

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ
SİNEMA ANABİLİM DALI

BAŞAR SABUNCU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERT UZMAN

İstanbul, 2023

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BÖLÜMÜ
SİNEMA ANABİLİM DALI

BAŞAR SABUNCU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MERT UZMAN

DANIŞMAN: PROF. DR. SERPİL KIREL

İstanbul, 2023

ÖZET

BAŞAR SABUNCU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU

Tez çalışmasında, 1980 sonrası Türk sinemasında yazdığı – yönettiği filmlerle sinemasal üretim devamlılığı sağlamayı başarmış Başar Sabuncu’nun filmleri feminist sinema kuramı, sinemada toplumsal cinsiyet ve kadın kimliği bağlamında incelenecektir. Tez çalışmasıyla, Başar Sabuncu sinemasında “kadının” filmsel anlatı ve sinematografi boyutlarında sunumunun analiz edilmesi hedeflenmektedir.

Akademik literatürde hakkında yapılan çalışmaların sınırlılığı nedeniyle yeterince tartışılma olanağı bulamamış Başar Sabuncu sinemasının tez aracılığıyla ele alınması, sinemasal kadın temsilleri bağlamında yeni tartışma olanakları içermektedir. Bu varsayımın önemli bir nedeni, Başar Sabuncu filmografisinde (1985-1993), ataerkil toplumsal yapı içerisindeki kadın öznelerin yaşadığı sorunların izini süren ve Türk sinemasındaki geleneksel iyi kadın – kötü kadın kategorileştirmesini aşan yapımların varlığıdır. Başar Sabuncu filmlerinin -bu izleklerine rağmen- sinema ve kadın sunumu ilişkisi çerçevesinde kapsayıcı bir akademik incelemeden mahrum kalması özellikle ulusal akademik yayınlar için başvurulabilecek verimli bir kaynağın göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Önerilen tez çalışmasının özgün değeri buradan kaynaklanmaktadır.

Tez çalışmasında, öncelikle feminist sinema kuramına ve 1980 sonrası Türk sinemasında kadın sunumuna yönelik literatür taraması yöntemiyle elde edilen veriler paylaşılarak feminist sinema kuramının film inceleme yöntemi takip edilerek örnekleme oluşturan Başar Sabuncu filmleri incelemeye tabi tutulacaktır. Bu aşamada feminist yöntemin filmleri incelerken kullandığı iki boyut da dikkate alınacaktır. Bunlar bir filmin anlatısı ve filmin sinematografisidir. Bu dayanaklar gözetilerek sırasıyla Başar Sabuncu filmlerinde kadın karakterlerin anlatı ve sinemasal dil bakımından ilişkilendirildikleri anlamların örneklemedeki her bir film üzerinden yorumlanmasına; Başar Sabuncu sinemasında kadın sunumunun özelliklerine yönelik Sabuncu’nun tüm filmlerini kapsayıcı bir sentezin ortaya konmasına; son olarak ise Başar Sabuncu sinemasının ele aldığımız bağlamda 1980 sonrası Türk sinemasındaki konumuna dair kapsayıcı önermelere ulaşmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Kadının Yeniden Sunumu, Görsel Haz, Eril Bakış, Başar Sabuncu, Türk Sineması

ABSTRACT

REPRESENTATION OF WOMAN IN BAŞAR SABUNCU’S CINEMA

In this thesis, the films of Başar Sabuncu, who managed to maintain the continuity of cinematic production with the films he wrote and directed in Turkish cinema after 1980, will be examined in the context of feminist cinema theory, gender in cinema and female identity. With this thesis, it is aimed to analyze the presentation of “woman” in the cinematic narrative and cinematography of Başar Sabuncu.

The discussion of Başar Sabuncu's cinema, which has not been able to be discussed enough due to the limited number of studies in the academic literature, through this thesis includes new discussion opportunities in the context of cinematic women's representations. An important reason for this assumption is the existence of productions in Başar Sabuncu's filmography (1985-1993), which trace the problems experienced by female subjects in the patriarchal social structure and go beyond the traditional categorization of good women and bad women in Turkish cinema. The fact that Başar Sabuncu's films are deprived of an inclusive academic review within the framework of the relationship between cinema and women's presentation, despite these themes, leads to ignoring a productive resource that can be consulted especially for national academic publications. The original value of the proposed thesis work stems from this.

In the thesis study, firstly, the data obtained by the literature review method on the feminist cinema theory and the presentation of women in Turkish cinema after 1980 will be shared and the film analysis method of the feminist cinema theory will be followed and the films of Başar Sabuncu, which constitute the sample, will be examined. At this stage, two dimensions that the feminist method uses when examining films will be considered. These are the narrative of a movie and the cinematography of the movie. Considering these bases, the meanings associated with the narrative and cinematic language of the female characters in Başar Sabuncu films, respectively, are interpreted through each film in the sample; It will be tried to reveal an inclusive synthesis of all of Sabuncu's films regarding the characteristics of women's presentation in Başar Sabuncu cinema, and finally, to reach inclusive propositions about the position of Başar Sabuncu cinema in Turkish cinema after 1980 in the context we discussed.

