işareti*” olarak tanımlamaktadır (Duruel Erkılıç, 2016: 226).

“Queer olmak mahremiyet hakkıyla değil, kamusal olma özgürlüğü, kim isek o olma özgürlüğü ile ilgilidir. Queer olmak her zulme karşı, homofobiye, ırkçılığa, kadın düşmanlığına, dindar ikiyüzlülerin bağnazlığına ve kendi kendimize yönelttiğimiz nefrete karşı (kendimizden nefret etmemiz gerektiği özenle öğretildi) mücadele etmek demektir” (Akt; Çakırlar, Delice, 2021: 15).

Butler’a göre ise queer hareket; homofobi, ırkçılık, kadın düşmanlığına karşı gelmek ve bütün ayrımcılıklara karşı mücadele vermektir. Ayrıca queer kavramını bir kimlik olmaktan öte ‘kimliğin imkansızlığı’ olarak görmektedir. Toplumsal bağlamda norm olarak kabul edilen kimliklerin dönüştürülmesini ifade ettiği şeklinde ifade etmektedir. Normatif olarak kurulan tüm kimliklerin baskı ve dışlayıcı gücünü etkisiz hale getirdiğinin de altını çizmektedir (Durudoğan, 2011: 87-88).

“Butler, “[T]oplumsal cinsiyet niteliklerinin dışavurumsal değil de performatif olmalarının, bu niteliklerin ifade ettikleri, dışavurdurdukları veya ortaya koydukları söylenen kimliği aslında fiilen oluşturdukları anlamına geldiğini” söyler. Dışavurum ile performatiflik arasındaki farkın hayati önemde olduğuna işaret eden yazara göre, Toplumsal cinsiyet nitelikleri ve edimleri, bir beden in kültürel imlemine gösterme veya üretme biçimleri performatifse, bir edimin veya niteliğin ölçüsü olabilecek, önceden var olan bir kimlik yok demektir; hakiki ya da sahte, gerçek ya da çarpık toplumsal cinsiyet edimleri ortadan kalkacak, hakiki toplumsal cinsiyet kimliği soyutlamasının da düzenleyici bir kurgu olduğu açığa çıkacaktır” (Butler, 2008: 231, Akt, Ulusay, 2012: 10)

Butler’ın 2010 yılında Türkiye’de yaptığı ‘Queer Yoldaş ve Savaş Karşısı Siyaset’ adlı konuşmasında queer kavramı üzerine düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Başkaları özgür değilse hiç kimse özgür olmaz; zira özgürlük, hayatın toplumsal ve siyasal bakımdan belirli bir şekilde örgütlenmesinin bir sonucu olarak icra edilir. Ancak başkalarına bağlı olduğumuz takdirde özgürlüğü icra etme şansımız olur. Bu da queer’in bir kimlik olduğu fikrinin ötesine geçmek anlamına gelir. Belirli siyasi hedefleri olan, dinamik ve farklılaşmış bir harekettir queer. Bu hareket, ulusötesi açıdan bakıldığında, homofobi, kadın düşmanlığı ve ırkçılıkla da savaşıyor, çalışıyor, ayrımcılık ve her türden nefrete karşı verilen mücadelelerin müttefiki olmuştur” (Durudoğan, 2011: 87-88).

Çıkışı feminist kuramın yanı sıra gey/lezbiyen çalışmalarından alan queer kuram, cinsiyet, cinsel yönelim-kimlik üzerine çalışmaktadır. Bu çalışmalarını Eve Kosofsky Sedgwick ve Judith Butler’ın çalışmalarında da olduğu gibi Michel Foucault’un cinselliğin kültürel inşası üzerine kurulmaktadır. Yapısalcılar kimlikleri cinsiyetlerin sınıflandırılmasının bir sonucu olarak görmekte; sabit değişmez kimliklere sahip olmadığımızı ifade etmektedirler. Yapısalcılar kimlik kavramını ideoloji ve kültür ile bağlı olarak tanımlamakta ve cinsiyet, cinsel kimlik sınıflandırmalarının cinsellikleri de sınıflandırdığı üzerinde durmaktadırlar. Yapısalcılar değişmez kabul edilen kimliklere karşı dururken değişimi ve çeşitliliğinin altını çizmektedirler (Duruel Erkiş, 2016:227). “[...] toplumsal cinsiyet, cinsellik, ırk ya da sınıf ile kurulan kimliklerden söz etmek gerekir. İçinde yaşadığımız dünyayla (bu dünya bize farklı zaman ve mekanlarda farklı kimlik olanakları sunar) kurduğumuz ilişkiler aracılığıyla söz konusu kimlikleri işgal ederiz” (Barker, 2018: 57).

Queer çalışmacılar yapısalcıların kimliğin ve cinselliğin üzerine inşa süreci üzerinden ele alınmaktadır. Kimliklerin çeşitliliği ve değişimi üzerine yoğunlaşmaktadır. Queer çalışmalar

hareketin gelişimi ile doğru orantılı olarak 1990'lı yıllarda artmış ve queer aktivizmin de etkileri yansımaktadır. Queer aktivizm de queer çalışmaların odağına aldığı cinsel çeşitlilik ve değişmez kabul edilen ikiliklere karşı mücadele biçimidir. Cinsiyetleri kadın\erkek, cinsel yönelimi se yalnızca heteroseksüel olarak kabul edilme haline karşı çıkmaktadır. Bunun yanı sıra LGBTİ+ hareketin içerisindeki çeşitliliğin de altını çizmekte ve değişimin yanında çeşitliliği savunmaktadır. Ayrıca LGBTİ+ hareketi de sorgulamaktadırlar. Bu sorgulamaları 'herkesin eşit olma' fikri üzerinden ortaya atılan evlilik hakkı ve askere gitme gibi olayların odağı alınmasını sorgulayarak yapmaktadırlar. Queer aktivizm, dünyayı 'bu' ve 'şu' olarak tanımlamaya karşı çıkma biçimidir. LGBTİ+ bireyleri savunurken farklılık ile birlikte çeşitliliği savunmaktadır. Toplumsal düzlemin akademik çalışmalara yansımaları durumu ise bütün çeşitli cinsellikleri ele alırken bu duruma eleştirel yaklaşan akademik çalışmalar bütünüdür. Queer çalışmalar pek çok disiplin ile etkileşimde bulunmasından dolayı disiplinlerarasıdır. Sosyoloji, tarih, coğrafyanın yanı sıra medya çalışmalarından yararlanarak gerçekleştirilmektedir (Barker, 2018: 13-15).

Toplumsal bağlamda bireylerin sinemada temsilleri yer almaktadır. Queer kuram, aktivizmi ve çalışmalar sinemada queer bireylerin temsili açısından da önemli bir yere sahiptir. Tanımlanan bu kavramlar ve gelişmelerinin sinemada yer alma haline 'Sinemada Queer Kuram' üzerinden incelenmektedir. Sinemada gay, lezbiyen, transseksüel karakterler her zaman yer almıştır. Ancak bu noktada temsil biçimlerinin incelenmesi gerekmektedir. Queer kuramın ve hareketinin ele aldığı ve eleştirdiği aynı zamanda sorguladığı bağlamın dışında LGBTİ+ bireyleri dışlayan, ötekileştirmelerine hizmet eden tutumlar eleştirilmektedir. Temsil kavramı TDK' da "Birinin veya bir topluluğun adına davranma" olarak tanımlanmaktadır.

Tablo 1.1. Queer Bir Filmin Özellikleri

Queer Bir Filmin Özellikleri					
'Queer' karakterler basma kalıp özelliklerle aktarılması	Yönetmenin kendini gey, lezbiyen, queer olarak tanımlamasının önemi	Filmlerin gey, lezbiyen ve queer seyirci tarafından izlenmesi	Her türde filmin queer olarak tasarlanabilmesi	'Öteki' olarak ifade edilen karakterlerle özdeşleşme	

(Kaynak: Duruel Erkiş,2016).

Geçmişte yer alan gey, lezbiyen karakterlere bakıldığında temsiliyetin ne denli önemli olduğu dikkat çekmektedir. Davies'in de aktarmış olduğu gibi filmlerde yer alan eşcinsel karakterler ile izleyicilerin eşcinsellere karşı tutumunu oluşturmalarının yanı sıra eşcinsel bireylerin kendileri hakkındaki fikirlerini de oluşturmaktaydı. Eşcinsel bireylere filmlerde yer verilen karakterler üzerinden kendileri hakkında ne düşünmeleri gerektiği de dikte edilmekteydi (2010: 18).

1930 ve 40'lı yıllarda eşcinsel karakterlerin yer alma biçimlerine bakıldığında karşımıza toplumsal düzlemde pek de farklı bir tablo çıkmamaktadır. Filmlerde yer alan eşcinsel karakterlerin belirlenen basmakalıp tiplerin dışına çıkmalarına izin verilmediği söylenebilir. Gey karakterlerde küçük düşürücü ya da kötü karakterler olarak çizilirken, lezbiyen vampir gibi tipler de yer almıştır. Bu kodlamaların yansıması olarak eşcinsel karakterler hem güldürü hem de korku filmlerinde sıklıkla yer almaktadır. Basmakalıp tiplerin bir sonucu olarak çıkarken bu durumun ötesinde yeni basmakalıp tipler de oluşturmaktadır (Ulusay, 2012:2-3). Hollywood'da eşcinsel karakterlerin hep yer aldığını aktaran Davies, bu karakterlerin basmakalıp tiplerden öte geçmediğini '*kadın gibi giyinen*' ya da '*fazla makyaj yapan*' veya '*kırıtarak*' kendini belli etmeye çalışan başrol erkek karakterin arkadaşı olarak karakterlerin kodlandığını aktarmaktadır. Bu kodlanma ile yer alan karakterlerin '*alay*' edilmenin dışına çıkılmadığının da altını çizmektedir (2010: 17-23).

60'lı yılların sonuna ve 70'li yılların başına gelindiğinde ise eşcinsel karakterlerin sinemada temsilleri konusunda değişimlerin başladığı gözlenmektedir. Gey ve lezbiyen karakterlerin dışında biseksüel ve trans karakterlerin de filmlerde yer almaya başlamıştır (Duruel Erkılıç, 2016: 229). Ancak bu noktada da karakterlerin yeni tiplerle çevrildiği görülmektedir. Karakterler ya kötü olarak ya da psikolojik açıdan bunalımda olan ve filmin sonunda intihar eden kişiler olarak aktarılmaktadır (Davies, 2010: 18).

1960 ve 1970'li yıllar hem kadın hem siyah hem de eşcinsel hareketin birbiri ile ilişkisi bağlamında İnsan Hakları ve eşitlik üzerine mücadele verdiği yıllardır. Birçok aktivist eşcinsel bireyin de bu mücadeleye katılması ile eşcinsel bireyler de mücadelenin bir parçası olmuşlardır. 1990'lara gelindiğinde ise hem LGBTİ+ hareketin gelişmesi hem de bağımsız sinemanın etkisi ile queer karakterlerin temsil edilme hallerinde de değişim gözlemlenmiştir. Bu gözlem 'Yeni Queer Sinema' kavramı etrafında toplanmıştır (Ulusay, 2012:5) 1969 yılında '*Stonewall Bari*' baskınına karşı verilen tepki ile gey hareketin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu mücadele '*Stonewall İsyanı*' (1969) olarak tarihe geçmiştir. Bu mücadele kapsamında bireyler

kendilerini oldukları halleriyle yaşamak için mücadele veriyorlardı. Barker mücadelenin amacını şöyle özetlemektedir; “*Acımaya değil haysiyete, özcülüğe değil tercihe ve asimilasyona değil özgürleşmeye vurgu yapıyorlardı*” (2018: 51).

Bu mücadele ile birlikte birçok gazete ve dergi de gey ve lezbiyenlerin haklarına dikkat çekilmekteydi. Bunun yanı sıra gey aktivistlerin mücadelesi sonucunda Amerikan Psikiyatri Kurumu 1974 yılında eşcinselliğin ‘hastalık’ olarak görülmesindeki yönündeki tutumunu değiştirmiştir. Bu sonuç mücadelenin en önemli kazançları arasında yer almaktadır. Bu eşitlik mücadelesinin sinemayı da etkilemiştir. Yalnızca sinemayı değil kitle iletişim araçlarında eşcinsel temsilin öneminin sorgulanmasına da yol açmaktaydı. ‘*Gey Özgürleşmesi Hareketi*’ ve ‘*Gey Aktivistler İttifakı*’ sinemada ve televizyonda eşcinsellerin temsil edilme biçimlerine karşı çıkarak “eşcinsellik, insan cinselliğinin doğal bir uzantısıdır” ifadesine benzer önerileri sunmuşlardır. Hem televizyon hem de sinemanın birçok kolunda çalışan kişilere bu önerileri sunarak kitle iletişim araçlarında eşcinsellerin kalıplaşmış temsillerinin yanlışlığına dikkat çekmişlerdir (Ulusay, 2012: 5-6).

1990’larda tırmanışa geçen AIDS⁵ ile birlikte ve verilen mücadelenin görünürlüğün artışı queer sinemanın görünürlüğünde de artış gerçekleşmiştir. ‘Yeni Queer Sinema’ kavramı ise 1992 yılında ‘*Sight & Sound*’ dergisinde queer hareketin bağımsız sinemadaki yansımalarını tanımlamak için ilk olarak B. Ruby Rich tarafından kullanılmıştır. Yeni Queer Sinemaya örnek olarak; ‘*Paris is Burning*’ (1990), ‘*Posion*’ (1991), ‘*Tongues United*’ (1990) filmleri gösterilmektedir (Duruel Erkılıç, 2016: 230). Feminist kuram ’ın eleştiri konusu olan kadınların sinemada ‘zayıflık’ üzerinden kodlanarak temsil edilmeleri durumuna benzer şekilde eşcinsel karakterlerin de ‘sapkın’ olarak aktırılması queer kuram bağlamında eleştirilmektedir. Cinsiyetçi tutum kadınları ve eşcinsel karakterleri ‘*ötekileştirerek*’ aktarmaktadır. Ya açıkça alay edilen olan resmedilen karakterler ya da gizlenen ve eşcinsel olduğu sezdirilen karakterler sinemada yer almıştır. Böyle yer verilen karakterler hem ‘gizli kalmaya’ hem de bu doğrultuda homofobik⁶ tutumların devamlılığına yol

⁵ AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrome) HIV tarafından oluşturulan, Türkçe’de ‘Edinsel Bağışıklık Yetmezliği Sendromu’ olarak adlandırılan bir hastalıklar bütünüdür. Tedavi olanaklarından yararlanılmadığı durumlarda zamanla zayıflayıp savunmasız hale gelen her HIV taşıyıcısı aynı zamanda AIDS gelişimi de görmüş kişi demek değildir. AIDS, taşıyıcı bir kimsenin HIV nedeniyle ciddi enfeksiyonlardan birini geliştirmiş ya da kan testleriyle ölçülebilen bağışıklık sistemi hücrelerinin virüs tarafından yüksek düzeyde tahrip edilmiş olmasıyla tanımlanabilir (kaosgl.org/, 2008).

⁶ Eşcinsellik, biseksüellik ve transseksüellik gibi cinsel yönelim ve cinsiyet kimliklerine karşı olumsuz duygular, tutumlar, korku veya iğrenme hissetme ve şiddete varan davranış biçimleri heteroseksüel matrise uymayan kişilere yönelik fobik yaklaşımlara işaret eder (Okumuş, 2021).

açmaktadır. Bu noktada sinemada yer verilen film örnekleri üzerinde durulmalı ve filmlerin temsil biçimleri incelenmelidir.

2.4.1. Queer Film Örnekleri

Çalışmanın bu kısmında ilk örneğinden başlayarak dikkat çeken filmlere yer verilmektedir. Bu inceleme karakterin temsil edilme biçimlerinden ve homofobiye hizmet etme (me)açısından ele alınmaktadır.

William Dickson'un 1895 yılında çektiği *'The Gay Brothers'* (1895) adlı filmde iki erkeğin dans ettiği bir sahne yer alır. Davies bu yöntemi ilkel bir yöntem ancak ilk kıpırdanmalar olarak tanımlamaktadır (2010:23). Ulusay ise eşcinsellerin bu filmde itibaren güldürü unsuru olarak kullanıldığını ifade etmektedir (2012: 2). Sinemada homofobik ve gülünç basmakalıp tiplerin yer aldığı filmlerin ilki olarak görülen *'The Gay Brothers'* (1895) adlı filmidir. Sinemada politik tutumun ilk temsili ise *'Anders Als Die Anderen'* (1919) filmidir. Film politik bağlamda ele alınmasına rağmen filmin sonu bağlamında eleştirilmektedir. Eleştirilme nedeni filmin sonunda karakterin intihar etmesidir (Ulusay, 2012: 3). Bu film ile de basmakalıp tiplerin yer almasına bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Filmlerdeki lezbiyen imaları da yine 20'lerin sonları ile 30'larda görülmeye başlamıştır. İlk lezbiyen filmi olan *'Pandora's Box'* (1929) Kontes Geschwitz'i (Alice Roberts) -her ne kadar Alman yapımı filmin İngiliz ve Amerikan versiyonlarında bu karakter çıkarılmış olsa da- bir adım öne çıkarmıştır” (Davies, 2010: 25).

“Belki de bu dönemin eşcinsellikle ilgili en çok bilinen filmi *'Üniformalı Kızlar'* (1931) adlı yapımdır. Bir tiyatro oyununun uyarlaması olan bu film, yatılı bir kızlar okulunda okuyan bir genç öğrencinin genç öğretmenlerden birine duyduğu tutku üzerinedir. Filmin iki ayrı finali bulunmaktadır. Tutkulu genç kız Manuela finallerden birinde intihar eder; diğer finalde ise arkadaşları tarafından kurtarılır. ABD'de sansür filmi önce reddetmiş, ancak daha sonra, örneğin genç kızın öğretmeninin yüzüne baktığı görüntüler gibi kimi sahnelerin çıkarılması koşuluyla gösterilmesine izin vermiştir” (Ulusay, 2012:4).



Görsel 2.16. L.I.E (2001) \ Brokeback Mountain (2005) \ Breakfast On Pluto (2005)

Eşcinsel sinemada açısından hareket içerisinde temsilim önemine dikkat çeken ve düşündürten filmler arasında yer alan '*L.I.E*' (2001), '*Brokeback Mountain*' (2005), '*Breakfast On Pluto*' (2005) filmleri örnek olarak gösterilmektedir. Sinemada queer temsilleri bağımsız sinemanın ve queer hareketin gelişimine bağlı olarak 'Yeni Queer Sinema' ile birlikte gelişimine ve dönüşümüne devam etmektedir. Son dönemde eşcinsel sineması adına verilen yapıtlar hem psikolojik hem de toplumsal bağlamda eşcinsellerin maruz bırakıldıkları sorunlara da değinmekte ve basmakalıp tiplerin arkasına sığınmadan film üretmenin öneminin altını çizmektedir.

2.4.2. Türk Sinemasında Queer Film Örnekleri

Türk sinemasında queer temsillere 1960 yılından sonraki dönemde rastlanmaktadır. Dünya Sineması'nda queer temsillerin ilk olarak erkek eşcinselliği üzerinden aktarılırken bu durum Türkiye'de kadın eşcinselliği üzerinden işlenmektedir. 1962 yılında Aydın Arakon'un yönetmenliğini yaptığı '*Ver Elini İstanbul*' filmi ile olmuştur. Filmde Mualla Kavur ve Leyla Sayar'ın öpüşme sahnesi yer almaktadır (İmançer, 2018: 57). Ancak bu durumun eleştirisi de verilmektedir; erkek bakış açısından kadınların perdeye yansması eşcinsellik üzerinden de devam etmektedir. Kadın eşcinselliğinin filmlerde kullanılması yine kadınları cinsel obje olarak kullanarak erkek egemenliğinin devamlılığına hizmet etmesi bakımından da eleştirilmektedir (Salkaya, 2019). Bu duruma bir diğer örnek ise 1963 yılında Suzan Avcı ve Sevdâ Nur'un öpüşme sahnesinin yer aldığı '*İki Gemi Yanyana*' filmidir.

60'lı yıllarda queer sinema örnekleri arasında bir diğer film ise '*Haremde Dört Kadın*' (1965) filmi olmuştur (İmançer, 2018: 57). Filmde yer alan masaj sahneleri, kadınların yaklaşması queer sineması içerisinde ele alınmaktadır (Salkaya, 2019).