Keywords: Feminism, Representation of Woman, Visual Pleasure, Male Gaze, Başar Sabuncu, Turkish Cinema

ÖNSÖZ

Toplumsal yaşam cinsiyetlere göre ayrılmış hiyerarşik bir yapı içermekte ve sinema sanatı da diğer sanat ve kültür eserlerinde de yapıldığı gibi bu hiyerarşiyi bilinçli ya da bilinçsiz biçimde yeniden üreterek kadınların baskı ve denetim altına alındığı koşulların varlığını sürdürmesine neden olmaktadır. Aydınlanma düşüncesinin esiniyle sistematik ve küresel bir harekete dönüşen ve günümüze kadar uzanan kadın hareketleri, cinsiyet hiyerarşisini yıkmak istemiş ve bazı kazanımlar elde etmiştir. Bu kazanımların sinemada kadının yeniden sunum özelliklerine yansımaları Hollywood'da 1970'li yıllarla, Türk sinemasında ise 1980'lerde kendisini göstermiştir. Tez çalışmasında, 1980 sonrası Türk sinemasında filmleriyle yer edinmiş Sabuncu'nun sineması, kadının yeniden sunumu bağlamında anlatı boyutu ve sinemasal dil boyutunda analiz edilmiş, erkek egemen düşüncenin dolayımlandığı ya da bozuma uğratıldığı noktalar tespit edilmeye çalışılmıştır.

İki yıldan uzun bir zaman dilimini kapsayan süreçte, bu çalışmanın gerçekleştirilmesi için ortaya koyduğu düşünsel ve manevi değerli katkılar, çalışmama gösterdiği ilgi, özen ve sonsuz desteği nedeniyle danışman hocam Prof. Dr. Serpil Kirel'e teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmasına değerli önerileriyle katkıda bulunan ve bana yardımcı olan hocalarım Dr. Aygün Şen ve Dr. Gülsenem Gün'e teşekkür ederim. Tezin hazırlanması sürecinde daima desteğini gösteren ve yaşanan zorlukların aşılmasında emeği bulunan hocam Aylin Ç. Duyal'a teşekkürlerimi sunarım. Akademik çalışmalarında bana görüşleriyle yol gösteren ve daima desteğini hissettiren Prof. Dr. Mehmet Öztürk'e teşekkürü bir borç bilirim. Yaşamımın her anında yanımda olan, sevinçleri ve üzüntüleri birlikte deneyimlediğimiz teyzem Hadan Demirtürk ve ablam Ceyda Uzman'a ne kadar teşekkür etsem az; onlar olmasaydı böyle bir metnin sonuçlandırılması mümkün olmazdı. Çalışmam boyunca her zor anımda yardımına koşan Duygu Aksoy'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Hem akademik çalışmalarımındaki sıkıntılı zamanları aşmam için gösterdikleri çaba hem de yıllardır devam eden dostlukları nedeniyle, can arkadaşlarım Kemal Atalı ve Tolga Pelvanoğlu'na çok teşekkür ederim. Akademik çalışmalarımız sırasında benzer zorlukları ve mutlulukları deneyimlediğimiz Erhan Türküm'e paylaştığı bilgiler, öneriler ve yardımları nedeniyle teşekkür ederim. Bu çalışmayı çok özlediğim canım annem Hadiye Uzman'ın aziz hatırasına ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
KISALTMALAR.....	viii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. CİNSİYETLERİN KURAMSALLAŞTIRILMASI: ERİL EGEMENLİK VE FEMİNİST MÜCADELE DİYALEKTİĞİ BAĞLAMINDA KADIN(LIK) KURGULARI.....	6
1.1. Geleneksel Eril Egemenlik ve Feminizmin Doğuşu.....	6
1.2. Kadınlara Karşı Reaksiyoner Tutum: Freud ve Psikanaliz.....	13
1.3. 1960 Sonrasında Günümüze Cinsiyet Hiyerarşisi Tartışmaları.....	15
2. SİNEMA VE CİNSİYET İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ: FEMİNİST SİNEMA KURAMI.....	34
2.1. Kültür Endüstrisi ve Sanatsal Yaratıcılık Diyalektiği Bağlamında Sinemanın Tartışılması ve Feminist Anlatının Olanğı.....	36
2.2. Eril Anlatısal Haz: Kadının Edilgenliğı ve Lanetlenmiş Arzusu.....	44
2.3. Eril Görsel Haz: Özdeşleşme, Bakış ve Erotize Edilmiş Kadın Sunumu.....	48
2.4. Sinemada Kadının Sesi/Sessizliğı ve Duyulabilirliğı.....	56
2.5. Feminist Sinema Kuramının Tartışılması ve Genel Değerlendirme.....	60
3. 1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU VE DÖNEMİN BİR YÖNETMENİ: BAŞAR SABUNCU.....	66

3.1. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu.....	66
3.1.1. 1980’li Yıllar Türkiye’sinde Toplumsal Dönüşüm ve Sinemaya Etkileri.....	66
3.1.2. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu ve Kadın Filmlerinin Ortaya Çıkışı.....	75
3.1.3. Türk Sinemasında Yeni Kadın Yıldızlar ve Cinsellik: Müjde Ar Örneği.....	83
3.2. Başar Sabuncu’nun Biyografisi ve Sanatı.....	91
4. BAŞAR SABUNCU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMUNUN İNCELENMESİ.....	104
4.1. Yöntem.....	104
4.2. Başar Sabuncu’nun Kadın Karakter Merkezli Filmleri.....	108
4.2.1. <i>Asılacak Kadın</i> (1986) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	108
4.2.1.1. <i>Asılacak Kadın</i> Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	110
4.2.1.2. <i>Asılacak Kadın</i> Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	121
4.2.1.3. <i>Asılacak Kadın</i> Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme.....	133
4.2.2. <i>Kupa Kızı</i> (1986) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	135
4.2.2.1. <i>Kupa Kızı</i> Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	136
4.2.2.2. <i>Kupa Kızı</i> Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	143
4.2.2.3. <i>Kupa Kızı</i> Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme.....	148

4.2.3. <i>Kaçamak</i> (1988) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	152
4.2.3.1. <i>Kaçamak</i> Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	153
4.2.3.2. <i>Kaçamak</i> Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	160
4.2.3.3. <i>Kaçamak</i> Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme.....	164
4.2.4. <i>Yolcu</i> (1993) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	166
4.2.4.1. <i>Yolcu</i> Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	167
4.2.4.2. <i>Yolcu</i> Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	173
4.2.4.3. <i>Yolcu</i> Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme.....	175
4.3.Başar Sabuncu'nun Kadın Karakter Merkezli Olmayan Filmleri.....	177
4.3.1. <i>Çıplak Vatandaş</i> (1985) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	177
4.3.1.1. <i>Çıplak Vatandaş</i> Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	178
4.3.1.2. <i>Çıplak Vatandaş</i> Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	181
4.3.1.3. <i>Çıplak Vatandaş</i> Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme.....	185
4.3.2. <i>Zengin Mutfağı</i> (1988) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	186
4.3.2.1. <i>Zengin Mutfağı</i> Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	187

4.3.2.2. Zengin Mutfağı Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi.....	193
4.3.2.3. Zengin Mutfağı Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme.....	195
4.4.Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumunun Değerlendirilmesi.....	196
SONUÇ.....	206
KAYNAKÇA.....	211



KISALTMALAR

bkz. : bakınız.

ev. : Çevirmen.

dn. : dipnot.

drl. : derleyen.

ed. : editör.

haz. : hazırlayan.

SİYAD : Sinema Yazarları Derneği.

sn. : saniye.

TDK : Türk Dil Kurumu.

vb. : ve benzeri.

vd. : ve devamı.

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo – 1. Ataerkil İmgelemde Cinsiyetlerin Karşıt Niteliklerinin Kavramsallaştırılması.....	29
Tablo – 2. Ataerkil İmgeleme Karşı Feminist Direniş Yöntemleri.....	31
Tablo – 3. Klasik Hollywood Tipleştirmeleri (Wood 2018b: 198)	45
Tablo – 4. 1983-1995 Yılları Arasında Yıllık Sinema Seyirci Sayıları (Kırel 1999: 204).....	73
Tablo–5. Türk Sinemasında 1914-2002 Tarihleri Arasında Üretilen Filmlerde Kadın Yönetmen Sayısı ve Kadın Yönetmenlerin Ürettiği Filmlerin Toplam Film Sayısına Oranı (Öztürk 2004: 34; Taş 2011: 54).....	78
Tablo – 6. Kadın Karakter Merkezli Filmlerde Anlatı Boyutunun Tablolaştırılması	202
Tablo – 7. Kadın Karakter Merkezli Filmlerde Sinemasal Dil Boyutunun Tablolaştırılması.....	203
Tablo – 8. Kadın Karakter Merkezli Olmayan Filmlerde Anlatı Boyutunun Tablolaştırılması.....	203
Tablo – 9. Kadın Karakter Merkezli Olmayan Filmlerde Sinemasal Dil Boyutunun Tablolaştırılması.....	204

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel – 1.** Konusu 1940’larda geçen *Barton Fink* (Coen Kardeşler, 1991) filminde başkarakter Hollywood’un stüdyo sistemine bağlı yazarlar binasında. Sıralanmış ve numaralanmış yazar odaları endüstriyel üretimin işliklerini çağrıştırır.....38
- Görsel – 2.** Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Walter Benjamin (1892-1940).....40
- Görsel – 3.** Soldaki resim; *Nell Gwynne*, Lely (1618-1680); sağdaki ise *Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi*, Bronzino (1503-1572).....50
- Görsel – 4.** Mulvey’nin eserinde Hollywood’un akılda kalıcı an yaratma becerisine vurgu yapılır (Mulvey 2012: 197). *The Seven Year Itch* (Billy Wilder, 1955) filminde yer alan ve popüler imgelemde sürekli üretilen bir sahnede filmin arzu nesnesi konumundaki karakteri canlandıran Monroe’nun uçuşan eteği ve erkek karakterin bakışı.....52
- Görsel – 5.** Hitchcock’un *Vertigo* (1958) filminde kadın karakter Madeleine çözüm bekleyen gizemdir ve seyirci erkek karakter Scottie’yle birlikte birçok planda kadına soruşturmacı bakış yöneltir. Aynı yönetmenin *Rear Window* (1954) filmindeyse Jefferies’in gözüyle özdeş kamera karşı apartmandaki genç kadını dikizler53
- Görsel – 6.** Solda, *Blow Out* filminde kadın karakterin yardım çılgılığı attığı sahne. Sağda ise *Psycho* filminin popüler imgelemde yer eden duş sahnesinde kadının çılgılığı.....58
- Görsel – 7.** Solda, Türk sinemasından sessizliği direniş yöntemi olarak seçen kadın karakter örneği. *Eşkuya* (Yavuz Turgul, 1996) filminde Keje, feodal baskıya ve sevmediği erkeğe satılmasına isyan eder ve karşılığında şiddet görse de 35 yıl boyunca konuşmaz. Keje’nin sesi, yıllar sonra sevdiği erkekle karşılaştığında duyulur. Sağdaysa farklı bir kültürel-tarihsel dönemi temsil eden *The Piano* filminde sessiz direniş içerisindeki kadın.....59
- Görsel – 8.** 80’li yıllardan Müjde Ar’a ait iki görsel. Solda *Ses* dergisinin (Ekim 1981, 42) kapağında Müjde Ar yer alıyor. Sağda ise oyuncunun başrolde oynadığı 1984 yapımı *Fahriye Abı* filminin afişi.....89
- Görsel - 9.** Başar Sabuncu’nun bir fotoğrafı91
- Görsel – 10.** *Asılacak Kadın* filminin bir afişi.....108