Görsel 2. 17. Düş Gezginleri (1992)

Nilgün ve Havva adındaki iki kadın karakterin ataerkinin baskısından kaçma mücadelesini ve filmin ilerleyen bölümde kendi aralarındaki iktidar kavgasını aktaran ‘*Düş Gezginleri*’ (1992) filmi de Türk sinemasında queer temsiller açısından ve ele aldığı kadınlık, ataerkiden iki kadının kaçış mücadelesi gibi konular ile önemli bir yere sahiptir. Filmin bir diğer önemi ise 1994 yılında Uluslararası Torino Gey ve Lezbiyen Film Festivali’ne katılımı olmasıdır. Film Uluslararası Torino Gey ve Lezbiyen Film Festivali’ne katılan ilk Türk filmidir (Salkaya, 2019). “*Başrolleri paylaşan Meral Oğuz ve Lale Mansur’un sevişmeleri perdeye yansır*” (İmançer, 2018: 54). Türk sinemasında kadın eşcinselliğine örnek olarak ‘*İhtiras Fırtınası*’ (1983), ‘*Dul Bir Kadın*’ (1985) filmleri gösterilebilir. Türk sinemasında erkek eşcinselliğine yönelik örnekler bakıldığında ise ‘*Acılar Paylaşılmaz*’ (1989), ‘*Dönersen Isık Çal*’ (1992), ‘*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*’ (1993), ‘*İstanbul Kanatlarımın Altında*’ (1996), ‘*Ağır Roman*’ (1997) ve ‘*Hamam*’ (1997) filmleri gösterilebilir (İmançer, 2018:55). 90’ yıllarda eşcinsel temsillerin arttığı gözlemlenmektedir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise Türk sinemasında temsillere örnek olarak; ‘*İki Genç Kız*’ (2004), ‘*Zenne*’ (2011), ‘*Benim Çocuğum*’ (2013) filmleri gösterilebilir. Türk sinemasında 1990’lara kadar Dünya sinemasında benzer şekilde queer karakterlerin temsili güldürü ya da alay konusu olarak kullanıldığı görülmektedir. Türk sinemasında erkek egemenliğinin de bir sonucu olarak eşcinsellik üzerinden de kadınların yalnızca cinsellikleri üzerinden cinse obje olarak görülmüştür. Feminist perspektiften Türk sinemasına bakıldığında benzer şekilde queer perspektiften de kadınların cinsel obje olarak aktarılma halinin altı çizilmelidir.



Görsel 2. 18. Aşk Büyü Vs. (2019) \ Hayalimdeki Sahneler (2020)

2000’li yıllara gelindiğinde ise bağımsız sinema ile birlikte daha çok sorunların ve kimliklerin temsillerine yer verildiği gözlemlenmektedir. 2000’li yıllarda queer sinemasında verilebilecek örnekler arasında ‘*Nar*’ (2011), ‘*Aşk Büyü Vs.*’ (2019), ‘*Hayalimdeki Sahneler*’ (2020) filmleri de eklenebilir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kadın Yönetmenlerin Perspektifinden ‘Öteki’ Temsili ve Direniş

Çalışmanın bu bölümünde eril bakışın kadınları ikilikler içinde temsiline karşı dişil bakışın temsili üzerinde durulmaktadır. Bu ikilikler kadın karakterlerin kamusal-özel alan ve bedenleri bağlamında cinsellik-annelik ikilikleri üzerine inceleme yapılmaktadır. Queer karakterin ise kamusal-özel alan ikililiği ve basmakalıp tipler üzerinden temsiline karşı dişil bakışın temsiline odaklanılmakta ve bu doğrultuda incelenmektedir. Bu inceleme eril bakışın kadın ve queer karakterlerin ikilikler içinde yeniden üretimine karşı çıkıp çıkmadığı sorusu etrafında incelenmektedir. Bu soruya verilen yanıt bağlamında direniş temsilleri de incelenen bir diğer noktadır. Eril bakışın ‘öteki’ ve ‘ikincil’ planda temsiline karşı dişil bakışın temsili noktasında etkili olan mizansen öğeler de incelenmektedir. Bu incelemeler kadın yönetmenlerin perspektifini odağa alarak farklılıkları üzerinde durmaktadır. Bu incelemeler bu ikilikler bağlamında *Feminist Kuram* ve *Queer Kuram* bağlamında yapılmaktadır. İnceleme için seçilen yönetmenler ‘Azra Deniz Okyay’, ‘Leyla Yılmaz’ ve ‘Yeşim Ustaoglu’ olarak belirlenmiştir. Çalışmanın örneklemelerini oluşturan 2015 sonrasında çekilmiş üç film ise ‘*Hayaletler*’ (2020), ‘*Tereddüt*’ (2016) ve ‘*Bilmemek*’ (2019) filmleridir. İlk olarak seçilen örneklemelerin yönetmenlerinin filmografilerine yer verilmekte; daha sonrasında ise örneklem olarak belirlenen filmler feminist ve queer kuram bağlamında betimsel ve mizansen analiz yöntemleri ile incelenmektedir.

3.1. Kadın Yönetmenlerin Filmografisi

Seçilen örneklemelerin yönetmenlerinin filmografilerine yer verilmektedir. *Sırasıyla Azra Deniz Okyay, Leyla Yılmaz’ ve ‘Yeşim Ustaoglu’* nun filmografileri ele alınmaktadır.

3.1.1. Azra Deniz Okyay’ın Filmografisi

Çalışmanın örneklemlerinden ‘*Hayaletler*’ (2020) filminin yönetmeni Azra Deniz Okyay’ın filmografisine yer verilmektedir.

Okyay, “1983 yılında İstanbul’da doğdu. Fransa’da Yeni Sorbonne Üniversitesi’nde (Paris III) sinema eğitimi aldı. Fransa’daki öğrenciliği süresince Michel Gondry’nin yönetmeni olduğu ‘Partizan Music Video ve Reklam Prodüksiyon Şirketi’nde prodüksiyon ve post-prodüksiyon asistanı olarak çalıştı. 2010 yılında Türkiye’ye geri dönen Okyay halen video sanatıyla uğraşmakta, reklam ve klipler çekmektedir” (Aydın, 2015).

Azra Deniz Okyay, lise yıllarında sinemaya başlamadan önce fotoğrafçı Dora Günel’e, asistanlık yaparak sektöre giriş yapmıştır. İlk filmlerini de bu yıllarda denemeye başlamış ve fotoğrafçılığın yanı sıra sinema alanında da çalışmalarına başlamıştır. Ailesinin Mimar ve Şehir plancısı iş kollarında çalışması Okyay’ın hem bakış açısını oluşturmakta hem de filmlerinde işlediği konulara da yansımaktadır. Bunun yanı sıra filmlerinde yer alan ‘göçmenlik’ konusu da yine bu durumu deneyimlemiş olmasının yanı sıra ailesinin de göçmen olması ile de bağlantılı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır (İplikçi, 2022).

Yönetmenin filmografisine bakıldığında çektiği kısa filmler ile sinemaya başladığı ve yukarıda belirtilen konuların yanında bu durumların aktarılışının kadınların yaşadığı sorunlar üzerine odaklandığı gözlemlenmektedir. Yönetmenin kısa filmleri arasında ‘Cengiz’ (2002), ‘La Séparation’ (2004), ‘La Clowne’ (2006), ‘Ayrılık’ (2007), ‘Küçük Kara Balıklar’ (2013) ve ‘Sulukule Mon Amour’ (2016) yer almaktadır. İlk uzun metraj filmi ise ‘Hayaletler’ (2020) dir.



Görsel 3. 1. Küçük Kara Balıklar (2013)

“Küçük Kara Balıklar, isminin çağrıştırdığı gibi, karakterlerinin yabancısı oldukları ‘büyük su’ larda var olma hikâyelerini anlatıyor. Oyunculuk hayallerini gerçekleştirmek için Paris’e giden genç Ela ile Erivan’dan İstanbul’a gelmiş olan ve Ela’nın teyzesine bakan Ermeni Maral’ın hayat çizgisini kesiştiren Okyay’ın filmi iki ‘büyük su’ da Paris ve İstanbul’da geçiyor” (Aydın, 2015).

‘Küçük balık küçük gölde, büyük balık büyük gölde yetişir. Git göl değiştir ki büyü’ sözü üzerinden üç kadının kesişen hikayesini aktaran yönetmen, Fransa’ da yaşadığı deneyimlerini

de kendi oynamıştır. Otobiyografik öğeler ile şekil verdiği Ela karakterinin yanı sıra bir başka göçmen karakter Maral ile de gerçekçi bir temsile yer vermektedir. Gerçek olaylar ile birlikte iki kadının hayatta kalma mücadelesini harmanlamıştır. Öte yandan Ela, Ela'nın teyzesi ve Maral'ın kesişen hayatlarında üç kadının hayallerine ulaşma çabası da yansıtılmaktadır. Üç kadının hayallerine ulaşma ve hayatta kalma mücadelesinin kadın perspektifinden perdeye aktarılmış olması yönüyle de önemli bir yere sahiptir. Filmin bu yönleriyle kurmaca-gerçeklik arasında işlendiğini göstermektedir.

Kısa Film, '3. Atıf Yılmaz Kısa Film Yarışması' nda ikincilik, '14. İzmir Kısa Film Festivali' En İyi Performans Ödüllerinin sahibi olmuştur.

Yönetmenin bir diğer kısa filmi 'Sulukule Mon Amour' (2016), ile de iki genç kızın hayalleri ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra Okyay, iki dansçı kızın hayallerinin var oluşunu ele alırken şehrin yok olmasını kentsel dönüşümün etkileri bağlamında aktarmaktadır.



Görsel 3. 2. Sulukule Mon Amour (2016)

Kısa belgeselde yönetmen, Gizem Nalbant ve Dina Madany' ın dans tutkularını ve kadın olmaları üzerinden kendilerine yöneltilen baskılara karşı duruşlarına yer vermektedir. Yıkım coğrafyası içerisinde kendileri olmak ve yaptıkları işe tutkuyla bağlı olan iki genç kızın mücadelesine odaklanmaktadır. Yönetmen dans eden iki genç kızın çekimleri için özel olarak çalıştığını "bir genç kızı dans ederken göstermek çok hızlı bir şekilde seksüel bir objeye dönüşebilir. Bu yüzden slow-motion tekniğini kullandım. Hareketi farklı bir şekilde göstererek fikri ifade etmeye çalıştım" şeklinde ifade etmektedir (Tekin, 2015).

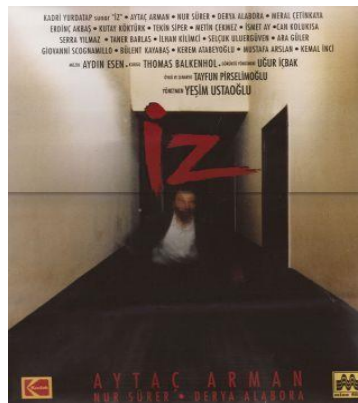
Yönetmenin ilk uzun metraj filmi 'Hayaletler' (2020) ise Feminist Kuram ve Queer Kuram bağlamında detaylı olarak incelenecektir. Örneklem olarak seçilen 'Tereddüt' (2016) filminin yönetmeni Yeşim Ustaoglu'nun filmografisine yer verilmektedir.

3.1.2. Yeşim Ustaoglu'nun Filmografisi

Yeşim Ustaoglu, 18 Kasım 1960 yılında Kars'ta doğmuştur. Eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünde tamamlamıştır. Ustaoglu, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi, Restorasyon Bölümünde mastırını tamamladı ve bu sırada da muhabir olarak çalışmıştır. Sinemayla olan bağı ise İFSAK sinema dergisine yazılar yazdığı dönemde çok sayıda film izlemesi ve film çekmeye karar vermesi ile olmuştur.

Yeşim Ustaoglu ilk olarak kısa filmler çekerek başlamıştır. İlk kısa filmi 'Bir Anı Yakalamak' (1984)'tır. *"Ustaoglu bu kısa filmin öyküsünü bir gecede yazar. Ertesi gün, çalışırken biriktirdiği bütün parayla negatif film alır; dönüşte beş kurusuz kalıp Mecidiyeköy'e kadar yürümeyi göze almıştır. Arkadaşlarının da yardımıyla ilk filmini yapar"*. Yönetmen ilk kısa filmi ile İFSAK Kısa Film Yarışması'ndan ödül olarak dönmüştür. Yönetmen ikinci kısa filmi 'Magna-fantagna' yı 1986 yılında çekmiştir. Yönetmenin çektiği diğer kısa filmler arasında 'Düet' (1990), 'Hotel' (1992), 'La Trace' (1994), 'Le Voyage au Soleil' (1999) yer almaktadır. Yönetmen 1990 yılında çektiği 'Düet' filmi ile 1991 yılında 'Yunus Nadi Kısa Film Yarışması'nda birincilik ödülü almıştır. 1992 yılında çektiği 'Hotel' filmi ile '14. Akdeniz Montpellier Festivali' nde Büyük Ödülü almıştır (Öztürk, 2004: 335-336).

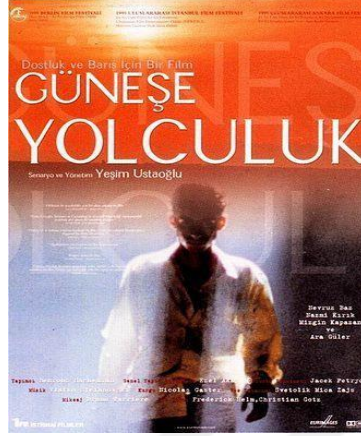
Yönetmen ilk uzun metraj filmini ise 1994 yılında çekmiştir. İlk uzun metraj filmi 'İz' (1994) ile '14. İstanbul Uluslararası Film Festivali' nde 'En İyi Türk Film Ödülü' nü almıştır. Ayrıca film Moskova ve Gothenburg film festivallerinde gösterilmiştir (kameraarkasi.org). 'Güneşe Yolculuk' (1999) yönetmenin ikinci uzun metraj filmidir.



Görsel 3. 3. İz (1994)

"Film, emekliliği yaklaşan komiser Kemal'in, yüzü tanınmaz hale gelen ve bir parmağı kopuk olarak bulunan Cezmi Kara'nın intihar vakasını araştırmasını konu edinir" (Tuğcu, 2023: 530).

“Başrollerinde Aytaç Arman, Nur Sürer ve Derya Alabora’nun oynadığı filmde Türk Sinema Tarihi kitabının yazarı Giovanni Scognamillo ve Ara Güler gibi isimlerin de rolleri bulunmaktadır” (Tuğcu, 2023: 530).

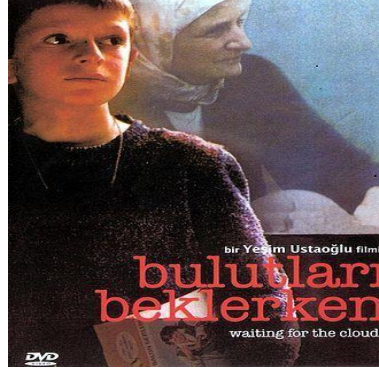


Görsel 3. 4. Güneş Yolculuk (1999)

Yeşim Ustaoglu ikinci uzun metraj filmi ‘Güneş Yolculuk’ (1999) filminde Mehmet, Berzan ve Arzu’nun arkadaşlıkları çevresinde gelişen olayları ele almaktadır. Gelişen olaylar sonucunda hayatını kaybeden Berzan’ın cenazesinin vasiyeti üzerine köyüne götürülmesi için çıkılan yolda devam etmektedir. “*Politik bir gösteri sırasında öldürülen Berzan’ın cenazesini, vasiyeti üzerine köyü Zorluç’a götüren Mehmet’in Doğu’ya yaptığı bu yolculuk, modern toplumun önemli sorunlarından biri olan ötekilik kavramını postmodernist bir söylemle eleştirir*” (Erkarlan, 2003: 130-131).

“Haksız yere gözüaltına alındıktan sonra gördüğü baskı ve işkence sonucu kimsenin çalıştırmak istemediği Mehmet, bir yandan da Arzu’yla yaşadığı masum ve çocukça ilişkisini sürdürmektedir. Cezaevlerindeki açlık grevlerini destekleyen ve uygulamaları protesto edenler içinde Berzan da vardır. Eylemlerde yaşamını yitiren Berzan’ın cesedini Arzu’nun çabasıyla morgdan alırlar. Mehmet Berzan’ın cenazesini sular altında kalmış köyüne götürür” (Öztürk, 2004: 340).

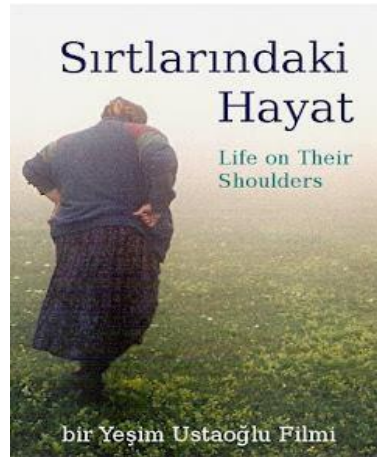
Film hem yurt içinde hem de yurtdışında birçok festivalde ödülle dönüştür. Film 1999 yılı 18. İstanbul Film Festivali’nde ‘En İyi Film’ ve ‘En İyi Yönetmen’ ödülleri ile birlikte 11. Ankara Film Festivali’nde ‘En İyi Film’ ve ‘En İyi Yönetmen’ ödülleri almıştır. Filmin uluslararası başarısı ise Berlin Film Festivali’nde ‘En İyi Avrupa Filmi’ ve ‘Barış Ödülü’nü almıştır (Öztürk, 2004: 338-339). ‘Bulutlar Beklemek’ (2003), ‘Sırtlarındaki Hayat’ (2004), ‘Pandora’nın Kutusu’ (2008), ‘Araf’ (2012), ‘Tereddüt’ (2016) yönetmenin diğer uzun metraj filmleri arasında yer almaktadır.



Görsel 3. 5. Bulutları Beklerken (2003)

Yönetmenin üçüncü uzun metraj filmi *'Bulutları Beklerken'* (2003) Karadeniz'de yaşayan Eleni'nin (Ayşe) geçmişini sorgulamasını çocukluğunda yaşadığı olaylar üzerinden aktarırken bu yolla kimlik arayışını konu edinmektedir (Döner, 2015: 183). Film 2005 yılında "Haifa Uluslararası Film Festivali'nden En İyi Film Ödülü, 2003 yılında 'Sundance Film Festivali'nden NHK Uluslararası Film Yapımcıları Ödülü'nü almasının yanı sıra birçok festivalde de gösterilmiştir (Tuğcu, 2023: 531).

Yeşim Ustaoglu *'Bulutları Beklerken'* (2003) filminin ardından bir belgesel çekmiştir. 2004 yılında Rize'nin Çamlıhemşin, Topluca köyünde çektiği *'Sırtlarındaki Hayat'* (2004) belgeseli ile bölgede kadınların yaşadıkları hem fiziksel hem de psikolojik zorlukları aktarmaya odaklanmaktadır. Yönetmen, belgesel ile her şeye rağmen mücadele ve çalışmaya devam eden kadınların hayatlarına yakından bakmaktadır.



Görsel 3. 6. Sırtlarındaki Hayat (2004)

Ustaoglu, belgeseli *'Bulutları Beklerken'* filminin araştırma döneminde çektiğini ve kadınların mücadelesinde tanık olduğu anların ve kadınların mücadelelerinin unutulmaması adına bu filmi yaptığını da aktarmaktadır (Uğur, 2019: 82).

“Önce, 2000 metre yükseklikteki Komati Yaylası’na, sonra da 3500 metre yükseklikteki Büyük Kaçkar Yaylası’na göçün ardından sonbahar yağmurlarıyla aynı yoldan hüznünlü dönüş: “Sırtlarındaki Hayat”, bu zorlu yürüyüşü ve yayla hayatını sırtlarındaki yükleriyle yüzyıllardır sürdüren kadınlara ve onların hayatlarına bakıyor” (Uğur, 2019: 82).

Yeşim Ustaoglu’nun bir diğer filmi 2008 yılında çektiği ‘Pandora’nın Kutusu’ filmidir. Yönetmen filmi birbirleri ile iletişimleri zayıf üç kız kardeşin annelerinin kaybolduğu haberi ile bir araya gelmesini konu edinmektedir. Film Alzheimer hastası olduğunu öğrendikleri annelerini bulup İstanbul’a getirmesi ve kız kardeşlerin anneleri ile yaşadıkları iletişimsizliğin aktarılması ile devam etmektedir. Film ayrıca modern toplumda bireyselleşme, yalnızlaşma kavramları üzerinden ilişkileri de sorgulamaktadır.