Görsel – 11. Melek’in cinsiyet ilişkilerini öğrenmesini örnekleyen bir sahneden planlar. Bu sahnede Hasan, Melek’in annesini odaya sürükler ve Melek arkalarından bakakalır.....	111
Görsel – 12. Yalçın’ın Hüsrev’i tüfekle vurduğu ve Hüsrev’in Melek’in önünde yere devrildiği sahne. En sağda, Yalçın’ın ifadesiyle Melek’in “köleliği” gömülür. Ancak yalıya gelecek polisler bu köleliği toprağın altından tekrar su yüzüne çıkarır.....	113
Görsel – 13. Melek, merdiven korkulukları arasından korkuluğun diğer alanına, aileye katılan erkek bebek ve mutlu aile tablosuna bakar.....	114
Görsel – 14. Hüsmen, uzak planda gösterilen ve kıyıda bir köşede büzülmüş duran Melek’i görünce yanına koşar. Melek, başını Hüsmen’in omzuna koyar. Yalıdaki cinsel sömürünün boyutları konusunda Hüsmen ve Emsal Kalfa’nın bilgisel konumu şüphelidir.....	117
Görsel – 15. Açı – karşı açı tekniğiyle sunulan bu sahnede üvey baba Hasan’ın karşısında Emsal Kalfa, Büyük Hanım ve o sırada Büyük Hanım’ın tırnaklarını kesmekte olan Melek görülür.....	118
Görsel – 16. Melek’in çocukluğuna dair sahnelerin yer aldığı filmsel geri dönüş öncesi son plan ve şimdiki zaman boyutuna yeniden geçilince filmde sunulan ilk plan.....	123
Görsel – 17. Filmdeki odaklanmaların belirsizleşmesi. İçsel odaklanma benzeri giriş (soldaki görsel) ve çıkış (sağdaki görsel) planlarının sunulduğu filmde bu iki plan arasındaki geri dönüş bölümü nesnel anlatım teknikleriyle aktarılır.....	123
Görsel – 18. Kadın bedeniyle büyülenmiş eril bakış. Soldaki planda Hüsrev’in bakışları Melek/Josette’in göğüslerine, sağdaki planda Yalçın’ın bakışları Melek’in cinsel bölgesine odaklanmış durumda.....	124
Görsel – 19. Melek’in bakışlarını içeren çeşitli sahneler. Sırasıyla; tecavüz sonrası bakış üretemeyişi, cinsel anlamda edilgenleştikçe ürettiği duygusuz/donuk bakışı ve mahkeme sahnesinde Yalçın’a yönelttiği ve yaşadıklarını sorgulayan bakışı.....	125
Görsel – 20. Solda, Hüsrev tarafından kıyafetleri ve edimleri belirlenen Melek’in dans ederken sergilediği bakışa karşılık bu bakıştan belirgin farklılıklar içeren, dans edeceği erkeği seçen, kendi arzusunu önceleyen Josette’in bakışı. Bu bakış, Hüsrev’i görmezden gelir.....	125
Görsel – 21. Hüsrev’in yalısında yaşanan ilk cinsel istismardan çeşitli nesnel çekim görüntüleri.....	126
Görsel – 22. Hüsrev ve Yalçın’ın seyrettiği çıplak bedenler.....	127

Görsel – 23. Solda, Melek’in göğüslerinin yakın plan sunuluşu. Ortadaki ve sağdaki görseller, Yalçın’ın ilk defa Melek’in odasına geldiği sahneden.....	127
Görsel – 24. Yalçın’ın Hüsrev’in cesedini gömdüğü ve Melek’in ıslak elbisesiyle olanları izlediği sahneden görseller.....	128
Görsel – 25. Melek’in Hüsrev tarafından sokaktan bulunan bir erkekle cinsel ilişkiye zorlandığı ve alımlayıcının hem Melek’le yakınlık kurma hem mesafe hem de geciktirim aracılığıyla çoklu biçimde inşa edilmeye çalışıldığı sahneden görüntüler.....	129
Görsel – 26. Kadının itaat etmeye alıştırılması, araçsallaştırılması ve erkeğin eriştiği cinsel hazzın temsili.....	130
Görsel – 27. Solda, Melek odada yalnız kalınca Hüsrev’den gizli biçimde içliğini giyer. Sağdaki görsel ise Hüsrev ve Melek’in dans ederken düşüşünü gösteriyor.....	130
Görsel – 28. <i>Kupa Kızı</i> filminin bir afişi.....	135
Görsel – 29. Çocuk yaştaki Nilgün’ün tacize uğrayışı ve jinekologda annesinin korkutmalarını dinlemesi.....	139
Görsel – 30. Filmin gerçeklik düzlemindeki bir sahnede uzaktaki ada ve Nilgün’ün bakışı.....	140
Görsel – 31. Çocuğu olacağını öğrenen çiftin sevinci. Aylin, “mutlu aile tablosunu” ölümsüzleştirir(!): Enver, Nilgün, Feriha ve bebek.....	142
Görsel – 32. Nilgün’ün düşünde hem Nilgün’ün hem Enver’in bakış açısı vardır. Enver; “Hanımefendi olacaksın” diyerek Nilgün’ü kamçılar.....	143
Görsel – 33. Necati’nin briç masasından etken ve doğrudan bakışı ve Nilgün’ün edilgen biçimde bakışlarını kaçırmaması.....	144
Görsel – 34. Nilgün’ün travmatik anılarından; cinsel birleşmeye tanıklık.....	145
Görsel – 35. Nilgün ve ilk müşterisi arasında gerçekleşen sado-mazoşist sahne.....	145
Görsel – 36. Nilgün’ün ilk randevuevi deneyimi sonrası evde duş alışından kareler.....	146
Görsel – 37. Bunuel’in filminde Severine ve ilk müşterisinin yer aldığı sahneden planlar..	151
Görsel – 38. <i>Kaçamak</i> filminin bir afişi.....	152
Görsel – 39. Suna ve Orhan, sıkıntılarını unutturmak isteyen yakın çevreleri tarafından farklı sosyal etkinliklere çekilirler.....	154