Görsel 3. 7. Pandora’nın Kutusu (2008)

Film uluslararası film festivallerinden ödülle dönmüştür. 2008 yılında ‘San Sebastian Uluslararası Film Festivali’ nden *En İyi Film ödülü* ile *En İyi Kadın Oyuncu* ödüllünü almıştır. 2009 yılında ‘MedFilm Festivali’nden *Eurimages Italy Ödül*’lerini almıştır (Tuğcu, 2023: 531).

Yeşim Ustaoglu’nun filmografisinde dördüncü uzun metraj filmi ‘Araf’ (2012)’tır. Benzin istasyonunda çalışan Zehra ve Olgun’un hayatlarına odaklanarak başlayan film, bir gün istasyonda karşılaştığı kamyon şoförü Mahir’e âşık olmasıyla haytalarının değişimine odaklanması ile devam etmektedir. Zehra karakterinin kırsal kesimde ailesi ve âşık olduğu adamla olma isteği arasında kalışını aktarmanın yanı sıra kırsal kesimde yaşayan bir kadının yaşamın zorluklarına da odaklanmaktadır.



Görsel 3. 8. Araf (2012)

Film, 2012 ‘Adana Altın Koza Film Festivali’nden *En İyi Sanat Yönetmeni*, *En iyi Yardımcı Kadın Oyuncu*, *Umut Veren Genç Kadın Oyuncu*, *Umut Veren Genç Erkek Oyuncu* ödüllerini almıştır.

Yeşim Ustaoglu’nun 2016 yılında yönetmenliğini yaptığı ‘*Tereddüt*’ filminin Feminist kuram bağlamında detaylı incelemesi yapılacaktır.

3.1.3. Leyla Yılmaz’ın Filmografisi

Çalışmanın örneklemelerinden ‘*Bilmemek*’ (2019) filminin yönetmeni Leyla Yılmaz’ın filmografisine yer verilmektedir.

Leyla Yılmaz, 1973 yılında Bursa’da doğmuştur. İstanbul Üniversitesi’nde Arkeoloji ve Sanat Tarihi bölümünde eğitimini tamamladıktan sonra New York Üniversitesi’nde sinema eğitimi almıştır. Yılmaz, 2000 yılından itibaren reklam endüstrisi alanında çektiği filmler ile bu alanda çalışmalarına yoğunlaşmıştır (kameraarkasi.org).

Leyla Yılmaz ilk uzun metraj filmini 2011 yılında çekmiştir. ‘*Bir Avuç Deniz*’ (2011) isimli filmin hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yapmıştır. Filmde yönetmen Mert ve Deniz karakterinin tanışmasıyla değişen hayatlarını ele almaktadır.

Uzun yıllar Amerika’da okuyan ve çalışan Mert şirketin Türkiye yöneticisi olmak üzere İstanbul’a döner. Arkadaşları ile birlikte tekne gezisine çıkarlar ve bir gün gezilerine Deniz karakteri katılır. Deniz karakterinin tavırları Mert’in ilgisini çeker. Bu ikilinin arasında gelişen ilişki ile birlikte Mert’in kendi hayatını sorgulaması aktarılmaktadır.



Görsel 3. 9. Bir Avuç Deniz (2011)

Film, '10. Toronto Female Eye Film Festivali' nden *En İyi Yabancı Film Ödülü* 'nü almıştır. Filmin aldığı diğer ödüller 'Lighthouse International Film Festival'i *İzleyici Ödülü* ve 'New York City International Film Festival' i *En İyi Film Ödülü* arasındadır.

Yönetmenin ikinci uzun metraj filmi '*Bilmemek*' (2019) çalışmada Queer Kuram bağlamında incelenmektedir.

Çalışmanın bir diğer başlığı altında 2015 yılı sonrasında hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yapan kadın yönetmenlerin seçilen filmleri eril bakışın kadın ve queer karakterleri temsili noktasında çizdiği ikilikler bağlamında kadın yönetmenlerin temsilleri incelenmektedir. Bu incelemeler feminist ve queer kuram bağlamında ve mizansen öğelerin okumasına yer verilmektedir. Bu doğrultuda kadın yönetmenlerin eril bakışın temsillerinin yeniden üretimine karşı çıkışları bağlamında direniş temsilleri de incelemeye dahil edilmektedir. Çalışma 2015 sonrası kadın yönetmenlerin çektiği *Hayaletler* (2020), *Tereddüt* (2016), *Bilmemek* (2019) filmleri çalışmanın örneklemelerini oluşturmaktadır.

3.2. Hayaletler (2020) Film Analizi ve Bulgular



Görsel 3. 10. Hayaletler (2020)

3.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Azra Deniz Okyay

Senarist: Azra Deniz Okyay

Yapımcı: Dilek Aydın

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Kurgu: Ayris Alptekin

Müzik: Ekin Üzeltüzenci

Oyuncular: Nalan Kuruçim \ Dilayda Güneş \ Beril Kayar \ Emrah Özdemir

Türü: Dram

Yapım Yılı: 2020

Süre: 1 Saat 30 Dakika

3.2.2. Filmin Özeti

Film, Türkiye genelinde yaşanan elektrik kesintisi arasında İstanbul’da kentsel dönüşümün pençesindeki bir mahallede yaşayan Didem, İffet, Ela ve Raşit karakterlerinin kesişen hayatları üzerinde ilerlemektedir. Kadın perspektifinden kadın sorunları gerçekçi bir şekilde ele alınmaktadır. Bu yönüyle filmde bilinçli ve mücadele eden kadın temsiline yer verilmektedir. Didem karakteri dansçı olma hayali olan ve tüm zorluklara rağmen, yıkılan evlerin arasında dans çalışmaları yapan bir karakter olarak aktarılmaktadır. İffet karakteri ise oğlunun haksız yere hapse girdiğini söyleyen ve oğluna para göndermeye çabalayan temizlikçi bir kadındır. Ela karakteri ise çocuklara sinema dersleri veren, Feminist mücadelede etkin rol oynayan bir kadındır. Bu üç kadının kesişen hayatlarının yanı sıra Raşit karakteri ile kentsel dönüşümün arka planı aktarılmaktadır. Zorlu koşullarda mücadele eden üç kadın karakterin ve kentsel dönüşümü ve zor durumda kalan mültecilerin hayatını fırsata-paraya çevirmeye çalışan Raşit’in kesişen hayatları, yıkımın ve karanlığın içerisinde aktarılmaktadır. Film yıkılan tarihi binalar arasında kalan mahalle yaşamlarının ve bu mahallelerde mücadele eden kadınların yaşamlarının yanı sıra mültecilerin yaşama çabalarına da yer vermektedir.

Film siren sesleri ve arabanın içindeki radyodan duyulan haber sesi ile başlamaktadır. Haberde İstanbul’da yaşanan elektrik kesintisinin etkilerini aktarmaktadır. Bu haber ardından filmin ana temasını oluşturan bir diğer ses duyulmaktadır. Seste ‘Yeni rezidans size yeni Türkiye’de eşsiz bir yaşam alanı sunuyor’ metni ile filmin ele aldığı konulardan biri olan kentsel dönüşümün eleştirisi sunulmaktadır. Öte yandan açılış sahnede duyulan bir diğer ses ise helikopter sesidir. Yönetmen filmin açılış sahnesinde yer verdiği sesler ile filmin ele aldığı konular üzerine yoğunlaşmakta ve bu yolla filmde ele aldığı konular eleştirisini sunmaktadır. İlk sahnede yer verilen bu unsurlar itibarıyla filmin teması aktarılmaktadır. Film üç kadın karakterin amaç ve hayalleri çerçevesinde dönüşümlerini konu almaktadır.

Çalışmanın amacı kadın yönetmenin perspektifinden bu kargaşanın ortasında kadınların hayatlarının temsillerinin incelenmesidir. Bu inceleme iki başlık altında yapılacaktır; kamusal-özel alan özelinde ve beden-annelik-cinsellik özelinde kadın perspektifinden kadın temsili ele alınmaktadır. Bu inceleme ile kadınların hayatlarının ve mücadelelerinin baskı altında tutulma halleri ve baskının boyutu ele alınmaktadır.

3.2.3. Özel-Kamusal Alan Bağlamında Kadın Temsili

Kamusal alan ve özel alan bağlamında film incelendiğinde filmin ana temasını oluşturan elektrik kesintisinin de etkisi ile kadın karakterler karanlık ve gecekondü evlerinde yer almaktadır. Karanlık ve gecekondü yaşamının dışına çıkma mücadelesi vermekte olmalarına rağmen bu alanlarda kaldığı görülmektedir. Genel yapıya hâkim olan bu durumun keskin biçimde de temsillerine de yer verilmektedir.⁷



Görsel 3. 11. Hayaletler (2020)

Görsel 3.11. kadınların kamusal alanda kontrol edilme haline bir örnektir. Sahnede yer alan Didem ve sevgilisinin oturmuş sohbet ettiklerini görmekteyiz. Çiftin oturduğu yerden geçen bir adam ise uzaktan kendilerine ‘gidin evinizde sevişin, namus denen bir şey var mahalleyi ne hale getirdiniz’ diyerek sert bir şekilde bağırarak. Kadınların yalnızca cinsel bir obje olarak görülme halinin yansımasını aktaran bu sahne kamusal alandan uzaklaştırılma halini de yansıtmaktadır. Bu tepkiye karşı çiftin karşı çıkarak tepki verdiklerini görmekteyiz. Ancak böyle bir durumda bu tepkiyi veren bir kişi ile iletişime geçemeyeceklerinin farkına vararak alandan uzaklaşmaktadırlar.

Yönetmen bu sahnede hareketli kamera çekimleri ve yakın çekimlere başvurmuştur. Bu teknikler ile sert tepki ile karşılaşmadan önceki hallerinde mutlu oldukları çiftin yüzünün, ellerinin ve hareketlerinin yakın çekimde verilmesine benzer biçimde tepki ile karşılaşma ve karşılaştıktan sonraki halleri ve ifadeleri ile hareketlerinin değişimi de yakın çekimde verilmiştir. Kamera açıları bağlamında okumaya devam edildiğinde tepki gösteren kişinin el hareketlerini ve bağırmasını verirken geniş açıdan ve uzaktan çekildiği görülmektedir. Bu açıdan verilen çekim ile kişinin önemsiz olduğu tepkinin genel bir tepki olduğu yaklaşımıyla toplumsal bir eleştirinin aktarıldığı söylenebilir. Bunun yanı sıra bağırma esnasında kişinin alt açısı kullanılarak çekildiği görülmekte ve bu yolla çifti küçük görme hali de aktarılmaktadır. Kameranın doğal ışığa yakın bir ışık ile çekildiği hem elektrik kesintisine hem de ortama uygun biçimde verildiği de eklenmelidir. Mekân ve kostüm açısından sahne okunduğunda ise mekânın filmin dikkat çektiği yıkıma ve kentsel dönüşümün etkilerine vurgu yaparak yıkılmış binaların

⁷ Film incelemelerinde kullanılan fotoğraflar ekran görüntüsü alınarak kullanılmıştır.

tam ortasında kalan bir alanda çiftin konumlandığı görülmektedir. Mekânın da desteğiyle kostümlerinde ‘sefalet’ haline vurgu yapılmasının yanı sıra gündelik kıyafetlerin yer aldığı görülmektedir.



Görsel 3. 12. Hayaletler (2020)

Kamusal alanda kadınların denetlenmesi haline örnek oluşturan sahneler arasında kadın davalarının sonuçlarına karşı ses çıkaran kadınların protesto sahnesi dikkat çeken bir örnektir. Sahnede ‘Nevin Yıldırım Davası’⁸ kapsamında toplanan feminist sanatçılar davanın sonucuna yönelik tepkilerini dile getirmektedirler. Bu protesto sırasında kadınların etrafta toplanan kişiler tarafından kayda alındığı görülmektedir. Bu kayda alış esnasında iki kişinin ‘bunların işi gücü ülkeyi tahrik etmek’ diyerek kadın dayanışmasına ve mücadelesine karşı tavırları aktarılmaktadır. Bir başka protestoyu çekip polis tanıdığını verdiğini ve kendisine teşekkür ettiğini de sözlerine ekleyen Raşit karakteri üzerinden kadınların denetlenme boyutunun da altı çizilmektedir.

Bu sahne çekim teknikleri, kamera açıları, mekân ve kostüm bağlamında incelendiğinde; yönetmen protesto esnasında kadınların tepkilerini yakın çekimler kullanarak aktarmaktadır. Bu yakın çekimlerde protestoyu izleyen kişileri izlemeleri kendilerini koruma içgüdüleri ile yaptıkları söylenebilir. Özellikle Ela karakterinin bildirilerinin okunduğu esnada etrafa kolaçan eden bakışları üzerinden de aktarmaktadır. Bu sahnede yönetmen kamerayı hareketli kullanmakta; protesto alanını genel görüntüsünü izleyicilere aktarmaktadır. Kameranin hareketli oluşu esnasında yer yer hem kendilerini çeken kişiler hem de kadınların tepkilerine yakınlaşarak yakın planda aktarmaktadır. Protestoyu kayda alan Raşit ve arkadaşının kadınlara yönelik bakışını aktarmak içinse bir ara bu ikilinin arkasına konumlanan kamera ile kadınların alt açıdan ve genel çekim ile verildiği görülmektedir. Protesto sonunda yine kadınların tepki ve destek amaçlı alkışları genel ve hareketli çekimlerle aktarılmakta; evlerinde bulunan kadınların da protestoya alkışları ile destek verildiği yansıtılmaktadır.

⁸ Isparta’nın Yalvaç ilçesinde kendisine 3 yıl boyunca sistematik olarak tecavüz eden erkeği öldüren ve müebbet hapis cezasına çarptırılan Nevin Yıldırım’ın Davası.

Sahnede önemli olan bir diğer unsur ise ses unsurudur. Kadınların protestosu devam ederken arkada bunları işi ortalığı karıştırmak vb. seslerin sürekliliği dikkat çekmektedir. Bu sahne üzerine ses unsuru üzerine okunması gereken bir diğer durum ise protestonun bitmesine yakın duyulan ezan sesidir. Ezan sesi ile Raşit ve arkadaşının ‘tamam tamam hadi’ tepkileriyle ezanın başlaması ile hiçbir bağlantısı olmayan protestoyu ‘karalamak ve önemsizleştirme’ çabalarının altı çizilmelidir. Yönetmen bu sahneye bir sonraki sahnede de tepki göstermiş ezan okunuyor diyerek kendilerini susturmaya çalıştıklarını söyleyen Ela ve arkadaşlarının ağızdan duymaktayız.



Görsel 3. 13. Hayaletler (2020)

Kadınların kamusal alanda denetlenme temsili aktaran bir diğer sahne Dilan ve arkadaşlarının dans çalışmaları yaptığı sahnede sunulmaktadır. Kızların katılacakları dans yarışması için pratik yaptıkları sırada erkekler tarafından izlendiği görülmektedir. Bu sahne (Görsel 3.13.) ile kamusal alanda kadınların maruz bırakıldığı taciz olaylarının temsili ile birlikte eleştirisi de sunulmaktadır. Dilan ve arkadaşlarının dans çalışmaları sırasında orada evi bulunan bir kadın pencereden kızlara tepki göstermekte; ‘yeter be her gün her gün ne yapıyorsunuz orada, adamları toplamışsınız başınıza, içki mi içiyorsunuz, oynuyor musunuz belli değil’ diyerek bağırılmaktadır. Kızların bu tepkiye karşılık vermesi ile birlikte polis çağırırım da görün diyerek tehdit etmektedir (Görsel 3.13.).



Görsel 3. 14. Hayaletler (2020)

Kızların çalışmalarının herhangi bir suç barındırmamasına rağmen kadın polisi çağırmış ve polislerde kızları denetlemek! amacıyla kızların yanına gelmektedir. Polis kızların yanına gelip onları bulundukları alandan uzaklaştırmaktadır. Bu sahne içinde polis ’in geldiğini gören ve kızların çalışmasını izleyen kişilerin de dağıldığı görülmektedir. Sahnede altının çizilmesi

gereken durum kızları ‘oynaşmak’ ile suçlayan ve sonucunda da polis çağırın kişinin kadın oluşudur. Kadınlara yüklenen baskı halinin kadınlar tarafından kanıksanması ve bu baskının dışına çıkmak, kendi olmak isteyen kadınların da cezalandırılmasını! istemeleri halidir. Elbette bu sahnede kadını suçlanmamakta ataerkil, denetleyici sistemin eleştirisi verilmektedir. Mekân, ışık ve kamera hareketleri bağlamında sahne incelendiğinde; yönetmen kamerayı hareketli kullanarak hem mekânı hem de tepkileri yakından göstermektedir. Mekân kullanımı ile ilişkili olarak doğal ışık kullanılmaktadır. Mekâna bakıldığında ise kentsel dönüşümün etkilerine dikkat çekilmektedir. Yıkık dökük binalar arasında yaşama ve mücadele çabalarının aktarılması amacıyla tüm yıkıntıların tam ortasında dans çalışmalarını yaptıklarını görülmektedir.

3.2.4. Beden-Annelik-Cinsellik Bağlamında Kadın Temsili

Çalışmanın bu başlığı altında inceleme konusu olan kadınların beden-annelik-cinsellik bağlamında denetlenmesi halleridir. Filmde yer alan temsiller bağlamında incelenmektedir. Filmin geneline hâkim olan kadınların denetlenmesi halinin temsiline örnek oluşturan (Görsel 3.15.) sahnelerinde kadınların bu durumda da kendilerini suçlu hissetmeye zorlanma haline dikkat çekilmektedir. Dilan’ın arkadaşının reglinin geciktiğini söylemesi üzerine ‘saçmalama, bir rahat dur’ tepkileri ile karşılaştığı görülmektedir. Kadınların erkeklerle olan cinsel ilişkilerinde kendilerini suçlu görmeye zorlanması halinin toplumsal bir eleştirisi verilmektedir. Erkeklerin medeni halleri, statüleri ne olursa olsun suçlanmazken, kadınlar böyle bir durumda suçlanan konumda yer almaktadır.



Görsel 3. 15. Hayaletler (2020)

Bu sahne ile durum eleştirilirken kadınlara yüklenen bu baskının sonucunda içselleştirilmesi hali de yansıtılmaktadır. İçselleştirme hali kadınları suçlama amacı ile değil tam tersi toplumsal düzlemde bu halin ne denli yer edindiğine dikkat çekmesi bakımından ele alınmakta ve bu yönüyle de önemlidir. Kadınlar bu yolla bedenleri üzerinden cinsellikleri denetlenmekte ve evliliğe itilme hallerine örnek oluşturan bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu sahnede kamera, ışık, mekân ve kostüm üzerine yapılan okumalar ise; yönetmen aralarında geçen diyaloglar sırasında kamerayı hareketli kullanmaktadır. Kameranın hareketli olmasının yanı sıra yüzlerine ve bununla birlikte tepkilerine yakından yer vermektedir. Ses kullanımına bakıldığında kelimelerin birbirinin üzerine bindiği ve bir karmaşa halinin bu yolla aktarıldığı görülmektedir. Dilan'ın arkadaşının ablasının odaya girmesi ile olayın saklanması amacıyla birlikte bu durumun daha da arttığı görülmektedir. Mekân kullanımına bakıldığında bir gecekondan odasını izlediğimiz eski eşyaların kullanımı ile aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra duvarların boyalarının dökülmüş olması gibi etkenler de kullanılmıştır. Işık ise yine elektrik kesintisi ile bağlantılı olarak doğal ışık kullanılmakta bunun yanı sıra perdelerin yer yer kapalı olduğu yer yer ise aralık olduğu görülmektedir.



Görsel 3. 16. Hayaletler (2020)

Kadınların bedenlerinin kendi denetiminde bırakılmama durumu filmde birçok sahnede yer verilen ve eleştirilen bir durumdur. Bu eleştiri kadınların bedenlerinin her an kontrol edilmesi ile gösterilmektedir. Bu kontrol etme halinde kadınların tacize uğramaları da eleştirilmektedir. Sahnede (Görsel 3.16.) yaşanan olay bu duruma örnek bir sahnedir. Bakkaldan alışveriş yapmak isteyen Dilan, arkası dönük iken arkasından bir ses duyar; 'ne de güze büyüdü bu'. Bu ses ile donakalan Dilan hiçbir tepki veremez. Yalnızca kafasını tam çeviremeden arkasını kolağan etmektedir. Bu ses kadınların protestosu sırasında ezan okunduğu için susmalarını isteyen ve saygı göstermiyorlar diyen Raşit karakteridir. Ataerkil yapının bir eleştirisini sunan bu birbiriyle bağlantılı sahnede erkeğin kadını bedeni üzerinden kontrol etme çabasının bir durumu olarak görülmektedir. Kadınları her an cinsel obje konumuna çeken, haksızlığa karşı ses yükselttikleri anda da toplumsal hassasiyetleri kullanarak denetimine devam etmeyi amaçlama halinin eleştirisi verilmektedir. 'Sokakta yürüyemiyorum' tepkisinin kadınların her an yaşadığı, gözlerin her an bedenlerinde olma haline de örnek teşkil eden bu sahne ile ataerkil düzenin bakış açısının etkili ve gerçekçi bir temsiline ve eleştirisine yer verilmektedir.