Görsel – 40. Orhan’ın aşağılanması. Soldaki planda, arabanın içinde bulunan Ekrem, eşine ve Suna’ya kaldırımda yürüyen Orhan’ı gösterip “boynuzlu da bu mu” diye sorar. Sağdaki sahnedeysse, üst komşu, Orhan’ın gerçekte arabada ölen kadının kocası olduğunu bilmeden boynuz işareti yaparak dalga geçer.....	155
Görsel – 41. Suna, eşinin birlikte olduğu kadının parfümünü koklar. Orhan’sa adamın kupalarını, ödülleri incelerken görüntülenir.....	156
Görsel – 42. Öğrenilmiş cinsiyetin icraları... Kadının işe giden eşine hazırladığı kahvaltı, erkeğin musluk tamiri ve kültür tarafından benimsenen bir diğer olgu olan aile içinde kadına yönelik şiddetin de gerçekleşeceği kavgadan planlar.....	157
Görsel – 43. Filmin sonunda Suna ve Orhan aldatan eşlerin boşluğunu birbirleriyle doldururlar; onların ölmeden önce yaptıkları gibi fotoğraf çektirirler, Beyoğlu’ndaki eve gidip çektikleri fotoğrafa bakarlar, evi ilk buldukları haline getirirler ve simgesel dil aracılığıyla kaybı dengelerler.....	158
Görsel – 44. Suna’nın yengesinin gittiği eş cinsel kuaför sahnesi ve filmin başka bir bölümünde sokakta yürürken çerçeveyi kesen iki travesti.....	159
Görsel – 45. Filmin morgda geçen sahnesinde eşyalara odaklanan birkaç plana da yer veren ve yaklaşık altı dakika süren sahnenin neredeyse tamamında iki ana karakter de bakıştan ve bakmaktan kaçınır.....	161
Görsel – 46. Orhan evde annesini ve annesinin “evde kalmış” komşusunu görünce alaylı biçimde konuşmaya başlar. Orhan’ın doğrudan ve etken bakışına ve alaycı konuşmalarına karşılık kadın bakışlarını kaçırır ve mahcup biçimde Orhan’ın annesinin yanına gider.....	161
Görsel – 47. Kadınlık ve erkeklik kurgularının ürettiği öznelerden biri olarak Suna’nın kendi bedensel varlığına baktığı ve güzelliğini sorguladığı düşünülebilir. Çünkü filmin benzer oluşturulmuş başka bir sahnesinde de yaşadığı erkeklik krizi nedeniyle Orhan, eşiyile cinsel ilişki yaşayan adamın vücut geliştirme aletiyle aynaya bakarken çerçevelenir.....	162
Görsel – 48. Bireysel edimler üzerinde baskı oluşturan toplumsal iletişim mekanizmaları. Kadın üzerindeki toplumsal gözün ve yakın çevre baskısının temsilcisi olarak meraklı komşular ve kapıcı.....	163
Görsel – 49. <i>Yolcu</i> filminin bir afişi.....	166
Görsel – 50. Solda; şef, karısı ve Makasçı. Sağda; Şefin Karısı ve Makasçı’nın drezinle kaçıışı.....	169

Görsel – 51. Solda, Şef ve Makasçı, Asker ile sohbet ediyor. Sağda ise Şef’in ölümü.....	170
Görsel – 52. Kadın karakterin, çevresindeki erkekleri birlikte kaçma konusunda ikna çabaları.....	171
Görsel – 53. Filmin sonunda trenin üstü açık vagonlarında istasyondan uzaklaşan Makasçı ve Şefin Karısı.....	172
Görsel – 54. Filmin, tiyatro sanatını çağrıştıran çoklu planlarından örnekler.....	173
Görsel – 55. Filmdeki bakış açısı çekimlerine bir örnek. Makasçı pencereden içeriye dikizliyor ancak şefin bir anda pencereye bakmasıyla yakalanıyor.....	174
Görsel – 56. Şef ve karısının birlikte olduğu sahneden sırasıyla planlar.....	175
Görsel – 57. <i>Çıplak Vatandaş</i> filminin bir afişi.....	177
Görsel – 58. İbrahim’in yaşadığı psikoz ve caddelerde çırılçıplak koşusu.....	179
Görsel – 59. Ev işleri, çocuk büyütme gibi özel alanla ilişkili edimlerle çevrelenmiş Semiha ve Gazeteci Kız’la sohbeti.....	180
Görsel – 60. Söyleşi yapılan kadınlar. Sırasıyla; köyden kente göçü çağrıştıran kadın; abartılı jestlerle poz veren kadın ve en sağda “feminist bir yaklaşım”dan söz eden kadın görülmekte.....	181
Görsel – 61. Deterjan reklamındaki kızlar ve İbrahim.....	183
Görsel – 62. Çıplak vatandaşın bacaklarını gösteren sahneden bir plan ve çıplaklığın ekonomik yoksulluk ve protesto bağlamıyla ilişkilendirilerek kitleselleştirildiği sekanstan bir plan örneği.....	184
Görsel – 63. <i>Zengin Mutfağı</i> filminin bir afişi.....	186
Görsel – 64. Patronunun kaçtığından habersiz Lütfü Usta’nın yemek hazırlayışını ve aynı günün akşamında genç çifti nişanlamasını gösteren sahnelerden planlar.....	188
Görsel – 65. Genç kızın, ikame babası Lütfü Usta’ya yalvarışı ve Lütfü Usta’nın genç adam mutfakta kalabilsin diye izin istemek için Kerim Bey’e “çıkı[ş]ı”.....	189
Görsel – 66. Selim’in dönüşümü; kırılgnalık, iktidar eşiği (Kerim Bey’in bifteğini yemek) ve performans olarak erkek-si-lik.....	192

- Görsel – 67.** Lütfü Usta'nın olayları doğrudan alımlayıcıya anlatması ve filmin çekim malzemelerini çok kısa gösteren (1 sn.) plan.....193
- Görsel – 68.** Yukarıdaki görsellerde Selim'in şiddetini ve sahnenin devamında Genç Kız'ın bakışlarını indirmesini gösteren plan örnekleri bulunuyor. En sağda ise kızın mutfağı terk ettiği sahnede Ahmet, Genç Kız ve Lütfü Usta görülüyor.....194



GİRİŞ

Sinema, gündelik yaşama ve sosyal evrene dair yerleşik düşünceleri etkileyen, gerçeklik algılarını biçimlendiren, ideolojinin yeniden üretildiği ve dönüştürüldüğü bir kültür endüstrisi aygıtıdır. Teknolojik olanaklar sayesinde çoğaltılabilen bir sanat üretimi olan sinema, farklı zamansal ve mekânsal kesitlerdeki alımlayıcılara ulaşabilmekte ve içerdiği anlamları ve söylemleri kitle toplumuna aktarmaktadır. Belirli bir ideolojik sistem içinde üretildiği için her filmin politik olduğunu dile getiren Comolli ve Narboni, filmlerin büyük çoğunluğunun [en azından] onları üreten ideolojinin *bilinçsiz* taşıyıcısı olduklarını ifade ederler (Comolli, Narboni 2019: 91, 93). Her filmin, anlatısal ve görsel rejimi aracılığıyla mesajlarını kitlesel dolaşıma sokabilmesi, filmlerin sanatsal dışavurumun yanı sıra ideolojik mücadelenin alanı olarak değerlendirilmesini de gerekli kılmaktadır. Yılmaz'ın belirttiği gibi, sinema hem egemen ideolojinin değerlerini benimsetme çabası içinde olmuştur hem de egemen ideolojinin dışında kalan muhalif ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt durumundadır (Yılmaz 2008: 66). Sinemanın bu özelliği, film üretimi, toplum ve ideoloji ilişkisini sosyal bilimler açısından önemli bir tartışma konusu haline getirmektedir. Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu adlı bu çalışmada, sinema ve ataerkil ideoloji ilişkisi bağlamında kadının filmsel yeniden sunumu¹ konu edilmekte ve Başar Sabuncu'nun yönetmen olarak ürettiği filmler incelenmektedir.

Sinemada kadının yeniden sunumunun sorunsallaştırılması, feminist sinema kuramının 1970'lerde sinema-ideoloji ilişkisine cinsiyet odaklı yaklaşımıyla gerçekleşmiş, feminizmin kuramsal katkısından önce doğal ve verili olarak görülen filmsel cinsiyet inşaları analiz edilmeye başlanmıştır. Feminist sinema kuramı, kadınların cinsiyet eşitliğine ve özgürlüğüne yönelik mücadelelerle biçimlenen bir pratik ve teorik çaba olarak nitelendirilebilecek feminist hareketin 1960'larda yeniden yükselişe

¹ Serdar Öztürk, *Sinefilozofi* dergisindeki "Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye" başlıklı yazısında sinemanın bir "temsil" olduğuna yönelik anlayışı sorunsallaştırır. Öztürk; felsefede Platon'un mağara alegorisi, Descartes'ın ruh-beden ikiliği, Kant'ın numen-fenomen anlayışı gibi hakiki dünya-yanılsama dünyası ayrımı yaratan görüşlerin sanatsal yansımasını, sanatı temsil olarak değerlendiren ve böylece de sinemayı "hakikatin soluk gölgeleri"ne indirgeyen görüşlerde bulmaktadır. Öztürk, bu hiyerarşik bakış açısı karşısında; beden-zihin düalizmi gibi ayrımlara, aşkınlığa ve temsile meydan okuyan, her şeyi aynı ve aynı şeyin farklı görünüşleri olarak değerlendiren felsefe geleneğini Spinoza'dan başlatarak Leibniz, Nietzsche, Bergson, Deleuze, Guattari gibi düşünürler üzerinden (Bergson'un) "evrende imaj olmayan hiçbir şey yoktur, çünkü her şey değişime tabidir" ifadesiyle sinemanın temsil olamayacağı iddiasının ilk nedenini imajın ontolojik statüsüne atfeder. Evrende her şey birbirine dönüşür ve kaynak konumunda değişmeyen varlık söz konusu değildir. Öztürk, Platon'un mağara alegorisindeki gölgelerin de gerçek olduğuna dikkat çeker. Sinema, ikinci bir nedenle, bir "yaratım" olduğu ve "yeni bir dünya" kurduğu için de Öztürk'e göre temsil olamaz (Öztürk 2019: 3-8). Öztürk'ün sinema-temsil ilişkisine yönelik yaklaşımı nedeniyle bu tez çalışmasının adında "temsil" ifadesine yer verilmemiştir. Ancak, Öztürk, kullanılan "yeniden sunum" kavramıyla ilgili olarak da "[s]inema fiziksel yaşamın bir kopyası, bir yeniden sunumu değil, Kracaure'ün [Kracauer] dediği gibi fiziksel yaşamı kurtaran, özgürleştiren bir özelliğe sahiptir" diyerek ifadeyi olumsuzlar (Öztürk 2019: 8). Bununla birlikte, "yeniden sunum" hem anlatısal evrenle dış dünya arasındaki ilişkide sunumu gerçekleştiren ve sorgulanması gereken metin kurucu bir özne/öznel (yönetmen, senarist vb.) çağrıştırdığı hem de Deniz Derman tarafından sinema-kadın çalışmalarında kullanıldığı için (Bkz. Derman) tercih edilmiştir.