Kamera açısı, mekân ve ışık kullanımı bağlamında sahne incelendiğinde; kamera hareketli kullanılırken sözü duyan Dilan'ın yüzüne odaklanmış halde birkaç saniye sabitlenmektedir. Raşit karakteri arkada iken yüzü net verilmemekte ve kim olduğunun önemsiz olduğu anlatılmaktadır. Kadın perspektifinin sinemada ne denli olduğunu gösteren bir sahnedir. Çünkü kameranın konumlanması ve hareketleri ile erkeği ön plana çekmeyen ve tacizi eleştiren bir tutum takınılmaktadır. Raşit karakterinin oldukça doğal bir şey söylemiş edasıyla arkasını dönüp çıkmasının sahnenin devamında yer verilmesi hali de kadın perspektifinin bir sonucudur ve tacizin eleştirisinin devamı niteliğindedir. Işık kullanımına bakıldığında yine filmin ana konusu çerçevesinde doğal ışık kullanıldığı görülmekte; Raşit ise daha da karanlıkta bırakılmaktadır. Mekân kullanımı ise her an aktarılan yoksulluğun devamı niteliğindedir. Kadın perspektifinin ne denli önemli olduğunun altını çizen sahne seyirci deneyimi açısından da önemli bir yere sahiptir. Bu sahne ile kadınların yaşadığı tacizin yeniden üretimi değil bir eleştirisi sunulmaktadır.

3.2.5. Hayaletler (2020) Filminde Kadın Yönetmen Perspektifinden Direniş Temsilleri

Kadın perspektifinden kadınların hayatlarının ele alınmasının bir sonucu olarak gerçekçi bir biçimde temsilinin direniş noktasında ele alınması gereken ilk noktadır. Bu direniş kamera açılarının kullanımı ile tüm zorluklara rağmen mücadele edişlerinden ve hayallerinden vazgeçmemeleri ile aktarılmaktadır.



Görsel 3. 17. Hayaletler (2020)

Ela karakterinin çocuklara sinema dersi vermek için kiraladıkları yerin kirasını ödeyememeleri üzerine dışarıya atılıyorlar. Bu durum üzerinden yaşadıkları zorluklara rağmen pes etmeyişi, çocuklara dışarıda eğitim vermeye devam ettiği görülmektedir. Karşılaştığı zorluklarla mücadele ettiği ve içinde bulunduğu zorluklara karşı direnişinin temsili (Görsel 3.17.) aktarılmaktadır. Ela karakterinin Feminist mücadele içinde etkin rol alması, etrafında olup bitenlere karşı kayıtsız kalmayışı da karakter üzerinden temsili sunulan direniş öğeleri arasında yer almaktadır.



Görsel 3. 18. Hayaletler (2020)

Arkadaşları ile parti yaparken şarkı söylemektedirler. Polis 'in geldiği bilgisi ile bir an duraksadıkları ancak buna rağmen şarkı söylemeye devam ettikleri görülmektedir. Bu şarkı söylemeye devam edişleri denetlenmeleri haline karşı (Görsel 3.18.) bir direniş ögesi olarak aktarılmaktadır. Sahnede LGBTİ+ bireylerin yer alması da (Görsel 3.18.) toplumsal bağlamda ötekileştirilen bireylerin yer alması ve sahne bağlamında direnişe katılması yoluyla toplumsal eleştiri verilerek direnişe dikkat çekilmektedir.

Dilan karakteri ile temsil edilen direniş biçimi ise karşılaştığı zorluklara rağmen kendi olmaya devam etmesi ve hayallerinden vazgeçmeyişi ile aktarılmaktadır. Paraya ihtiyacı olduğu halde işten çıkarılmasının ardından (Görsel 3.18.) dans etmeye devam etmesi zorluklara karşı hayallerine tutunması yoluyla direnişini temsil etmektedir. Arkadaşları ile katılmak istedikleri dans yarışmasına çalışacakları alanlarının olmaması ve sokakta dans çalışmalarını yapmaları elbette direnişe bir örnektir. Ancak bu direnişin Dilan'ın özelinde arkadaşının yarışmaya gelmemesine rağmen dans yarışmasına katılması ve dans etmeye devam etmesi eklenmelidir. Yarışmayı kaybetmesine, aldatıldığı öğrenmesi üzerine filmin sonunda karanlıklar içinde sokakta yalnızca elindeki telefon ışığı ile dans edişi (Görsel 3.18.) direnişin hem Dilan hem de filmin geneline yansıyan direniş biçiminin devamı niteliği olarak görülmektedir.

Hapisteki oğluna para göndermek amacıyla yapmayacağı şeyleri istemeyerek de olsa yapan İffet karakterinin de sisteme karşı tek başına mücadele ederek bir direnme hali aktarılmaktadır. Oğlunun zarar görmemesi adına zor koşullarda hapiste hayatta kalma amacıyla dışarıda oğlu için mücadele etmektedir. İffet karakterinin bu çabası da karakterin içinde olduğu hale karşı direndiği aktarılmaktadır.

3.2.6. Hayaletler (2020) Filminin Mizansen Öğelerinin İncelenmesi

Tablo 1. 2. Karakterlerin İncelenmesi Hayaletler (2020)

Dilan Karakteri ve Temsiliyet	Dilan karakteri, yaşadığı ve kendisine yaşatılan tüm zorluklara karşı hayallerinden vazgeçmeyen ve hayallerine tutunan genç bir kadın temsiline yer verilmektedir.
Ela Karakteri ve Temsiliyet	Ela karakteri, etrafında olup biten olayları görmezden gelmeyen ve etrafında yaşanan sorunlara karşı ses çıkaran bir karakterdir. Bu sorunlara karşı mücadele etmektedir. Toplumsal bağlamda mücadele eden genç bir kadın temsili sunulmaktadır.
İffet Karakteri ve Temsiliyet	İffet karakteri, yaşadığı ekonomik zorluklara rağmen ekonomik bağımsızlığı için mücadele eden ve bunun yanında oğlunun hayatı için de mücadeleden vazgeçmeyen bir kadın temsiliyetine yer verilmektedir.

Tablo 1. 3. Mizansen Öğelerinin İncelenmesi Hayaletler (2020)

Kamera- Ses ve Işık Kullanımı	Filmin ana temasını oluşturan elektrik kesintisinin de bir sonucu olarak film de doğal ışık kullanımı oldukça yaygındır. Ses öğesinin kullanımı ise toplumsal bağlamda ve filmin teması itibariyle işlenen konulara hizmet edecek biçimde kullanılmıştır. Bu duruma örnek olarak radyodan duyulan haber ve reklam sesleri, ezan sesi, helikopter sesi, fısıldama sesleri ve müzik sesleri gösterilebilir. Kamera hareketleri ve konumlandırılması ile kadın yönetmenin perspektifini sunmaktadır. Kadınların yaşadığı sorunlarda kadınları edilgen role itmeyen ya da cinsel obje olarak yansıtmayan kamera açıları kullanılmaktadır. Kamera açıları ise kadın karakterlerin duygu ve düşüncelerinin aktarımı noktasında yakın çekimlere başvurulmuştur. Kamera kullanımı sık sık el kamerası kullanımı da kullanılmaktadır.
Kostüm-Makyaj Dekor-Mekân Tasarımı ve Kullanımı	Kentsel dönüşümün aktarıldığı filmde mekanları eski ve yıkık evler oluşturmaktadır. Bu genel kullanımın yanı sıra iç mekanlar da eski eşyaların kullanıldığı dekorlar görülmektedir. Makyaj ve kostüm kullanımı ise mekân kullanımını destekler biçimde gündelik kıyafetler ve makyaj kullanılmaktadır.

3.2.7. Bulgular

Eril bakış açısının kadını nasıl görmek istediği ve kadından ne istediğini aktaran filmlere karşı kadın perspektifi önemli bir yere sahiptir. *Hayaletler (2020)* filminin yönetmeni Azra Deniz Okyay, eril bakışa karşı çıkarak kadın hikayelerini perdeye aktarmıştır. Kadınların ikinci planda ya da erkeğin ötekisi konumunda tutmayarak etkin konuma taşımıştır. Kadınlar, kamusal-özel alan ve bedenleri bağlamında cinsellik-annelik üzerinden denetlenme ve sınırlandırılma hallerine yer vermiştir. Bu noktada aktarılmalıdır ki; kadınları bu alanlar içinde kabul gören ve eril bakışın istediği biçimde aktarmamaktadır. Bu yolla eril bakışın kadın temsillerinin yeniden üretimine karşı çıkmaktadır. Filme yer alan bütün kadınların hayallerini gerçekleştirmek etrafında olan bitenlere karşı sessiz kalmayan karakterler olarak yazılmıştır. Bunun yanı sıra karakterler ikincil planda bırakılmamaları ile birlikte kadınların aşk-evlilik, kariyer-annelik arasına sıkıştırılma hallerine de karşı çıkmaktadır. Kadınlar yalnızca erkeklerin yanında olan, erkeklerin fiziksel olarak yanlarında olmadıklarında da erkekler hakkında konuşulmalarının aktarılması ile bu ikilikler içine hapsedilmektedir. Ancak hayaletler filminde yer alan kadın karakterler erkeğin arkasında yer almamasının yanı sıra hayatlarını bu ikilikler arasına da sıkıştırmadan yer verilmektedir. Hayalleri ve amaçları için her yolu deneyen ve hayallerden vazgeçmeyen kadınlara yer verilmektedir. Ayrıca filmin ele aldığı politik atmosferi içerisinde de etkin rol oynayan ve politik bilinç taşıyan karaktere de yer verilmiştir. Bunun ile birlikte kadınların iş hayatında yani kamusal alanda ekonomik olarak zorluklar ile karşılaşması halinin de temsiline yer verilmektedir.

Bu noktada kadın perspektifinin bilinçli olarak seçtiği kamera hareketleri ve buna bağlı olarak kamera hareket ve açıları ve destekleyen mekân-kostüm ve ses unsurları da önem kazanmaktadır. Çalışma bağlamında örneklem olarak seçilen *Hayaletler (2020)* filminde de kamera açıları, ses-ışık- kostüm bilinçli olarak kullanılmıştır. Kadın karakterlerin bedenleri üzerinden cinsel obje olarak kullanımına ve bedenlerinin kamusal alan içerisinde denetleme ve sınırlandırılmasına karşı çıkarak kullanılmaktadır. Erkeklerin kadınların hayatında yaşamak zorunda bıraktıkları denetlenme hallerinde etkin konuma çekmeyerek kadınların deneyimine odaklanmaktadır. Kadınların denetlenme hallerini ve bu doğrultuda hem fiziksel hem de psikolojik olarak etkilerinin temsili noktasında yer verilmiştir. Hem diyaloglar hem de kamera kullanımı ile eril bakışın çizdiği sınır- denetim üzerinden yaratılan ikiliklerin yeniden üretimine karşı çıktığı ifade edilebilir.

3.3. Tereddüt (2016) Film Analizi ve Bulgular



Görsel 3. 19. Tereddüt (2016)

3.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senarist: Yeşim Ustaoğlu

Yapımcı: Titus Kreyenberg \ Yeşim Ustaoğlu \ Marianne Slot

Görüntü Yönetmeni: Michael Hammon

Kurgu: Agnieszka Glinska \ Svetolik Zajc

Müzik: Antoni Lazarkiewicz

Oyuncular: Funda Eryiğit \ Ecen Uzun \ Mehmet Kurtuluş \ Okan Yalabık \ Serkan Keskin

Türü: Dram

Yapım Yılı: 2016

Süre: 105 Dakika

3.3.2. Filmin Özeti

Birbirinden farklı yaşam tarzına sahip iki kadının birbirleri ile kesişen hayatları filmin ana konusunu oluşturmaktadır. Şehnaz karakteri psikiyatridir ve zorunlu görevini yapmak üzere bir sahil kasabasında görevini yapmaktadır. Cem karakteri ile dışarıdan mutlu ve sağlıklı görünen bir evlilikleri vardır. Şehnaz karakterinin kocası Cem ile görüşebilmeleri adına hafta sonları şehirdeki evlerine gelmesi ile evliliğindeki sorunlara değinilmektedir. Kocasını ile arasında iletişimsizlik rol oynadığı cinsel problemleri olduğu görülmektedir. Aralarındaki cinsel sorunları ile aralarındaki iletişimsizlik halinin arttığı ve bunun sonucunda problemlerini ötelemeleri de aktarılmaktadır.

Babası tarafından kendisinden yaşça büyük bir adamla evlendirilmek için mahkeme kararı ile yaşının büyütülen Elmas karakterinin yaşamı da ele alınmaktadır. Kendisinden çok büyük bir adam ile evlendirilen Elmas karakteri eve hapsedilmiş, zorla evlendirildiği adamın annesinin hasta bakımının da kendisine yüklendiği görülmektedir. 15 yaşında evlendirilen Elmas, gün içinde iki evin temizliği, yemeği ve hasta bakımı arasına hapsedilmiş hayatı ele alınmaktadır. Filmde olayın geliştiği nokta ise bir gün Elmas'ın komşusu tarafından balkonda yarı baygın ve şok olmuş halde bulması ile değişmektedir. Elmas hastaneye kaldırıldığında zorla evlendirildiği adamın ve annesinin öldüğünün öğrenilmesi ve Elmas'ın psikolojik olarak kötü halde oluşunun sonucunda Şehnaz karakterine yönlendirilmesi ile ikilinin hayatı kesişmektedir. İkilinin kesişen hayatları ile hem Elmas karakterinin küçük yaşta zorla evlendirilmesi ve istemediği halde kendisinden yaşta büyük bir adamın tecavüzüne uğraması halinin travmatik detayları ele alınmaktadır. Öte yandan Şehnaz karakterinin de kocası ile olan ilişkisinin de bu esnada iyiden iyiye kötüleşmesi ve değişimi ele alınmaktadır. Filmin çözüm aşamasında ise Şehnaz karakterinin kocasından uzaklaşması ve ayrılması ile ilerlerken, Elmas karakterinin de geçmişi ve annesi ile düşünsel olarak yüzleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Yönetmen kırsalda kadınların yaşadığı problemlere birbirinden farklı statüdeki iki kadının hayatlarını kesiştirme yoluyla ele almaktadır. Elmas karakteri üzerinden çocuk yaşta baba zoru ile evlendirilen kadın temsilini gerçekçi bir biçimde yapmaktadır. Şehnaz karakteri ile ise ekonomik özgürlüğü olan, eğitilmiş ve bilinçli bir kadının evlilik içinde yaşadığı iletişim sorunları ile birlikte cinsel sorunları da ele almaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde filmde özel-kamusal alan ve beden-cinsellik-annelik bağlamında kadınların denetlenme biçimleri ele alınmaktadır. Ayrıca yönetmenin filmde karakterler özelinde tercih ettiği direniş yöntemlerine de odaklanılmaktadır.

3.3.3. Özel-Kamusal Alan Bağlamında Kadın Temsili

Filme Elmas karakterinin kamusal alana çıkması engellenmiş ve evde temizlik, yemek yapma ve zorla evlendirildiği adamın annesinin bakımı arasında günleri sıkıştırılmaktadır.



Görsel 3. 20. Tereddüt (2016)

Evde temizlik ve yemek yapımına sıkıştırılan hayatı aslında çocukluğu, pencereden dışarıyı izlemekle ve karşı komşusu genç kızın hayatına gıpta ile bakmak ile geçmektedir. Kendi elinden çalınan çocukluğunun ve hayatının, genç bir kızı izlemesi ile çocukluğunun ve istismarının altı çizilmektedir. Karşı komşusu genç kızın gündelik aktiviteleri dahi (Görsel 3.20.) Elmas için çok büyük bir olay yaşanıyormuş edasıyla izlenmektedir. Genç kızı okula giderken, müzik dinlerken elinde temizlik araçları varken gıpta ile izlenmektedir.



Görsel 3. 21. Tereddüt (2016)

Genç kızın gündelik hayatını izlemesi ve pencere arkasından izleyerek iletişime geçebildiği tek kişi karşı komşusu genç kızdır. Pencerenin arkasından kızın kendisine tepki vermesi ile de mutlu olmaktadır. Bu sahneler ile Elmas'ın iletişime geçebileceği kimsenin olmadığı ve ev dışına çıkma ihtimalinin olmamasına dikkat çekilmektedir. Elmas'ın babası tarafından tıpkı bir eşyaymış gibi okuma, yaşama ve çocuk olma hakkının elinden alınması hali burada bulunan kendisinden çok büyük bir adamın ve annesinin denetimine bırakılmıştır. Bu denetim ile Elmas'ın iletişime geçeceği kimsenin de bırakılmadığı gözlenmektedir. Elmas'ın pencere arkasından karşı koşularının hayatına gıpta ile baktığı sahnelerde yönetmen yakın çekim kullanmış, Elmas'ın duygularını mimik değişimlerinden seyirciye aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra kamera hareketli kullanılmış ve bir Elmas'ın bir komşularının penceresinden iki farklı hayat arasında gidip gelmektedir. Bu kamera açılarının ve hareketlerinin kullanılması Elmas'ın

mimiklerini destekler nitelikte olup; hayatından ve bulunduğu ortamdan ne denli rahatsız olduğunu ve mutsuz olduğunu da seyirciye aktarmaktadır. Elmas'ın bu sahneleri izlediği esnada kullanılan ses unsuru ise; ailenin birbiriyle eğlendiği ya da genç kızın dinlediği müziğin boğuk ve uzaktan geliyor şeklinde aktarılıyor olması Elmas'ın gördüğü bir rüya veya bir kurduğu bir hayal izlenimi vermektedir.



Görsel 3. 22. Tereddüt (2016)

Elmas, özel alana hapsedilen genç bir kızdır. Evden dışarı çıkması mümkün olmayan Elmas'ın yalnızca balkona çıktığı görülmektedir. Balkonda sakladığı sigarayı gizli gizli içip, yine gizlediğinin ortaya çıkmaması amacıyla sakız çiğneyip yandan gelen ses ile günün başladığını anlamaktadır. Yan evde oturan zorla evlendirildiği adamın annesi hasta ve yatağından kalkamayan biridir. Her sabah ve akşam duvara vurarak Elmas'ı çağırılmaktadır. Elmas her gün olan şeyleri bir yandan kanıksamış gibi hissiz tavrıyla bir yandan da ara ara oradan başka bir yerdeymiş gibi davrandığı anların aktarılması ile uzaklaşma isteği yansıtılmaktadır. Elmas her gün kalkıp temizlik ve yemek yapıp hasta bakarak günlerini geçirmektedir. Bu temizlik ve düzen sağlama amacı, kendisine verilen görevi! yerine getirirse bir sorun yaşamayacağı yönündeki inandırılma halinden kaynaklanmaktadır. Çünkü zaman geçirebileceği ve kontrol edebildiği tek alan ev ile birlikte ev işleridir.



Görsel 3. 23. Tereddüt (2016)

Elmas'ın evlendirildiği adam eve gelince hareketlerindeki değişim (Görsel 23) aktarılmaktadır. Evden dışarı çıkması yalnızca karşı binaya geçmek içindir.

Ayrıca filmde bir kere Elmas'ın izin ile birlikte dışarıya yufka almak ve yemek götürmek için çıktığı görülmektedir. Ancak akşam yemeği masasında 'neden dışarıya çıkarıyorsun daha çok küçük alınacakları bana söyle ben alırım' diyerek annesine tepki gösteren adamı izlemekteyiz. Dışarıya-kamusal alana- çıkıp alışveriş yapacak yaşta görmeyip, evlenebilecek yaşta (Görsel 3.23.) görmesi -ki buna erkeklerin karar vermesi haline de- ikilemi yalnızca bir replik ile yansıtılması da oldukça önemlidir. Elmas'ın yalnız olmadığı zamanlarda yönetmen kapı arkalarından çekimler yapmaktadır. Bu çekimler ile Elmas'ın her an gözetlenme haline dikkat çekilmektedir. Film ile yalnızca Elmas'ın özel alanda denetlenmesi hali yer almaktadır. Filmde kendi kararlarını verebilen kadın karakter olarak aktarılan Şehnaz'ın şiddet gördükten sonra evden çıkmasına bir erkek tarafından izin verilememekte ve engellenmektedir.