geçmesiyle oluşan düşünsel enerjinin kültürel üretim alanlarını eleştirel hedefi haline getirmesinin bir yansımasıdır. Feminist anlayışa göre, egemen sinemasal kodlar aracılığıyla ataerkil ideoloji filmler üzerinden yeniden üretilmekte; filmlerdeki kadın sunumları kadının kendi gerçekliği göz önüne alınarak değil, erkek egemen düşüncenin kadınlar hakkında sahip olduğu kalıp yargılarla oluşturulmaktadır. Kadınlar, filmlerde erkeğin arzuladığı biçimde ya fedakâr anne ve eş olarak, özel alanla sınırlı, erkek karakterlerce yönlendirilen, pasif, ailenin ve romantik aşkın devamlılığı uğruna kendi varlığına ve isteklerine yüz çeviren bir karakter biçiminde sunulmaktadır ya da erkeklerin görsel haz duyacağı cinsel obje olarak baştan çıkarıcı kadına dönüştürülmektedir. Laura Mulvey, feminist sinema kuramı açısından ufuk açıcı bir çalışma olarak nitelenen 1975 tarihli “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde, sinematik teknikler aracılığıyla erkek seyirciyi merkeze konumlandıran görsel bir haz üretimi için kadın bedeninin erotik etki üretecek yönde kurgulandığını savunarak Hollywood eleştirisinde bulunmaktadır. Ataerkil ideolojinin tarihsel, coğrafi, kültürel özgüllükleri aşarak evrensel bir sürerlik edinmesinin bir işlevi olarak cinsel hiyerarşiye yönelik eleştirel bilinç yoksunluğu nedeniyle sinemanın ataerkil yapılanması ulusal sınırları ve Hollywood kodlarını aşmakta, ulus aşırı bir biçimde ve bağımsız, alternatif sinemasal üretimleri de kapsamına alarak varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle sinema ve cinsiyet ilişkileri, sinema literatürü bağlamında güncel bir konu olmaya devam etmektedir.

Türk sinemasında kadın cinsiyetinin kurgulanma biçimi değerlendirildiğinde, 1980’li yıllara kadar kadının birbirine karşıt biçimde iki farklı tipte sunulduğu görülmektedir. İlk kadın tipi; evine bağlı, anahtar statüsü annelik olan, edilgen ama mutlu iyi kadın tipi; diğer kadın tipi cinsel bir fail olan özgür ama olumsuzlanan ve filmsel anlatılarda cezalandırılan kadın tipidir. Kadının düalistik inşası, erkek egemen düşüncenin kadın kavramsallaştırmasındaki olumlu ve olumsuz kadın özellikleriyle örtüşmektedir. 1980 sonrası, 12 Eylül Darbesi’nin etkisiyle oluşan ve siyasal eleştiriye baskılayan yeni sinemasal iklimde yönetmenler bireysel konuları işlemeye yönelmiştir. Bu eğilim kadın sorunlarını işleyen filmlere alan açmış, böylece 1980 sonrası Türk sinemasında ataerkil ideolojinin iyi kadın-kötü kadın ayrımını sürdüren popüler filmlerin dışında kalan ve kadını daha gerçekçi ele almaya çalışan filmler kendisini göstermiştir.

1980’ler, Başar Sabuncu’nun sinema yönetmenliğine başladığı yıllardır. Sabuncu; oyuncu, yazar ve yönetmen olarak tiyatro alanında sanatsal üretimler gerçekleştirdikten sonra 1970’lerde yazdığı senaryolarla sinema çalışmalarında bulunmuş, 1980’lerde ise kendi yazdığı ve yönettiği filmlerle Türk sineması içinde yer edinmiştir. Sabuncu, kadın ve ataerkil toplum ilişkisine özel bir önem vermiştir. Sabuncu, filmlerinde kadına yönelik sosyal baskının yanı sıra kadının cinsel bir nesne olarak sömürülmesi, kadının cinsel özgürlüğü, arzusu ve hazzı gibi tabu niteliği taşıyan konulara erkek seyircinin düşünsel örüntüsünü ve sinemasal hazzını yeniden üretmekten çok kadın cinsiyetinin yaşadığı sorunlar açısından eğilmiştir. Özgün yanlarına rağmen Sabuncu sinemasına dair akademik çalışmaların az sayıda olması, kolay erişilebilir ve sanatçının sinemasına bütüncül ve detaylı yaklaşan bir çalışmanın