Görsel 3. 24. Tereddüt (2016)

Evliliğinde sorunlar olan Şehnaz ve eşi öteledikleri sorunları artık öteleyemedikleri noktaya gelmektedirler. Bunun sonucunda da tartışmaya başlarlar ve bu tartışma bir noktadan sonra fiziksel şiddete evrilmektedir. Şehnaz eşi tarafından fiziksel şiddete maruz kalmaktadır ve 'sen bana vuramazsın ben gideceğim' demesine rağmen ben izin vermeden buradan gidemezsin cevabı ile karşılaşmaktadır. Tartışmanın üzerinden saatler geçmesinin ardından Şehnaz birçok kez kaçmaya çabalamakta (Görsel 3.24.) ancak gitmesi engellenmektedir. Erkeğin izni olmadan kadının kendi isteğiyle ayrılması engellenmekte ve bu sahne ile statüsü fark etmeksizin kadınların erkek izni dahilinde özel alana hapsedilmesi ile birlikte erkek şiddetinin aktarılmaktadır. Eşi tarafından hem fiziksel hem de psikolojik olarak şiddete uğrayan Şehnaz, direnmeye ve kendisinin evliliklerindeki sorunları çözmeye çabaladığını aktarmaktadır. Şiddet gördüğü sahnede yönetmen genel çekimler kullanmıştır. Kamerayı konumlandığı yerden aralıklarla devam eden şiddetin boyutunu aktarmaktadır. Işık unsurunu kullanarak da şiddetin devam ettiği zaman aralığını seyirciye aktarmaktadır. Ses unsuruna bakıldığında ise herhangi bir iç ya da dış ses kullanılmamakta yalnızca ikilinin bağırışlarının yer aldığı görülmektedir.

3.3.4. Beden-Annelik-Cinsellik Bağlamında Kadın Temsili

Terreddüt filminde Elmas karakterinin ‘evlilik’ kisvesi altında devamlı bir şekilde tecavüze uğraması hali aktarılmaktadır. Toplumda kadının bir eşya olarak görülerek babanın istemesi halinde başka bir erkeğin denetimine bırakılması, verilmesi! haline dikkat çekilmektedir. Çocuk yaşıta evlendirilen kız çocuklarının temsilinin, yaşamak zorunda bırakıldığı sorunların kadın yönetmenin perspektifinden ele alınması oldukça önemlidir. Özellikle erkek egemenliğindeki Türk sinemasında kırsal kesimde geçen olaylarda kadınların yaşamak zorunda bırakıldığı sorunların tıpkı hayatlarına benzer biçimde ikinci plana atılması haline karşı gelinmektedir. Bu karşı geliş ile birlikte iki kadının kırsal kesimde ataerkil sistemin içinde denetim ve sınırlandırılmalarının temsiline yer verilmektedir. Özellikle kadının bedeni üzerinden denetlenmesi ve tecavüze uğradığının aktarıldığı sahneler kadın yönetmenin perspektifinden aktarımı noktasında kullanılan kamera açıları ve konunun ele alınışı itibariyle de ayrıca önem kazanmaktadır.



Görsel 3. 25. Terreddüt (2016)

Elmas karakterinin psikolojik ve fiziksel olarak istismar edilmesi filmin etkili sahneleri arasında yer almaktadır. Bu sahnelerde yaşadığı korkunun boyutları aktarılmaktadır. ‘Ben yatağı düzelttim, evi temizledim eğer bunları düzgün yaparsam bu gece gelmez diye düşündüm’ cümleleriyle travmasının boyutu aktarılmaktadır. Ayrıca kadınların yaşadığı durumlarda kendini suçlu hissetme halinin kanıksatılması halinin de altı çizilmektedir. Erkek kamerasından aktarılan taciz ve tecavüz olaylarının aktarıldığı sahnelerde erkek bakış açısının erkeği etkin halde yansıtmaması feminist perspektiften eleştirilmektedir. Elmas’ın tecavüze uğradığı sahneler ise erkeği etkin halde aktarmayan, kadının yaşadığı fiziksel ve psikolojik şiddetin aktarılmasını amacıyla ele alınmaktadır. Kamera erkeği değil, kadına odaklanmakta kadının yaşadığı sorunun temsiline yer verilmektedir. Kullanılan bu kamera açıları ile ataerkil yapının ve sinemanın erkek egemenliğine karşı bir perspektif sunulmaktadır. Hem tecavüzün gerçekleştiği hem de sonrasında kadının yaşadığı olayda kadına odaklanmaktadır.



Görsel 3. 26. Tereddüt (2016)

Elmas'ın yaşadığı istismar sonrasında kendisine ve bulunduğu ortama yabancılaşması (Görsel 3.26.) aktarılmaktadır. Elmas'a yüklenen temizlik yapma, hasta bakımı ve yemek yapma gibi görevlerin yanı sıra kendisinden çocuk yaşta çocuk doğurmasını beklediği de görülmektedir. Yemek masasında tanıdıkları bir kişinin çocuğunun olduğunun aktarıldığı sırada göz ucuyla Elmas'a bakılmaktadır. Elmas ise korkulu gözlerle anne ve oğluna bakmaktadır. Elmas bu sahnenin ardından masayı toplayıp bulaşıkları yıkar ve odadan bir ses duyar 'hadi kızım kocanı bekletme, sabah yaparsın, hem benim iğnemi de yapacaksın' diyen ses ile de Elmas'a yüklenen sorumluluklara dikkat çekilmektedir. Bu sahnede Elmas'ın yalnızca istenileni yapması beklenen bir robot gibi yaklaşıldığı aktarılmaktadır. Filmde bu sahneden sonra olayların seyri değişmekte ve Elmas ile Şehnaz'ın hayatlarının kesişmesi yaşanmaktadır. Bu kesişme Elmas'ın evlendirildiği adam ve annesinin ölmesi ile gerçekleşmektedir. Elmas balkonda yarı baygın halde bulunur ve eve polisler gelir. Elmas balkondan kapının kırılması ile alınarak hastaneye kaldırılmaktadır. Elmas'ın etrafındaki herkesten korkan hali ve yarı baygın halde oluşu hastanede zorunlu görevini yapan psikiyatrist Şehnaz'ın Elmas'ın tedavisinde devreye girmesi ile ikilinin hayatlarında yaşanan olayların kesişimi noktasında ilerlemektedir.



Görsel 3. 27. Tereddüt (2016)

Elmas'ın uğradığı şiddet hastaneye kaldırılması ile daha görünürlük kazanmaktadır. Hem psikolojik hem de fiziksel olarak yaşatılan şiddet moraran kolları, kanaması ve yaşadığı travma üzerinden bulunduğu ortama, kişilere karşı yabancılaşması durumu üzerinden yansıtılmaktadır. Bu sahnede Elmas ve Şehnaz'ın karşılaşması ile hayatlarında sunulan sorunların gelişimi ve sonuçlanması aşamasının aktarılması gerçekleşmektedir.



Görsel 3. 28. Tereddüt (2016)

Şehnaz'ın eşi ile yaşadığı cinsel problemleri hakkında verilen küçük bilgiler filmin bu bölümünde gelişerek ele alınmaktadır. Evliliklerinde yaşadıkları problem için kadının kendini suçlu hissettirilme hali de bu bölümde aktarılmaktadır. Kocasının istediği şekilde hareket eden, evliliklerini kurtarmak için her hafta sonu çalışıyor olmasına rağmen eve gelen Şehnaz, yine de evliliğindeki sorunların çözülmemesinde kendisini kocası tarafından suçlu hissettirilmektedir. Ne yaparsa yapsın eşinin kendisini görmezden geldiğinin sonucunda kendinden ve bedeninde sorun aramaktadır. Sorunlarını düzeltmesi için çabalamasına, eşinin cinsel isteklerini yapmak için kendisinin istemediği şeyler yapmasına rağmen yok sayılmasının devam etmesi ile işlerin geri dönülemez halde değişimi aktarılmaktadır.



Görsel 3. 29. Tereddüt (2016)

Şehnaz ve eşinin arasındaki cinsel sorunların aktarılması, evlilikte yok sayılan ve kendi istekleri doğrultusunda hareket edilmesini bekleyen evliliklerin eleştirisi sunulmaktadır. Şehnaz ve eşi arasında patlak veren olay tartışmaya dönüşmektedir. Bu tartışmada evliliklerinin yürümemesi noktasında kadını suçlayan eşine karşı 'ben ne olacağım, kendi bedenini sevdiğin kadar beni de sevseydin' (Görsel 3.28.) diyerek yok sayılması haline karşı gelerek artık kendinden ödün vermeyeceğini ve kendini seçtiğini aktarmaktadır. Artık kendini suçlamaya ya da kendi isteklerini yok sayarak kendini görmezden gelen eşinden uzaklaşmaktadır. Evlilikte önemli olanın erkek cinselliği olduğu ve sinemada da temsil edilen erkek cinselliğinin aksine kadının cinselliği üzerinde durulmaktadır. Kadınların cinsel ilişkiler sırasında ikincil plana atılmasına, edilgen role büründürülmesine karşı çıkarak kadının cinselliğinin temsiline yer verilmektedir. Bu yer verilme kadın perspektifinden aktarılması (Görsel 3.29.) bakımından önemli bir yere sahiptir.

3.3.5. Tereddüt (2016) Filminde Kadın Yönetmen Perspektifinden Direniş Temsilleri

Tereddüt (2016) filminde kadın yönetmenin perspektifinden ele alınan kadın hikayeleri içerisinde mücadelelerini de barındırmaktadır. Bu mücadele kadın karakterlerin ataerkil düzen içerisinde hem özel alana sıkıştırılmaları ile hem de bedenleri ve cinsellikleri üzerinden sınırlandırılmaları ve denetlenmeleri haline karşı çıkışlarını içermektedir. Bu karşı çıkışları ve hayatları için direnmelerini aktaran sahneler irdelenmektedir. Filmin ilk aşamasında hem Elmas hem de Şehnaz karakterinin denetlenme halleri aktarılmaktadır. İkinci aşamada ise iki karakterin hayatlarının kesişimi bile birbirlerini dönüşümlerini ele almaktadır. Üçüncü bölüm ise kadınların kendi hayatları için direnmeleri ve mücadelelerinin sonuca ulaştığı ve kendini sınırlandıran, denetleyen durumlardan kurtulmaları ile sonuçlanmaktadır.



Görsel 3. 30. Tereddüt (2016)

Karakterlerin direniş temsilleri Şehnaz'ın Elmas'a yaptığı terapi bölümünde yansıtılmaktadır. Bu terapi esnasında Şehnaz, Elmas karakterinin annesine söylemek istediği her şeyi söylemesini istemektedir. Bu terapi esnasında Elmas'ın odada bulunan nesnelerden kendisini ve annesini simgeleyen nesneler seçmesini istemektedir. Elmas annesini orada bulunan gül olarak, kendisini ise saat olarak seçmektedir. Şehnaz annesinin ne olduğunu sorduğunda 'diken' yanıtını almaktadır. Elmas yer yer annesi yerine geçerek yer yer kendisi olarak başına gelen tüm olaylara karşı annesinin neden kendisine yardım etmediği üzerine uzun bir konuşma yapmaktadır. Aslında annesi hastaneye gelmiştir ama Elmas annesi ile görüşmek istemez. Onun yerine seçtiği dikene karşı konuşmayı seçer.

Travmasının başladığı günü tüm detayları ile anlatır Elmas. O gün okuldan geldiğini, çok üşüdüğünü, sobanın yanına oturduğunu söyler. Babamla karar vermişler, annesinin Elmas'ın yüzüne bakmadan söylediği 'çok iyi bir kısmet, zorluk çekmezsın' sözlerini o anı tekrar yaşayarak hatta o odaya tekrar giderek anlatır. Hatta annesinin o esnada fasulye kırdığını anlatan Elmas, elleriyle hafızasına kazıdığı anları canlandırır. Dikene karşı 'o gece nasıl uyudun' diye sorar. Annesine söyleyemediği her şeyi dikene söyler.

Sonunda kız kardeşinin asla böyle bir şey yaşamaması için annesinden söz alır. ‘O asla böyle bir şey yaşayamaz, o olmaz’ diyerek başına gelen olayı toplumsal boyutuna dikkat çekilmektedir. Hem kendisi hem de kız kardeşi için bağırır dikene. Bu bağırma da elbette ataerkil yapının içinde kız çocukların ‘eşya’ olarak görülüp ‘alınip-verilmesine’ karşı bir bağırıştır. Elmas’ın dikene karşı bağırıldığı ve içini döktüğü sahnede aslına Şehnaz’ a başına gelen her şeyi anlatmaktadır. Dikene karşı ‘ben ne olacağım’ ‘benim yüzüme neden bakmadın’ beni neden görmedin’ sorularını sorar. Bu sahnenin ardından Şehnaz’ın eşi ile kavga ettiği sahnede de Şehnaz eşine aynı soruyu sorar. ‘Ben ne olacağın’ beni neden sevmedin’. Bu iki sahnenin ardından Elmas’ın da Şehnaz’ın kendilerini gördüklerini ve yaşadıklarında suçlu olanın kendileri olmadığını ve suçlamaya bir son vermelerinin gerekliliği aktarılmaktadır. Ataerkil sistemin iki farklı statüdeki ikiliye aynı kaderi sunmuş olmasının altı çizilmektedir. Kadın yönetmenin perspektifinden aktarılan kadın hikayesi oluşu burada bir kez daha önem kazanmaktadır. Kadının perspektifinden aktarılan hikâyede kadınlar kendilerini seçer ve ataerkil düzenin tüm kadınlara sunduğu kaderi reddederek direnişleri ele alınmaktadır.



Görsel 3. 31. Tereddüt (2016)

Elmas ve Şehnaz kendilerini denetleyen, sınırlandıran evliliklerin içinden kaçarak. Evlilikleri boyunca kendisi olmasına izin vermeyen, ayrılmak istediğinde de tüm gece kendisine şiddet uygulayıp adeta bir pranga misali ayağından tutarak gitmesine izin vermez. Şehnaz kaçmayı denemekten vazgeçmez ve en sonunda prangayı çıkararak (Görsel 3.31.) kaçır.

Elmas ise nasıl kaçtığını ‘o gece fırtına vardı hatırlıyor musun’ diye soran Şehnaz sayesinde hatırlar. ‘Onu gördüm yüzü kıpkırmızıydı ben de kaçtım, balkona kaçtım’ (Görsel 3.31.) diye yanıtlar. Kadın yönetmenin perspektifinden aktarılan hikayedeki karakterler kendilerine başka yol olmadığını söyleyen ve kabul etmelerinden başka ihtimalleri olmadığını söyleyen sisteme karşı direnerek kendi yollarını çizmektedirler.



Görsel 3. 32. Tereddüt (2016)

Elmas'ın terapi esmasında kendisi olarak seçtiği saati elinden bırakmadığı görülmektedir. Bu sahnede Şehnaz'a babasının mahkeme kararı ile yaşını büyüttüğünü anlatmaktadır. 'Ben bir şey yapmadın, benim günahım yok' der ve burada ataerkil yapının eleştirisi sunulmaktadır. Elmas Şehnaz'a her şeyi anlattıktan sonra elinde tuttuğu saati avuçlarına alır (Görsel 3.32.) ve öper. Şehnaz da Elmas'ın elinde tuttuğu saati kendi avuçların içine (Görsel 3.32.) almaktadır. Bu sahne ile de karakterlerin kendilerini seçtiğini ve kendi yollarını birbirleri ile dayanışmalarının sonunda direnişlerinin temsili sunulmaktadır. Kadın mücadelesinin ve direnişinin önemi vurgulanmaktadır. Bu önem kadın perspektifinden kadın hikayesi ve direnişi ile yapılmaktadır. Ayrıca bu sahne özelinde iki karakterin birbirleri ile tanıştıktan sonraki gelişimleri ve dönüşümlerine de vurgu yapılmaktadır.



Görsel 3. 33. Tereddüt (2016)

Film, Elmas ve Şehnaz'ın farklı gibi görünen evliliklerinin ikiliyi ötekileştirilmesinin ortaklığını aktarmaktadır. Sonunda da Elmas ve Şehnaz'ın birbirleriyle tanışmaları ile dönüşen hikayeleri üzerinden kadınların ataerkil sistem içerisinde temsilleri sunulmaktadır. Elmas ve Şehnaz karakterleri üzerinden kendilerini sınırlayan ve denetleyen düzene karşı direnişlerinin de temsili sunulmaktadır. Filmin son sahnesi de direnişin bir temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Son sahnede Şehnaz şiddet gördüğü evden ve şiddet gördüğü erkekten kaçır ve kameraya bakarak gülmektedir. Verdiği direnişi yine bir direniş göstergesi olarak (Görsel 3.33.) bitmektedir.

3.3.6. Tereddüt (2016) Filminin Mizansen Öğelerinin İncelenmesi

Tablo 1. 4. Karakterlerin İncelenmesi Tereddüt (2016)

Elmas Karakteri ve Temsiliyet	Elmas, çocuk yaşta babası tarafından zorla evlendirilen genç bir kızdır. Babasının bir 'eşyası' gibi kullandığı ve bir başka erkeğin denetimine bırakılmıştır. Ama filmin gelişiminde kendisini tüm zorluklara rağmen yeniden inşa etmeye çabalayan genç bir kızın temsilini sunmaktadır.
Şehnaz Karakteri ve Temsiliyet	Şehnaz karakteri okumuş, ekonomik özgürlüğe sahip ve bilinçli bir kadındır. Ancak evlilik içinde duygusal ve psikolojik olarak denetime ve sınırlamalara uğramaktadır. Ancak filmin gelişimi ve sonucunda bu denetimden kaçarak kendini ve bu bağlamda denetlenen cinsel özgürlüğünü de kendi denetimine alan genç bir kadın olarak temsil edilmektedir.

Tablo 1. 5. Mizansen Öğelerinin İncelenmesi Tereddüt (2016)

Kamera- Ses ve Işık Kullanımı	Kamera kullanımına bakıldığında Şehnaz ve Elmas karakterlerinin hayatları kesişene kadar kameranın kapı arkalarında ve geniş açıdan iki kadının hayatlarının genel durumlarını aktarmak amacıyla kullanılmaktadır. İki karakterin hayatlarının kesişimi ile yakın çekimlere başvurulmaktadır. Hayatlarının kadınlar üzerindeki etkilerini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Işık kullanımı ise olayların geçtiği anları yansıtmak amacıyla karanlıklara ve doğal ışık kullanımları dikkat çekmektedir.
Kostüm-Makyaj Dekor-Mekân Tasarımı ve Kullanımı	Olaylar kırsal kesimde geçmektedir. Özellikle Elmas karakteri için doğal makyaj kullanılmaktadır. Elmas karakterinin yaşadığı şiddetin aktarımı için de makyaj kullanılmaktadır. Şehnaz karakterinin kırsal kesimde çalıştığı hastanede geçen zamanda doğal makyaj kullanılırken, kendi evine geçtiğinde kostüm ve makyajının değişimi dikkat çekmektedir. Dekor ve mekân kullanımı noktasında Elmas'ın yaşadığı ev, daha eski eşyalar ile dekor edilmiştir. Şehnaz karakterinin evine geçildiğinde ise modern eşyalar ve ev kullanımı dikkat çekmektedir. Mekân ve dekor kullanımı ile iki karakter arasındaki statü farkına dikkat çekilmek amacıyla kullanılmaktadır.

3.3.7. Bulgular

Yönetmen Yeşim Ustaoglu, eril bakışın kadınları içinde hapsedtikleri ikilikler içinde temsiline yer vermektedir. Bu ikilikler içinde eril bakışa karşı duruşu üzerinden yer vermektedir. Bu ikilikler içinde kadınların yaşadığı sorunları aktarmak amacıyla yer vermektedir. Kız çocuklarının ve statüsü, eğitim durumu ve ekonomik durumu fark etmeksizin- elbette burada ayrımcılık değil her alanda denetimi- kontrol edilme hallerini aktarmaktadır. Kamusal- özel alan içinde ve bedenleri üzerinden cinselliklerinin denetimi noktasında yaşatılan sorunlara yer vermektedir. Kız çocuklarının erkek denetimine bırakılan hayatları; yaşamlarının her alanında denetimleri de aktarılan bir diğer noktadır. Kadınların bir mal! bir eşya! gibi görülen bedenleri ve bu doğrultuda hayatlarının temsiline yer verilmektedir. Kadınların henüz küçük yaşlarından itibaren yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yüklenen sorumlulukları! ve bu yolla ev hayatıyla bağdaştırılarak kendi hayatını çizme haklarının elinden alınması da filmde yer verilen bir diğer noktadır. Eril bakışın ve toplumsal bağlamda erkeklerin kadınları görmek istediği şekilde yer verilmemekte; bu ikilikler içinde temsilleri kadınların yaşadıkları sorunlara yer verilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Bu noktada dişil bakışın öneminin altı çizilmesi gereken unsurlar arasında yer almaktadır. Film içerisinde eğitim almış, ekonomik özgürlüğünü eline almış bir kadın ile, eğitim hakkı ile birlikte beden ve yaşamı noktasında kendi kararı dışında bir yol çizilen kız çocuğunun babasının yaşını büyüttüğü -evde iktidar sahibi olarak kabul gören evin reisinin! kararı- ile karartılan hayatları ve bu iki kadının kesişimi ile başlayan değişimleri ele alınmaktadır.

Bu noktada ele alınan konuların ve kadınların temsili noktasında kullanılan mizansen öğelerin de önemli bir yeri vardır. Eril bakışın kadınları içinde bıraktıkları ikiliklerin yeniden üretimine hem konuların ele alınışı hem de kamera-ışık-ses öğelerinin bilinçli kullanımı ile dişil bakışın yarattığı farklılıkların önemi yansımaktadır. Filmde yer verilen tecavüz sahnelerinde erkeğin etkin rolde verilmemesi hali noktasında kullanılan kamera-ışık ve ses unsurları ile de desteklenmektedir. Kamera bu noktada kadına ve bu doğrultuda yaşadığı şiddetin aktarımı için kullanılmıştır. Bir diğer nokta ise kadınların cinselliğine yer verilmesi halidir. Bu noktada da eril bakış çerçevesinde etkin konuma çektiği erkeğe değil, kadının deneyimini aktarmaktadır. Bu aktarım ile de kamera kadına odaklanmakta; kadınların sorunlarının yer verilmesine benzer şekilde kadınların hazzına da odaklanmaktadır. Filmin ilk yarısında eril bakışın çizdiği ikilikler içinde yaşadığı sorunları aktarırken kadınları bu ikilikler içinde bırakmamış; bu sınırların dışına çıkartarak eril bakışın çizdiği sınırları kabul etmemiş; eril dile karşı dişil dili ve bakışın temsillerine yer vererek eril dilin yeniden üretimine karşı çıkmaktadır.

3.4. Bilmemek (2019) Film Analizi ve Bulgular



Görsel 3. 34. Bilmemek (2019)

3.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Leyla Yılmaz

Senarist: Leyla Yılmaz

Yapımcı: Leyla Yılmaz \ Evren Parlar \ Christopher Elsey

Görüntü Yönetmeni: Meryem Yavuz

Kurgu: Osman Bayraktaroğlu

Oyuncular: Senan Kara \ Emir Özden \ Yurdaer Okur \ Levent Üzümcü

Türü: Dram

Yapım Yılı: 2019

Süre: 95 Dakika

3.4.2. Filmin Özeti

Bilmemek filminde orta sınıftan bir aileye odaklanılmaktadır. Bu ailede Selma doktor olarak çalışmakta Selim ise mühendis olarak çalışmaktadır. Oğulları Umut ise lise öğrencisi ve su sporu yapan genç bir sporcudur. Umut bir yandan üniversite sınavı için hazırlanırken öte yandan da ilgilendiği spor ile burs alma amacıyla çalışmalarına devam etmektedir. Filmin ilk aşamasında Selma'nın ve Selim'in evlilikleri ve iş hayatlarına odaklanılmaktadır. Evlilikleri ve iş hayatlarında yaşanan sorunlar ele alınmaktadır. Selma, tıp doktorudur ve yoğun bir çalışma temposunda çalışmaktadır. Selim'in çalıştığı şirket ise değişen yönetim sistemi içerisinde Selim'in de çalışma pozisyonu değişmektedir. Selim değişen şirket yönetimi tarafından genel müdür pozisyonuna getirilir. Bu değişim olumlu bir değişim olarak görünse de her şeye boyun eğmeye iter. Yıllardır birlikte çalıştığı çalışma arkadaşları birer birer işten çıkartılır. Selim genel müdürlüğü getirilmesine rağmen değişen hiçbir şeyden haberdar edilmez. Kendisinden yalnızca itaat etmesi beklenir. Öte yandan Selma ve Selim'in evlilikleri de sorunlarla doludur. Şirkette her karara karşı itaat eden Selim eve geldiğinde ise Selma ve Umuttan itaat bekler. Selma da çocuğunun zor durumda kalmaması için bu itaate isteğine karşı gelemmez. Evliliklerindeki bu durum sağlıklı bir iletişimi de engellemektedir. Filmin bu ilk bölümünde kadınların ataerkil yapıdaki ötekileştirilme hali de bu iletişimsizliğin üzerinden irdelenmektedir.

Filmin seyrini değiştiren olay ise Umut'un akranları tarafından şiddete uğrayan bir okul arkadaşına yardım etmesi ile gerçekleşmektedir. Şiddete uğrayan kişiyi şiddet gördüğü kişilerden kurtarır ve ona yardım eder. Arkadaşına yardım ettiği esnada Umut'un ve arkadaşının fotoğrafı kendilerinden habersiz bir şekilde çekilir. Çekilen bu fotoğraftan sonra Umut hakkında dedikodular yayılmaya başlar. Bu dedikodular Umut'un gay olduğu yönünde yayılan söylentilerde kullanılır. Umut bu söylentilerin ardından takım arkadaşları tarafından zorbalığa uğrar. Uğradığı bu zorbalıkla ailesinden habersiz mücadele eder. Ancak bir gün en yakın arkadaşının kendisine telefonda verdiği haber ile ortadan kaybolur. Bu haber zorbalığın boyutunu yansıtır niteliktedir; spor hocası ve Umut hakkında de dedikodu çıkartılmıştır. Bu dedikodu le Umut'un ailesi de olaydan haberdar olur. Filmde yaşanan bu olay ardından kaybolan Umut'u bulma çabalarına odaklanmaktadır.

Film hem ataerkil yapı içerisinde kadının hem de heteronormatif yapı içerisinde LGBTİ+ birey olma ihtimaline karşı yaşanan ötekileştirilmeyi ele alınmaktadır. Bu çalışma bağlamında queer kuram çerçevesinde Umut karakterinin temsili incelemeye alınmaktadır.

3.4.3. Özel-Kamusal Alan Bağlamında Queer Temsili

Umut şiddete uğrayan okul arkadaşına yardım etmek için şiddete uğradığı sırada bağırır. Bu bağırışı duyan kişiler oradan uzaklaşır. Umut yardım etmek amacıyla arkadaşının yanına gider iyi olup olmadığına bakmak için yanına gider. Umut şiddet gören arkadaşına yardım etmek amacıyla yüzüne bakar. O esnada fotoğraflarının çekildiğinden haberleri yoktur. Bu bilgi seyirciye de verilmemektedir. Ancak olayların gelişmesi amacıyla habersiz fotoğraflarının çekildiği öğrenilmektedir.



Görsel 3. 35. Bilmemek (2019)

Umut'un en yakın arkadaşı gece Umut'u arar ve hemen mailine bakmasını istemektedir. Umut da hemen mailine bakar ve fotoğrafı görür. Seyirci ile birlikte fotoğraflarının çekildiğini öğrenir. Arkadaşı Umut'a ne bu abi diye sorar ve Umut herhangi bir açıklama yapmaz ve telefonu kapatır. Uyumaya çalışır ama uyuyamaz kalkıp fotoğraflara bakar ve hemen siler.



Görsel 3. 36. Bilmemek (2019)

Umut ertesi gün okula gittiğinde tüm gün tedirgin olduğu hissedilmektedir. Sürekli arkadaşlarının yüzüne göz ucuyla bakmakta ve herkesi kontrol etmektedir. Umut'un en yakın arkadaşı da gidip sorsana seninle derdi neymiş, öğrenelim der ancak Umut ben istemiyorum sormak da istemiyorum yanıtını vermektedir. Takım arkadaşları Umut'a açıkça bir şey söylemezler ancak antrenman sırasında Umut' karşı takındıkları tavır açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Yalnızca en yakın arkadaşı hariç bütün takım Umut'a karşı antrenman adı altında şiddete varacak şekilde sert davranmaktadırlar.



Görsel 3. 37. Bilmemek (2019)

Bu antrenman sırasında Umut'a yönelik psikolojik şiddetin fiziksel şiddete evrildiği (Görsel 3.37.) görülmektedir. Umut bu şiddete karşı direnir ancak herhangi bir karşılık vermez. Seçtiği yol yine kendisine karşı takınılan bu tutum karşı herhangi bir açıklama ya da tepki vermek istemediği anlaşılmaktadır. Çünkü kendisini böyle bir şey yapma zorunluluğunda hissetmemekte ve görmemektedir. Bu düşüncesine yönelik davranmaktadır. Ancak takım arkadaşları Umut ile aynı fikirde değildir ve antrenman sonrasında Umut'a uyguladıkları psikolojik şiddetin boyutunu arttırarak devam ettikleri görülmektedir. Psikolojik olarak Umut'un dibe çekilme hali yönetmenin perspektifinden su altı çekimlerinde aktarılmaktadır. Umut'un psikolojik olarak dibe çekilme halinin yanı sıra takım arkadaşları tarafından fiziksel olarak da dibe çekilmesine ve uygulanan şiddete dikkat çekilmektedir. Umut suyun altından çıkmaya çabaladıkça izin verilmez ancak Umut pes etmez ve tekrar tekrar dener. Bu sahnede Umut'a karşı başlayan psikolojik şiddetin fiziksel hale bürünmesi hali aktarılmaktadır. Bir diğer sahne de ise kendisine uygulanan psikolojik şiddetin boyutu da artmaktadır.



Görsel 3. 38. Bilmemek (2019)

Kamera bu bölüme kadar seyirciye kenardan olayları izletmeyi tercih etmiştir. Ancak Umut'un sıkışmışlığını anlatmak için farklı açılar kullanılmaktadır. Umut, arkadaşları tarafından eşcinsel olup olmadığı yönünde adeta sorguya çekilmektedir. Hatta herkes Umut'un karşısında yer alması için özellikle çağırılır. Takım arkadaşları arasından biri çıkar ve 'bak sana herkesin içinde açık açık soruyorum sen ibne⁹ misin Umut' der. Aslında Umut bu sorgulamaya karşı verdiği cevap ile neden bir şey yapmadığını açıklamış olur.

⁹ Homofobik tutumun yansıtılması amacıyla direkt olarak aktarılmıştır.

‘İstediğin zaman istediğin soruyu istediğin kişiye sorabileceğini nereden çıkarıyorsun’ der. Bu cevap karşısında sorularını sormaya devam eden takım arkadaşlarına *‘hayır değilim desem ne diyeceksin yalancı mı’* diye sorar. Kamusal alanda eşcinsel olma ihtimalinin dahi bireyi ne denli ötekileştirildiğinin bir temsilini yansıtmaktadır. Heteronormatif sistemin ‘normal’ ve ‘anormal’ olarak ayırdığı toplum üzerinden lise çağlarında gençlerin zorbalığına odaklanılmaktadır. Bu noktada filmin eşcinsel olup olmaması yönündeki soruya karşı hem Umut’un kendi ağzından hem filmin kendisi ile cevap vermemesi filmin en önemli yanıdır. Burada özellikle parantez açılması gereken queer temsiline aktarılış biçimidir. Bu temsil noktasında filmde yalnızca queer bir karakterin olması o filmi queer film yapmamaktadır. Film bunu destekler niteliği ile Umut’un eşcinsel olma üzerinden ortaya atılan iddia noktasında cevap vermez. Ancak bu cevapsız bıraktığı soru üzerinden hem bireysel hem de toplumsal bağlamda homofobinin ve ötekileştirmenin boyutu irdelenmektedir. Filmin eleştirdiği nokta sorunun sorulmasıdır ve bu soruya karşı da cevap vermek gibi bir zorunluluk içinde bırakılma halidir ve bu zorundallığı reddeder. Bu reddediş Umut’un tüm baskı, şiddet ve ötekileştirilmeye karşı onların istediği cümleyi kurmayıp direnmesi ile aktarılmaktadır.



Görsel 3. 39. Bilmemek (2019)

Umut’a karşı artan baskı ve şiddet hali yönetmenin perspektifinden kamera açıları ile yansıtılmaya devam etmektedir. Umut’un sıkışmışlığını aktaran açıları baskının boyutunun artması ile değişime uğramaktadır. Umut artık sıkışmışlık haline karanlık (Görsel 3.39.) da eşlik etmektedir. Umut’un karanlığa doğru yürümesi ile öte yandan psikolojik baskının ve zorbalığın devam edişine yöneliktir. Çünkü bu sahnenin ardından cevap aranması hali ile devam eden zorbalığı aktaran sahne yer almaktadır. Zorbalığın boyutunun artışı olarak aktarılan bu sahne; aynı zamanda kamusal alanda queer temsiline ötekileştirilme halinin de bir örneğidir. Umut’un soyunma odasında kendileriyle birlikte giyinmesini istemediklerini söylerler ve soyunma odasına almazlar. Baskı etkeni olarak yöneltilen soru için cevap beklenmesi hali devam etmektedir. Umut, kendisinden beklenen ve bu beklentinin dışında herhangi bir cevap vermeyi reddedişini yinelemektedir. ‘Hepinizden nefret ediyorum, midemi bulandırıyorunuz’ der ve uzaklaşır. Bu sahnenin ardından Umut’un baskı ve zorbalığın yalnızlığa ittiği görülmektedir.

Umut sık sık yalnız başına kalır ve psikolojik baskının etkilerinin artışı bu yalnız kalış ile aktarılmaktadır.



Görsel 3. 40. Bilmemek (2019)

Umut baskı ve ötekileştirilme haline karşı -nedenini aktarmadan- ailesine su topunu bırakmak istediğini söyler ancak bu isteği baba otoritesinin reddi ile karşılaşmaktadır. Umut iyiden iyiye yalnızlaştırılmaktadır. Soyunma odasından dışlanmasının ardından antrenmanın geçtiği her alanda ötekileştirilmeye devam etmektedir. Kamusal alan içerisinde eşcinsel olma ihtimali ile öteki olarak görülmekte ve takım arkadaşlarının bu yönde davranışlarına devam etikleri (Görsel 3.40.) görülmektedir. Ancak bu ötekileştirilme hali karşısında Umut'un pes etmeyi istese de etmeyişi takım arkadaşlarının ötekileştirilmesi haline bir otoritenin de yardımını almak amacıyla antrenörlerine (Görsel 3.40.) başvurumaktadırlar. Antrenörünün yanına gidip; 'hocam biz Umut ile aynı odada soyunmak istemiyoruz, hiç kız arkadaşı yok ve Umut eşcinsel' sözlerini kullanmaktadırlar. Antrenörleri ise bu yaklaşımlarına karşı gelmekte ve ötekileştirmenin boyutunu arttırmak için istedikleri yardım reddedilmektedir. Antrenörleri ile konuşurken söyledikleri ikili cinsiyet sisteminin yarattığı heteronormatif düzenin ve toplumsal cinsiyet rollerinin de ötekileştirme üzerindeki etkileri aktarılmakta ve eleştirisi de sunulmaktadır. Bu aktarım antrenörlerine söyledikleri 'biz onu küçüklüğümüzden beri tanırız hep böyle yumuşak hareketleri vardı' cümlesi ile yapılmaktadır. Eleştiri noktasında antrenörlerinin *'tüm gün havuzdasınız ama kir içindeniz, beyniniz yosun tutmuş'* cevabı ile yapılmaktadır. Ancak bu yardım istenme halinin reddi ötekileştirilme noktasında antrenörlerinin de dahil edilmesi ile sonuçlanmaktadır. Antrenörleri tarafından reddedildikten sonra dışarı çıkıp *'yoksa bu da mı top¹⁰ lan'* deyip alay edip gülüşerek ayrılmaktadırlar. Baskı ve dışlanmanın boyutunun da bu ret ile artmaktadır. Bu esnada Umut'un herkes tarafından dışlanması ile yalnız kaldığı ve psikolojik olarak da olumsuz etkilendiğini aktarılmaktadır.

¹⁰ Homofobik tutumun yansıtılması amacıyla direkt olarak aktarılmıştır.

Bu ötekileştirilme hali Umut'un yalnız başına havuzdaki sahne ile aktarılmaktadır. Umut'un yalnız kalışı ve baskıdan boğulma durumu havuzda boğulmak üzere olduğu bu sahne ile aktarılmaktadır. Yönetmen hem psikolojik hem de fiziksel baskı halindeki durumunu su altındaki sahnelerle aktarmaktadır. Kamera kenarda durarak seyirciye olayların aktarılması durumunu havuz sahnelerinde bakış açısının altına inerek aktarmaktadır. Olayın gün yüzünde olmayan halleri bu yolla yansıtılmaktadır.



Görsel 3. 41. Bilmemek (2019)

Umut'un boğulmuş halinin temsilini sunan bu sahne antrenörlerinin Umut'u bu halde bulması ile olayın seyrinde de değişim yaşanmaktadır. Antrenörü 'bir sorun var ben anlıyorum kız meselesi mi' diye sorar. Ancak aslında olayın ne olduğunun da farkındadır. Umut ilk kez dışlanmasının ve yayılan dedikodunun kendisi üzerinde bıraktığı etkiler 'boğuluyorum hocam' diyerek aktarmaktadır. İlk kez neler yaşadığına dair hislerini dışa vuran Umut, açıkça olayın ne olduğunu anlatmasa da bu açılımından sonra destek görür ve 'ne zaman istersen ben seni dinlerim' yanıtını almaktadır. Umut'un şiddet gören arkadaşına verdiği destekten yola çıkarak çıkarılan dedikodu ve bunun doğurduğu ötekileştirilme ve dışlanma haline benzer bir durum daha yaşanmaktadır. Bu kez ise antrenörünün Umut'a verdiği destek ötekileştirme halinin aktarılması noktasında istenen yardıma karşı çıkması üzerine bir ceza mekanizması olarak kullanılır ve bu reddin bir sonucu olarak öteki konumuna taşındığı görülmektedir.



Görsel 3. 42. Bilmemek (2019)

Umut'un yalnız kalma hali ve bununla birlikte psikolojik olarak bitmiş halde olduğu sırada en yakın arkadaşından bir telefon gelir ve kulübün karıştığını, hemen gelmesi gerektiğini söylemektedir. Bu karışıklığın nedeni antrenörleri ile adının çıkarılmış! olduğunu da aktarmaktadır. Umut'un bu haber ardından takındığı tepkisizlik hali yansımaktadır ve daha fazla katlanabilecek bir halinin kalmadığı da aktarılmaktadır. Umut bu haberin ardından sessizlik ve tepkisizlik içinde bilinmeyen yollardan, köprülerden geçerek uzaklaşmaktadır. Bu sahneler

aktarılırken doğal sesler haricinde hiçbir ses kullanılmaz. Umut tüm bu kargaşayı, gürültüyü ve gözyaşlarını geride bırakıp sessizliğin içinde kaybolmaktadır.



Görsel 3. 43. Bilmemek (2019)

Filmde Umut'un son görüldüğü sahnedir. Umut bu ortadan kayboluşunun ardından film yalnızca Umut'u bulma çabalarını aktarmaktadır. Umut'un sessizce kimseye haber vermeden, kimseyle konuşmadan ve tepki vermeden ortadan kayboluşu ardından homofobi okuldan ve akran zorbalığından çıkarak toplumsal boyuta taşınmaktadır. Umut'un kayboluşu ardından medyanın da olay ile ilgilenmesi ve sömürü haline dönüştürülmesi aktarılmaktadır. Öte yandan takım arkadaşlarının yarattığı dedikodu ortamının ve ötekileştirilme ortamının Umut'u arama çabaları ile tutumlarındaki değişimler de ele alınmaktadır. Umut'u bulabilmek için çekilen videolar ile bazılarının söylemlerindeki değişim dikkat çekmektedir. Ancak Umut' yaşıatılan baskı ve şiddetin kendileri tarafından yapıldığının unutulması hali de aktarılmaktadır. Antrenörlerinin bu videoda *'herkes istediği gibi yaşayamaz mı, heteroseksüeller yaşayabiliyor'* sorusu ile homofobinin toplumsal boyutu eleştirilmektedir.

Ataerkil ve heteronormatif düzen içerisinde yaşayan bir kadının perspektifinden aktarıldığının da altı çizilmelidir. Yönetmenin senaristliğini de yaptığı filmde Umut'u eşcinsel bir karakter olarak ele almaması durumu da aslında toplumsal eleştirinin verilmesi noktasında oldukça etkilidir. Senaryo ile *'eşcinsel olsaydı bunları yaşamasında bir sorun olmayacak mıydı'* sorusunu sordurur ve eşcinsel olarak belirlenip olayların bu düzlemde yaşanmış olsaydı bu soru bu denli etkili biçimde aktarılamayabilirdi. Toplumsal eleştirinin aktarımı noktasında Umut'un antrenörünün aileyi ziyaret ettiği sahnedeki sözleri ile de desteklenmektedir. *Zalim doğmuyorlar, zalim olmayı öğreniyorlar'* sözü içine doğulan sistemin birey üzerinde yarattığı dönüşüm ele alınmaktadır. İçine doğulan ataerkil ve heteronormatif düzenin çizdiği sınırların dışına ittiği 'öteki' olarak gördüğü bireylerin yaşamak zorunda bırakıldığı baskı ve şiddetin kadın yönetmenin perspektifinden temsiline sunulması da bu noktada önem kazanmaktadır.

3.4.5. Bilmemek (2019) Filminde Kadın Yönetmen Perspektifinden Direniş Temsilleri

'Bilmemek' (2019) filmi bağlamında incelenen queer temsiliğin net bir şekilde yansıtılmadan ortaya koyduğu queer temsiliğin de altı çizilmelidir. Bir gencin eşcinsel olma ihtimaline- ki bu ihtimalin de dedikodu ve kendisinden izinsiz olarak yayılması- karşı yaşanan olayların geldiği hal ile sorgulanışı önemli bir yere sahiptir. Yönetmenin başvurduğu yöntem var olan heteronormatif sistemin eleştirisini etkili bir biçimde sunmaktadır. Ayrıca yönetmen bu yöntem ile eleştirinin yanında direniş olarak sunmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Umut'un yaşamak zorunda bırakıldığı ötekileştirilme hali aktarılmıştır. Bu ötekileştirilme ve baskıya karşı kadın yönetmenin perspektifinden sunulan direniş incelemeye alınmaktadır.



Görsel 3. 44. Bilmemek (2019)

Kadın yönetmenin direniş unsuru olarak sunduğu yanıt vermeme hakkı Umut'un dedikodunun yayılışından itibaren olagelen bir durumdur. Umut hiçbir zaman evet ya da hayır cevabını vermez. Direnişin bu yol kullanılarak aktarıldığı en etkili sahne ise Umut ile en yakın arkadaşı arasında geçen diyalog ile yansıtılmaktadır. Arkadaşı bir şey söyle, değilim de ki sussunlar, seninle uğraşmasınlar diye Umut'a tepki göstermektedir. Eşcinsel olmadığını kanıtlamak için 'o çocuğu bulalım yüzleştirelim, her şeyi anlatsın' önerisinde bulunmaktadır. Umut 'herkesten dayak yiyen bir çocuk ne istenirse onu söyler' cevabı ile güç ilişkilerinin eleştirisi sunulmaktadır. Ancak güç ilişkilerinin eleştirisinin yanı sıra kendini onların istediği şekilde kanıtlamam çabasına girmeyi reddeder. Direniş noktasında filmin başından sonuna kadar bu çabayı reddetmesi oluşturmaktadır. Umut'un kendini kanıtlaması yönündeki isteğin geri çevirmesi üzerine en yakın arkadaşı 'eğer eşcinselsen en başta benim bilmem lazım, seninle arkadaş olduğum için bana bakışlarını hissediyorum' diyerek kendin kanıtlaması! yolundaki ısrarlarına devam etmektedir. Umut en yakın arkadaşının da diğerleri ile benzer tepkiyi vermesi üzerine ondan da uzaklaşır ve cevap vermesi yönündeki isteğin reddedilmesi halini yinelemektedir.



Görsel 3. 45. Bilmemek (2019)

Umut kendisine yapılan baskı ve şiddete karşı yalnızca istenilen şekilde cevap vermeme yoluyla karşı çıkmamaktadır. Kendisine karşı artan baskıya karşı patlama yaşadığı anlar da aktarılmaktadır. Kendisine neden bunu yaptıklarını ‘benden ne istiyorsunuz’ diye bağırarak tepki göstermektedir. Kendisini kanıtlamak! için herkesin ortasında verilen fırsatı reddettiği anda orada olan herkese karşı bağırır ve kendisinden uzaklaşmalarını istemektedir. Kendisine yönelik psikolojik ve yer yer fiziksel şiddete karşı olanca gücüyle bağırarak direnir. Ancak bu kendisine yönelik baskıyı durdurmadığı gibi şiddetin boyutunu da dönüştürür. Son noktada antrenörleri ile ‘adının çıkarılması!’ haberini almasıyla sessizliğe bürünür.



Görsel 3. 46. Bilmemek (2019)

Tüm film boyunca kendisinin istenen şekilde cevap vermesi için yapılan tüm baskı ve ötekileştirilme haline karşı istemediği bir şeyi yapmaması ve söylemesi yoluyla Umut’un direnişi aktarılmıştır. Eşcinsel olup olmadığı yönündeki sorulara cevap vermemesi ve hatta kendisine bu soruyu sorma hakkını dahi tanımadığı söylemesi ile de direnişinin temsili yansıtılmaktadır. Umut’un eşcinsel olup olmadığı yönündeki tüm soru ve baskıya karşı cevap verilmemesinin yanı sıra cevap aranmama hali de filmin bütününe yayılan bir direnme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir cevap bulma yoluna girilmesi halinde homofobinin, baskının ve zorbalığın haklı bir zemine çekilmek istenme haline karşı direnmektedir. Bütün direnişine karşılık devam eden baskılara yönelik Umut’un değişen direniş biçimi sessizlik olmuştur. Kendi istemi ve izni dışında yayınlanan bir an üzerinden yaratılan zorbalığa karşı sessizleşerek sorgulama ve şiddet gördüğü ortamların bütününden uzaklaşmaktadır. Umut kendisini sorgulayan- izleyiciye de- sırtını döner ve sessizlik içinde ortadan kaybolarak direnişini bu yolla aktarmaktadır.

3.4.6. Bilmemek (2019) Filminin Mizansen Öğelerinin İncelenmesi

Tablo 1. 6. Karakterlerin İncelenmesi Bilmemek (2019)

Umut Karakteri ve Temsili	Umut, kendisinin sorgulanmasına karşı direnen bir karakterdir. Filmde Umut karakterin eşcinsel olup olmadığı bir sorgulamaya içine çekilmek istenmektedir. Ancak filmin tamamında gerçekleşen bu sorgulanma halinin eleştirisi Umut karakteri üzerinden verilmektedir. Bu yolla kendisine yaşatılan bu sorgulama sonucunda psikolojik baskıyı haklı çıkarmak kaçınılarak aktarılmaktadır. Bu direniş hali filmin sonuna doğru sessiz kalarak ve sorgulandığı yeri terk etmesi ile yansıtılmaktadır.
Umut'un Takım Arkadaşları ve Temsili	Umut'un izinsiz olarak ve çarpıtılarak çektikleri fotoğraf ile psikolojik şiddet uygulayan su topu takımında yer alan arkadaşlarıdır. Bütün takımın bu davranışları ile toplumsal bağlamda etkili olan homofobinin boyutları aktarılmaktadır. Bu aktarma ve filmde Umut'un sorgulanma haline karşı gösterdiği direniş ile yaşatılan şiddetin haklı bir zemine çekilmesi durumuna da karşı çıkılmaktadır.

Tablo 1. 7. Mizansen Öğelerinin İncelenmesi Bilmemek (2019)

Kamera- Ses ve Işık Kullanımı	Kamera kullanımı Umut'un kendisini içinde bulduğu psikolojik durumun aktarımı için kullanılmaktadır. Umut'un ne yapacağını bilmediği anlarda ışık kullanımı ve kamera açıları ile bu durum yansıtılmaktadır. Kamera kullanımı ile Umut'un içinde bulunduğu karmaşayı aktarmak amacı ile su altı çekimlerine başvurulmaktadır. Görünmeyenin ve psikolojik sıkışma da bu yolla aktarılmaktadır. Umut'un sessizliğe ve yalnızlığa itildiği anlarda da ışık kullanılan önemli etkenler arasında yer almaktadır. Ters ışık kullanarak Umut'un karanlığın içine doğru ilerlediği ve psikolojik etkiler de bu yolla işlenmektedir.
Kostüm-Makyaj Dekor-Mekân Tasarımı ve Kullanımı	Orta sınıftan bir ailenin yaşadığı ev için bu statüyü aktaracak biçimde kullanılmaktadır. Bunun yanında filmin büyük bölümü havuzda geçmektedir. Umut'a yaşatılan psikolojik şiddet de bu mekânda geçmektedir. Filmin büyük bölümü bu iki mekân arasında geçmektedir. Umut'un psikolojik baskıdan kaçtığı ve kedisiyle kaldığı filmin ikinci yarısında ise boş alanlar kullanılarak Umut'un yaşadığı durum ile bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Kostümler ile birlikte bu iki mekân içinde gündelik hayatı yansıtarak kullanılmıştır.

3.4.7. Bulgular

Eril bakışın kadınları erkeklerin gerisinde bırakması haline benzer şekilde queer bireylerinde heteronormatif sistem içerisinde heteroseksüel ilişkilerin gerisinde bırakılmaktadır. Kadınların erkeklerin ‘ötekisi’ olarak konumlandırıldığı gibi LGBTİ+ bireylerde normal! olarak kabul edilen heteroseksüel ilişkilerin ötekisi! olarak görülmektedir. Bu noktada da sinemada da hâkim olan eril bakış LGBTİ+ karakterleri basmakalıp tipler içinde sunmaktadır. Queer kuram bağlamında eril dilin ve bakışın öteki olarak yer verdiği temsillere karşı dişil dilin ve bakışından temsillerine yer verilmesi önem taşımaktadır. *Bilmemek (2019)* filmi ile karakter üzerinden ötekileştirilme ve toplumsal boyutta homofobi ve akran zorbalığına yer verilmektedir.

Filmde eşcinsel olma ihtimali üzerinden karakterin sorgulanması ile birlikte psikolojik ve yer yer fiziksel şiddete ulaşan boyutları aktarılmaktadır. Filmin bu noktada yaptığı en önemli nokta sorgulanma haline karşı bir cevap aramayışı ile birlikte cevap vermeyişidir. Eril bakışın eşcinsel karakterleri basmakalıp tipler ile perdeye aktarmasına karşı filmde eşcinsel olma ihtimalinin etrafında sorgulamalar ile aktarılmaktadır. Bu sorulara yanıt verilmeme hali ile aslında yapılan bütün sorgulanma ve şiddetin haklı bir zemine çekilme ihtimalini ortadan kaldırmaktadır. Film bu sorgulama ve şiddet halinin varlığı üzerinden hem toplumsal bir eleştiri sunmaktadır. Bu eleştiri ve sorgulamalara cevap verilmemesi ve sorgulamalara karşı cevap vermemesi basmakalıp tiplerden ve cinsellikleri dışında yer verilmesi önemli bir unsurdur. Bu önem çalışma özelinde kadın perspektifinden ‘öteki’ konuma itilen queer bireylerin sorgulanma halinin dahi ne denli etkileri olduğunu aktarmaktadır.

Mizansen öğelerin kullanımı da karakterin maruz bırakıldığı şiddet haline karşı yaşadığı psikolojik etkilerini aktarmak için kullanılmaktadır. Sorgulanma hali ile birlikte psikolojik şiddetin etkileri karakterin arada iki nesne arasına sıkıştırılmış kamera açıları ile aktarılmaktadır. Psikolojik şiddetin artması ile karakterin üzerindeki etkisinin artışı daha giderek karanlık alanlar içinde aktarılmıştır. Bu sorgulanma esnasında etrafında yer alan yakın ya da uzak herkesin kendisini sorgulaması haline ise karakterin yalnız ve boş alanlara çekilmektedir. Bunun yanı sıra karakterin psikolojik olarak olumsuz etkilenmesi havuz sahnelerinde de yer almaktadır. İki nesne arasında bırakılarak verildiği ve git gide karanlık ve yalnız arasında aktarılan psikolojik hali su altında yapılan çekimler ile de aktarılmaktadır.

SONUÇ

2015 yılı sonrasında kadın yönetmeler tarafından çekilen *Hayaletler* (2020), *Tereddüt* (2016) ve *Bilmemek* (2019) filmleri kadın perspektifi bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme eril bakışın kadın temsilini sıkıştırdığı ikiliklerin okunması ve mizansen eleştiri yöntemleri kullanılarak yapılmıştır. Eril bakışının kadınları öteki olarak sunan temsillerine karşı kadın bakış açısından kadın ve queer temsillerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu inceleme bağlamında feminist ve queer metin olup olmadığı sorusunu ana eksenine alarak kadın yönetmenlerin perspektifinden kadın hikayelerinin temsilini, doğurduğu farklılıkları ve bu temsil ve farklılıkların yarattığı değişimler aktarılmıştır. Bu değişim noktasında kadınların eril bakış açısından ikiliklere hapsedilerek anlatılmasının eleştirisinin verilmesi amaçlanarak bu ikilikler kadın perspektifinden irdelenmiştir. Bu ikilikler kamusal-özel alanda, beden-annelik-cinsellik bağlamındaki kadın temsillerine odaklanılmıştır.

Erkek yönetmenlerin egemenliğindeki Türk sinemasında kadın yönetmen olarak, çalışmanın örneklemini oluşturan üç filmde de kadın perspektifinden kadın hikayelerine odaklanılmıştır. Çalışma için seçilen üç örneklemin de kadın yönetmenler perspektifinden hem feminist hem de queer kuram bağlamında yapılan okumalar sonucunda; ataerkil ve heteronormatif düzen içerisinde kadın ve queer karakterlerin yaşadığı zorlukları aktararak kadın bakış açısı üzerinden temsillerine yer verilmektedir. Bu temsiller ile eril bakışa karşı çıkıldığı ve bu sisteme karşı direnen karakterlerin temsillerinin etkin konuma çekildiği de ulaşılan sonuçlar arasındadır.

Kadın yönetmenlerin perspektifinden kadın karakterleri odağa çekerek kadın sorunlarına eğilmektedirler. Türk sinemasında kadın temsiline ve kadın bakışına yer verilmeme haline kadın yönetmenler tarafından karşı çıkılmaktadır. Eril bakış açısının toplumsal cinsiyet rolleri ile birlikte 'kadınlık' hallerinin yeniden üretimine de karşı çıkıldığı ulaşılan sonuçlar arasında yer almaktadır. Bu karşı çıkış hem kadınların olaylara karşı bakışını odağa alarak hem de kadın yönetmenlerin perspektifinden kadın sorunlarının ele alınışı ile olmaktadır.

Bunun yanında bu karşı çıkış ele alınan olayların yanı sıra mizansen öğelerinin kullanımı ile de desteklenmektedir. Kamera açıları, ses kullanımı ve buna bağlı olarak mekân kullanımının da etkili olduğu görülmektedir. Genel açı kullanılarak kadınların yaşamak zorunda bırakıldığı durumlar aktarılırken eril bakış açısına karşı olarak kadınların bu durumlardaki duygularını aktarmak amacıyla başvurulmuş yakın çekimler de etkili kullanılan noktalar arasında yer almaktadır. Bu yakın çekimler ile kadınların eril bakıştan edilgen konumundan çıkararak etken konuma taşınmaktadır. Ayrıca seyirciye de kadın bakış açısı üzerinden kadınların karşılaştıkları sorunlara karşı duygu halleri üzerine düşünmeye ve odaklanmaya itmektedir. Kullanılan yakın çekimler ile kadınların duygu halleri aktarılırken kadın bakışından temsiliğin öneminin de altı çizilmelidir.

Eril bakış açısından kadın ve queer temsili bu çekim teknikleri ile kadını cinsel bir obje, haz nesnesi olarak aktarırken kadın perspektifi bunu kırar ve yeniden üretimini de karşı çıkmaktadır. *Hayaletler (2020)* filminde karakterin kamusal alanda yaşadığı taciz sahnesinde başvurulmuş yakın çekim ve ışık kullanımı ile bu duruma örnek oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra *Tereddüt (2016)* filminde kadın cinselliğinin temsiline başvurulduğu sahnede kadını odağa alarak kullanılan sahnede kamera ve ışık kullanımı ile cinsel ilişkide edilgen durumdan sıyırmakta etken konuma çekmektedir. Bunların yanı sıra kamera kullanımına örnek oluşturacak unsurlar arasında üç filmde de karakterlerin kameraya bakması, özellikle hayaletler filminde sık sık yer verilen telefon çekimleri ile izleyicilerin yabancılaştırılma hali yer almaktadır. Bu yolla seyircinin katarsis yaşaması ya da karakter ile özdeşleşmesi hali engellenmektedir. Bu da kadın perspektifinin yarattığı farklılıklar olarak üç film özelinde ulaşılan sonuçlar- üç filmde de bu çekim tekniği kullanılmamış olsa da- arasındadır.

Kadın perspektifinden oluşturulan kadın bakışı çalışmanın da incelediği eril bakışın kadını konumlandığı kamusal-özel alan içinde ve beden ile birlikte cinsellik-annelik bağlamına odaklanılmaktadır. Bu noktada bu bağlamlar dahilinde kadınların kendi bakış açısından oluşturdukları dilde dikkat çekmektedir. Eril bakışın yarattığı dile ve bu yolla da temsillere karşı çıkarak bu bağlamlar çerçevesinde yeniden üretime de karşı çıkmaktadır. Eril dilin ve bakışın kadın ve queer karakterleri bu alanlarda denetleyen ve sınırlandıran unsurlara yer verirken aynı zamanda da bu alanlarda direnişe ve kaçışa da yer vererek kadın bakışını ve yarattığı dilini de aktarmaktadır. Eril dilin ve bakışın kadınları konumlandığı ve sınırların dışına çıkmayan özelliklerine karşı gelerek sunulan direniş unsurları arasında kadın perspektifinden kadınların bu alanlarda yaşadığı sorunları gerçekçi bir biçimde aktardığına da yer verilmektedir. Gerçekçi

aktarımın yanı sıra kadınların mücadelelerine de gerçekçi bir biçimde yer vererek yaşadıklarının durumların politik bağlamda da eleştirisini sunmaktadır.

Eril bakışın kadını basmakalıp tiplerin ve belirtilen bağlamların dışına çıkarmadan aktarmasına da bu yolla karşı çıkarak kendi dilini yaratmakta ve mücadele alanına dikkat çekmektedir. Örnek olarak *Hayaletler* (2020) filminde yer alan Ela karakterinin feminist mücadele içinde oynadığı etkin rol gösterilebilir. Yukarıda belirtilen kamera ve ışık kullanımı gibi etkenlerin yanına bu gerçekçi aktarım ile birlikte politik düzleme taşınan olayların da seyirciye katarsis yaşatmayan unsurlar arasına dahil edilebilir. Bu sonuçlar etrafında 2015 yılı sonrasında kadın perspektifinden çekilen üç örneklem üzerinden kadın yönetmenlerin yarattığı dile ve bakışa odaklanılmıştır. Bu bağlamda kadın yönetmenlerin eril bakışa ve dile karşı çıktıkları incelenen filmler özelinde görülmektedir. Kadın ve queer bireylerin bedenlerinin, hayatlarının ve bununla birlikte cinselliklerinin sorgulanma haline karşı çıkıldığı da eklenmelidir.

Bu karşı çıkışı çalışma özelinde incelenen direniş yöntemlerinin yanı sıra kullanılan kamera hareketleri, ışık ve ses unsurları ile de desteklemektedirler. Kadını ataerkil sistemde erkeğin, queer bireyi ise heteronormatif sistemde heteroseksüel ilişkilene biçimlerinin ötekisi olarak konumlandıran, sınırlayan, sorgulayan ve denetleyen eril bakışa karşı dişil bakış açısını sunmaktadır. Bu bakış açısı ile kadını ve queer bireyleri bu sınırların dışına çıkarmak amacıyla sergiledikleri mücadelenin temsiline yer verilmektedir. Bu karşı çıkış ve mücadele temsilleri ile Smelik' in (2008: xviii) ifade ettiği gibi kadınların bulundukları ortamı değiştirmeleri noktasında önemi yadsınamaz bir gerçekliktir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan Azra Deniz Okyay 'ın *'Hayaletler'* (2020) filmi, Yeşim Ustaoglu' nun *'Tereddüt'* (2016) filmi ve Leyla Yılmaz'ın *'Bilmemek'* (2019) filmi ile bu kadın perspektifinden kadın ve queer karakterlerin yaşamına odaklanıldığı ve gerçekçi bir temsil aktardıkları sonucuna ulaşılmıştır. Bu temsiller ile Türk sinemasında hâkim olan eril bakışa ve bu bakışın ürettiği temsillerin yeniden üretimine de karşı yaratıkları dişil dil ve bununla birlikte temsiller de ulaşılan sonuçlar arasında yer almaktadır. Yarattıkları dil ve temsiller ile kadın ve queer bireylerin ötekileştirilmesi haline karşı mücadeleyi ön plana çıkararak direniş sergiledikleri de ulaşılan sonuçlar arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

Abisel N (2005) Türk Sineması Üzerine Yazılar (Phonix Yayınevi, Ankara).

Afşar B, Öğrekçi S, (2015) Tarihsel Süreçte Kadının Gelişimi ve Ekonomideki Rolü: Toplayıcı Kadından Günümüz Kadınına Dönüşüm. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi 17(1): 65-86.

Akbulut H (2008) Kadına Melodram Yakışır Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri (Bağlam Yayıncılık, İstanbul).

Akbulut H (2012) Yeni Türk Sinemasında Melodramatik İngelem (Hayalperest Yayınevi, İstanbul).

Akkent M (1994) Kadın Hareketinin Kurumlaşması Fırsatlar ve Rizikolar ‘Osmanlı Büyükannelerin Feminist Talepleri Geçmişe Kısa Bir Bakış’ (Metis Yayınları, İstanbul)

Alkan A (2000) “Özel Alan- Kamusal Alan” Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekân. Kültür ve İletişim 3(1): 71-95.

Alparslan B (2020) Nesiller Arası Aktarımında Kadınlık ve Annelik İnşaları. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

Arpacı Akbaş E (2019) Kadın Bedeni, Mekân ve Hareket. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Bilim Dalı, İstanbul.

Arslantepe M (2010) Sinemada Feminist Teori. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, Konya.

Barker J (2018) Queer Resimli Bir Tarih (Dipnot Yayınları, Ankara).

Berger J (2020) Görme Biçimleri (Metis Yayıncılık, İstanbul)

Berktaş F (1994) Kadın Hareketinin Kurumlaşması Fırsatlar ve Rizikolar ‘Türkiye’de Kadın Hareketi Tarihsel Bir Deneyim’ (Metis Yayınları, İstanbul)

Berktaş F (1998) 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler ‘Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak’ (Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul)

- Berkday F (2004) Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye. İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi 7: 31.
- Berkday F (2011). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları (1. Ünite S.3-23) (Anadolu Üniversitesi
Yayınları, Eskişehir).
- Berkday F (2021) Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın Hristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının
Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım (Metis Yayıncılık, İstanbul)
- Bilgin R (2016) Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Dergisi 26(1): 219-243.
- Bora A (2010) Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası (İletişim
Yayınları, Ankara).
- Bozal C B, (2018) 1960’lardan Günümüze Türk Sinemasında Kentleşmenin Mizah Anlayışına
Yansıması. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- C M. Beck (1990) Kadın ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi, çev. Ece Göztepe. (Ankara
Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 45(1):1).
- Cemiloğlu M (2021) Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler. Türkiye
Film Araştırmaları Dergisi 1(2). 152-164.
- Çakır S (2007) Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi Modern Siyasal İdeolojiler (Bilgi
Üniversitesi Yayınları, İstanbul).
- Çakır S (2010) Osmanlı Kadın Hareketi (Metis Yayınları, İstanbul).
- Çavuşoğlu Yiğit G (2015) Türkiye’de Kadın Hareketinin Oluşumu ve Kadının Sosyal
Yaşamdaki Yeri. Yüksek Lisans Tezi. Karamanoğlu MehmetBey Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı, Karaman.
- Çetin V (2001) Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Marmara
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Radyo Televizyon Bilim Dalı, İstanbul.

- Çulcu C F, (2006) Günümüz Sanatında Seyir Nesnesi Olarak Beden. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Duruel Erkiliç S A (2016). Sinema Kuramları 2 (Su Yayınevi, İstanbul)
- Donovan J (2016) Feminist Teori çev. Meltem Ağduk Gevrek, Aksu Bora, Fevziye Sayılan (İletişim Yayınları, İstanbul)
- Douglas M (2021) Saflık ve Tehlike / Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi (Metis Yayınları, İstanbul).
- Döner B (2015) “Bulutları Beklerken’ ve “Güz Sancısı” nda Kimlik Temsili. Folklor\ Edebiyat Dergisi, 21(84): 175-194.
- Erbil E (2015) Kibele’den Pandora’ya Tarihsel Yenilgisi (Arkadaş Yayınları, Ankara).
- Erdem K B, Sayılğan B Ö, (2012) Ataerkil ve Anaerkil Toplumun Tarihsel Savaşımının “AVATAR” Filmi Bağlamında İncelenmesi. İletişim Çalışmaları Dergisi 1: 111-132.
- Erdoğan B, Köten E (2014) Yeni Toplumsal Hareketlerin Sınıf Dinamiği: Türkiye LGBT Hareketi. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi 2(1): 93-113.
- Erkarıslan Ö (2003) Güneşe Yolculuk Filmi Üzerine Göstergebilimsel İnceleme. Kültür ve İletişim Dergisi, 6(1): 129-146.
- Erol A (2011) Eşcinsel Kurtuluş Hareketinin Türkiye Seyri. Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, 66(65): 431-463.
- Ersöz G A, (2015) Özel Alan\ Kamusal Alan Dikotomisi: Kadınlığın “Doğası” ve Kamusal Alandan Dışlanmışlığı. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi 18(1): 80-102.
- Erus Çetin Z (2020) Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi 18(36): 583-592.
- Frazer G, J (2022) Tabu (Can Yayınları, İstanbul).
- Gedizlioğlu D (2020) Çeviri Sözlüğü (Kaos GL Derneği, Ankara).
- GOUGES O, D (1791) Kadının ve Kadın Yurttaşın Haklar Bildirgesi çev. Ece Göztepe (Ute Gerhard, Gleicheü ohne).

- Gömceli N (2019) Süfraj Hareketinin İngiliz Tiyatrosundaki Yankılarına Bir Örnek: Elizabeth Robins ve Votes For Women! (1907). DTCF Dergisi 59(1): 100-124.
- Gülal T (2021) Toz Bezi Filmi İçin İletişim Kuramları Bağlamında Bir Okuma Denemesi: Hüznün Odağında Görünmeyen Özneler Olarak Kadınlar. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(3), 827- 850.
- Gülcü E, Tunç S (2012) Osmanlı Basın Hayatında Kadınlar Dünyası Dergisi. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3 (2), 155-176.
- Güneş A (2016) Göğsü Kuşak Lazım (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- Güneş F (2017) Feminist Kuramda Ataerki Tartışmaları Üzerine Eleştirel Bir İnceleme. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 27(2): 245-256.
- Gürcüm H B, Arslan A (2016) Süfraj Hareketini Hazırlayan Etmenlerin Tekstil Sanayi Bağlamında İrdelenmesi. İdil Dergisi 25: 1305- 1350.
- Hakan F (2012) Türk Sinema Tarihi (İnkılap Kitapevi, İstanbul).
- Hanks M (2022) Tarihte Toplumsal Cinsiyet (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Hooks B (2022) Herkes İçin Feminizm çev. Ece Ayhan, Aysel Yıldırım, Berna Kurt (BGST Yayınları, İstanbul).
- İmançer D, Gürses İ, Güreş E, (2010) Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve “Pandora’nın kutusu”. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi 13:181-211.
- İmançer E Ç, (2018) Queer Teorinin İzinde Avrupalı Bir Türk: Ferzan Özpetek ve Sineması. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Radyo Televizyon ve Sinema Bilim Dalı, Konya.
- Karakaya H, Cihan Ü (2017) Toplumsal Yapı, İktidar ve Kadın Bedeninin Kurgulanışı. Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6(11): 5-17.

- Kesen H (2019) Feminist Teori ve Annelik: Feminist Politika (2009-2015) ve Amargi Dergilerinde (2006-2015) Annelik Olgusu. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı, Afyonkarahisar.
- Kılıç Z (1998) 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler ‘Cumhuriyet Türkiye’si’nde Kadın Hareketine Genel Bir Bakış’ (Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul)
- Kırkpınar L (1998) 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler ‘Türkiye’de Toplumsal Değişme Sürecinde Kadın’ (Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul)
- Köktaş M (2014) Amerikan Aydınlanması: Bir Giriş Denemesi. Liberal Düşünce Dergisi 74: 109-137.
- Köşgeroğlu N (2008) Kayıtlara Geçsin Kadın Var (Anfora Yayıncılık, İstanbul).
- Kümbetoğlu B, Küntay E, (2016) Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni (Ayrıntı Yayınları, İstanbul).
- Leakey L, Lewin R, (1998) Göl İnsanları: Evrim Sürecinden Bir Kesit (Tübitak Yayınları, Ankara).
- Lefebvre H (2000) Mekânın Üretimi çev. Işık Ergüden Özgün (Sel Yayıncılık, İstanbul).
- MacKinnon C, A (2020) Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru çev. Türkân Yöney, Sabir Yücesoy (Metis Yayınları, İstanbul).
- Martin S Ö, (2023) Anaerkil Yapıdan Anaerkil Topluma Dönüşümde Yazının Rolü. Ardahan Üniversitesi İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi Dergisi Özel Sayı: 15-36.
- Mert Kaymaz M (2022) Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Gerçekliğine Farklı Bir Bakış: Değişmek Zorunda Olan Kadınlar. Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi 2(1): 9-24.
- Metin Velioğlu Ö (2019) “Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim”: Foucault’nun İktidar Kavramı Üzerinden Ana Yurdu Filmi Okuması. Sinefilozofi Dergisi Özel Sayı, 474-492.
- Michel A (1992) Feminizm çev. Şirin Tekeli (İletişim Yayınları, İstanbul).
- Mulvey L (1997) Görsel Haz ve Anlatı Sineması çev. Nilgün Abisel.

- Nazlı A (2019) Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları, “Toplumsal Cinsiyet ve Beden” (3. Ünite S,44-75) (Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir).
- Neyir Kolonkaya Bostancı: Paleolitik Çağ Kadınları (16) Paleolitik Çağ Kadınları | Neyir Bostancı- Academia.edu, 2014.
- Onaran Ş A, (1995) Türk Sineması II (Kitle Yayınları, Ankara).
- Orta N (2016) Tecavüzü Seyretmek Türk Sineması Üzerine Eleştirel Bir Analiz (Agora Kitaplığı, İstanbul)
- Önder S, Baydemir A (2005) Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 6(2): 113-135.
- Özbudun S (1984) Niçin Feminizm Değil (Süreç Yayıncılık, İstanbul).
- Özcan Demir N, (1999) II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Feminizmi. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 16(2):107-115.
- Özdemir B, G (2019) Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler ve Özne (s)neleştirilmiş Kadının Mekânda Temsili (Atalay Matbaacılık, Ankara).
- Özdemir G, B (2019) Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor (Der Yayınları, İstanbul).
- Özgüç A (1995) Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü (Afa Yayınları, İstanbul).
- Özgüç A (2007) Cahide Sonku Peçete Kağıdındaki Anılar (PMP Basım Yayın, İstanbul).
- Özön N (2010) Türk Sinema Tarihi (Doruk Yayımcılık, İstanbul).
- Özsöz C (2008) Kültürel Feminist Teori ve Feminist Teorilere Giriş. Sosyoloji Dergisi 6: 51-55.
- Öztürk A Z, (2012) Uluslararası Siyasette ve Karar Alma Mekanizmasında Kadın. Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi 3(11): 33.
- Öztürk D (2016) Türk Sineması’nda Kara Komedi Filmlerinde Kadın Temsili: Onur Ünlü Filmlerinin Çözümlemesi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler

Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya.

Öztürk N (2012) Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak Namus Kavramı ve Kadın Bedeni. Yüksek Lisans Tezi. Karamanoğlu MehmetBey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karaman.

Öztürk S, R (2000) Sinemada Kadın Olmak (Mart Yayıncılık, İstanbul).

Öztürk S, R (2004) Sinemanın “Dişil” Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler (OM Yayınevi, İstanbul).

Ryan M, Kellner D (2010) Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası çev. Elif Özsayar (Ayrıntı Yayınları, İstanbul)

Sancar S (2020) Erkeklik İmkânsız İktidar (Metis Yayınları, İstanbul).

Saygılıgil F (2010) Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Sosyoloji Lisans Programı: 6-303.

Saygılıgil F (2016) Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları (Dipnot Yayınları, Ankara).

Saygılıgil, F (2016) Sinema Kuramları 2 (Su Yayınevi, İstanbul).

Scognamillo G (2010) Türk Sinema Tarihi (Kabalıcı Yayınevi, İstanbul).

Serinken D N, (2016) Anaerkil Toplumun Sonu. Sosyal Araştırmalar Dergisi 9(42): 1070-1076.

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

Smelik A (2008) Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı (Agora Kitaplığı, İstanbul).

Soykan F (1993) Türk Sinemasında Kadın 1920-1990 (Altındağ Matbaacılık, İzmir).

Soylumert A (2008) Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri. Yüksek Lisans Tezi.

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Ankara.

Şaşman Kaylı D (2011) Kadın Bedeni ve Özgürleşme (İlya İzmir Yayınevi, İzmir).

Şoray T (2012) Türkan Şoray Sinemam ve Ben (NTV Yayıncılık, İstanbul).

Taş G (2013) Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 30(1): 20.

Taş G (2016) Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. Akademik Hassasiyetler Dergisi 3(5):163-175.

- Tekin N (2021) 2000 Sonrası Türk Sinemasında Ataerki ve Kadın Temsili. Yüksek Lisans Tezi. Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Batman.
- Timurturkan M (2019) Annelik, Söylem ve İktidar: Eleştirel Bir Tartışma. Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi 2(47): 64-78.
- Topaloğlu H (2010) Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri. Alternatif Politika 2(3): 251-276.
- Türker E (2014) Kadın Bedenini Denetleyen Söylemler ve Ak Parti Döneminde Kürtaj Tartışmaları. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Bilim Dalı, İstanbul.
- Ufuk Uğur Yeşim Ustaoglu Sineması: Pandora'nın Kutusu. Karadeniz 1. Uluslararası Multidisipliner Çalışmalar Kongresi, Ordu 2019, 74-87.
- Uğuz B (2022) Sinemada Dişil Dilin İmkânı: Yakın Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerine Sosyolojik Bir Bakış. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Unat N (1998) 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler 'Söylemden Protestoya: Türkiye'de Kadın Hareketlerinin Dönüşümü' (Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul)
- Ünal S (2014) Türk Kadınının Seçme ve Seçilme Hakkını Kazanması ve Basın. Turkish Studies Dergisi 9(7): 525-559.
- Ünlü U, Topçu M (2012) Do oil prices directly affect stock markets: evidence from İstanbul Stock Exchange. İktisat, İşletme ve Finans 27:77-88.
- Vatandaş C (2007) Toplumsal Cinsiyet ve Cinsiyet Rollerinin Algılanışı. 35: 29-56.
- Wollstonecraft M (2007) Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi çev. Deniz Hakyemez (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul).
- Yaman Öztürk M, (2012) Ataerki Kapitalist Toplumda Kadının Bedeni. Toplum ve Hekim Dergisi 27(4): 274-281.

Yaşartürk G (2004) 1980 Sonrasında Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Bakış Açısından Kadın. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı, İzmir.

Yaşartürk G (2010) Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: “Başka Dilde Aşk” (İlksen Başarır) ve “Peri Tozu” (Ela Alyamaç) Örnekleri. Yedi, DEÜ GSF Dergisi 4:111-115.

Yerlikaya B (2020) Türk Sineması’nın Üretken Kadınları Öteki ’den Özne’ye Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 1980 Sonrası Türk Sineması’nda Kadın Emeği (Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara)

İnternet Kaynakları

URL-1 <https://feministbellek.org/sufraj-sufrajet-hareketi/> (16.06.2023)

URL-2 <https://daily.jstor.org/the-bluestockings/> (04.04. 2019)

URL-3 https://en.wikipedia.org/wiki/Frances_Burney (09.06.2023)

URL-4 <https://emco.swansea.ac.uk/montagu/circle/> (11.06.2023)

URL-5 https://tr.wikipedia.org/wiki/Mavi_%C3%87orapl%C4%B1lar (12. 07.2021)

URL-6 <https://www.acikbeyin.com/feminizm-ve-kadin-hareketi/> (27.01.2021)

URL-7 https://tr.wikipedia.org/wiki/Kad%C4%B1n_hareketi (09.06.2023)

URL-8 <https://feministbellek.org/sufraj-sufrajet-hareketi/> (16.06.2023)

URL-9 <https://kadsavunmasi.org/ozsa> (15.01.2022)

URL-10 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Anaerkillik#>: (16.03.2023)

URL-11 <https://www.ilkeanaliz.net/> (09.03.2022)

URL-12 <https://www.tarihlisanat.com/> (22.09.2023).

URL-13 <https://www.tarihlisanat.com/> (24.09.2023)

URL-14 <http://www.istanbulkadinmuzesi.org/> (2012)

URL-15 <https://acikradyo.com.tr/> (24.05.2023)

URL-16 <https://feministbellek.org/> (30.03.2021)

URL-17 <https://www.youtube.com/> (11.02.2022)

URL-18 <https://feministbellek.org/> (29.10.2021)

URL-19 <https://catlakzemin.com/> (04.04.2023)

URL-20 <https://feministbellek.org/> (05.07.2021)

URL-21 <https://catlakzemin.com/> (02.10.2023)

URL-22 <https://bianet.org/h> (08.02.2021)

URL-23 <https://tr.boell.org/> (04.10.2015)

URL-24 <https://www.bagimsizsinema.com/> (03.10.2021)

URL-25 <https://academiccommons.columbia.edu/> (26.11.2023)

URL-26 <https://www.youtube.com/> (29.10.2016)

URL-27 <https://bianet.org/> (30.10.2013)

URL-28 <https://www.bagimsizsinema.com/> (27.08.2019)

URL-29 <https://www.otekisinema.com/> (24.05.2016)

URL-30 <https://sozluk.gov.tr/> (14.12.2023)

URL-31 <https://kaosgl.org/> (10.09.2008)

URL-32 <https://feministbellek.org/> (12.11.2021)

URL-33 <https://www.cinerituel.com/> (11.11.2019)

URL-34 <http://www.kameraarkasi.org/> (17.12.2023)

URL-35 <https://www.serteli.com/> (20.04.2020)

URL-36 <https://ekmekvegul.net/> (19.04.2020)

URL-37 <https://www.youtube.com/> (08.02.2022)

URL-38 <http://www.kameraarkasi.org/> (16.12.2023)

URL-39 <https://altyazi.net/> (09.02.2015)

URL-40 <https://www.gazeteduvar.com.tr/> (07.01.2017)

URL-41 <http://www.kameraarkasi.org/> (18.12.2023)

Görsellerin İnternet Siteleri

*Film incelemelerinde kullanılan görseller, ekran görüntüsü alınarak kullanılmıştır.

URL-1 <https://www.biggaypictureshow.com/> (04.10.2011)

URL-2 <https://www.sinemalar.com/> (20.11.2023)

URL-3 <https://tr.wikipedia.org/> (14.10.2023)

URL-4 <https://tr.wikipedia.org/> (06.06.2022)

URL-5 <https://www.sinemalar.com/> (20.11.2023)

URL-6 <https://www.sinemalar.com/> (20.11.2023)

URL-7 <https://www.sinemalar.com/> (20.11.2023)

URL-8 <https://www.sinemalar.com/> (20.11.2023)

URL-9 <https://www.beyazperde.com/> (25.11.2023)

URL-10 <https://www.beyazperde.com/> (25.11.2023)

URL-11 <https://tr.wikipedia.org/> (10.08.2022)

URL-12 <https://mubi.com/> (17.12.2023)

URL-13 <https://www.sinefil.com/> (17.12.2023)

URL-14 <https://tr.wikipedia.org/> (17.12.2023)

URL-15 <https://tr.wikipedia.org/> (16.12.2023)

URL-16 <https://tr.wikipedia.org/> (16.12.2023)

URL-17 <https://www.beyazperde.com/> (16.12.2023)

URL-18 <https://kadinsavunmasi.org/> (15.01.2022)