varlığını önemli kılmaktadır. Son onbeş yıllık süreç değerlendirildiğinde; Sabuncu'nun yönettiği filmlerin araştırma örneğine dâhil edildiği ve derinlikli incelendiği bazı akademik çalışmalardan söz etmek gerekirse, bu çalışmalarda yapılan incelemelerin bağlamlarının genellikle sinemada kadının yeniden sunumu ve cinsiyet tartışmalarının dışında kaldığı görülmektedir. Ali Kırkar, “Brecht Estetiği İle Bir Oyun, Bir Film: Zengin Mutfağı” (2010) adlı yüksek lisans tezinde Başar Sabuncu'nun yönettiği ve hem bir tiyatro oyunu hem de film olan *Zengin Mutfağı* eserini tiyatro ve sinema sanatı bağlamında Brecht'in estetik kuramıyla ilişkili olarak incelemiştir (Kırkar 2010: 54-68). Asya Çağlar Öztürk ise “Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri” (2007), adlı doktora tezinde, herhangi bir Sabuncu filmini örnekleme almamasına rağmen Başar Sabuncu'nun Vasıf Öngören'in oyunundan sinemaya uyarladığı *Zengin Mutfağı* (1988) filminin Türk sinemasının ilk Brecht'yen örneklerinden biri olduğuna değinmiştir (Öztürk 2007: 160). Çağlar Öztürk, ayrıca, Başar Sabuncu'yla “Brecht estetiği ve Türk sinemasındaki örnekleri” üzerine yaptığı görüşmeye tezin ek kısmında yer vermiştir (Öztürk 2007: 263-265). Ali Kırkar, Öztürk'ün Başar Sabuncu'yla yaptığı söyleşiyi çalışmasının ek kısmında doğrudan aktarmıştır (2010: 78-79). Yakın tarihli bir makale örneği ise, Sönmez ve Bilge'nin Türk sinemasında delilik temsillerini inceledikleri çalışmalarıdır; bu makalede Sabuncu'nun *Çıplak Vatandaş* (1985) filmi de örnekleme alınmıştır (Bkz. Sönmez, Bilge 2014). Benzer bir başka örnek olarak Balcı da 2022 tarihli makalesinde Türk sinemasında beslemeleri incelerken Sabuncu'nun *Asılacak Kadın* filmini de analizine almıştır (Bkz. Balcı 2022). Akademik kapsamın dışında, Türk sinemasıyla ilgili olarak çeşitli yönetmenleri, filmleri, kadın konusu ya da göç gibi temaları ya da Türk sinema tarihini inceleyen bazı çalışmalarda Sabuncu sinemasına ve filmlerine ilişkin birkaç sayfalık özetler de görülmektedir (Bkz. Özgüç 1993; Özgüç 1995; Onaran 1995; Scognamillo 2010; Özgüç 2012; Dönmez-Colin 2014; Kıracı 2014; Hakan 2016; Dorsay 2017; Esen 2019 vb.). Bu tür eserler arasında, Başar Sabuncu sinemasına kadının yeniden sunumu açısından yer veren çalışmalar da bulunmaktadır. Bu çalışmalarda akademik bir inceleme yöntemi kullanılmamış ve yalnızca Başar Sabuncu sinemasına yönelik yine birkaç sayfalık çıkarımlara yer verilmiştir (Bkz. Akşit 2021). Bir diğer önemli bilgi kaynağıysa Sabuncu filmlerinin vizyona girdiği dönemde yazılmış gazete eleştirileri ve söyleşilerdir (Bkz. Caner 1986; Dorsay 1986; Dorsay 1987; Dorsay 1988; Arslanbay 1993; Çapan 1993 vb.). Bu eserlerin yanı sıra Sabuncu, sanat anlayışına ilişkin kuramsal yazılar da kaleme almıştır (Bkz. Sabuncu 1975). Yer verilen çalışmaların yanında, Sabuncu'ya ilişkin çok yeni bir akademik çalışma da söz konusudur. Devrim Özbek'in 2023 tarihli yüksek lisans tezi olan “Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu”, sanatçının tiyatro alanındaki oyun metinlerine kapsamlı biçimde eğilmektedir.

Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu adlı bu çalışmayla hedeflenen; erkek egemen anlatsal ve görsel imgelemin yeniden üretildiği ya da yapı bozuma uğratıldığı aşamaların Sabuncu sinemasında tespit edilmesi ve sanatçının filmlerinde eşitsiz cinsiyet ilişkilerinin yerleşik kodlarıyla uyumlu ya da bu kodlara muhalif özelliklerin tartışılmasıdır. Sabuncu sinemasının cinsiyetlere ve cinsiyet ilişkilerine yönelik ürettiği söyleme dair bir sentez ortaya çıkarılarak, Sabuncu sineması

bağlamında Türk sineması ve feminist sinema eleştirisinin kesişim noktasında eleştirel literatüre katkı sağlanması amaçlanmaktadır. Sabuncu filmlerinin incelenmesi, feminist sinema kuramının argümanlarına ve feminist analiz yöntemine dayandırılmıştır. Feminist kuramcılarının, sinemada kadının ataerkil ideolojiye uygun anlatısal kodlar içerisinde pasif bir konumda sunulmasına ve görsel boyutta filmdeki erkek karakterler ve filmin alımlayıcıları için seyirlik bir nesneye dönüştürülmesine karşı getirdikleri eleştirilerden çıkarımla oluşturulan sorular aracılığıyla Sabuncu filmleri hem anlatı boyutunda hem de sinema dili boyutunda analiz edilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın “Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumunun İncelenmesi” adlı dördüncü bölümünün birinci alt başlığında “Yöntem” detaylandırılmıştır.² Örneklem oluşturulurken Sabuncu’nun yönetmen olması gerekli ve yeterli koşul olarak kabul edilmiş ve bu nedenle örnekleme Sabuncu’nun yönettiği tüm filmler dâhil edilmiştir. Örneklem; *Çıplak Vatandaş* (1985), *Asılacak Kadın* (1986), *Kupa Kızı* (1986), *Kaçamak* (1988), *Zengin Mutfağı* (1988) ve *Yolcu* (1993) adlı yapıtlardan oluşmaktadır. *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak*, *Yolcu* filmleri merkezinde doğrudan kadın karakter bulunan filmlerdir ve bu çalışmada *Çıplak Vatandaş* ve *Zengin Mutfağı* gibi erkek karakter merkezli toplumsal eleştiri filmlerinden ayrı başlıklandırılmıştır.

Çalışmanın “Cinsiyetlerin Kuramsallaştırılması: Eril Egemenlik ve Feminist Mücadele Diyalektiği Bağlamında Kadın(lık) Kurguları” adlı birinci bölümünde, erkek ve kadın cinsiyetlerine atfedilen geleneksel kültürel anlamlar ve erkeklerin kadınlara yönelik kurduğu baskıcı sosyal paradigmanın yapısı ve bu yapıyı oluşturan ataerkil ideolojiyi yıkmak isteyen kadın hareketlerinin teorik-pratik eylemleri konu edilmiştir. Feminist söylemde kültürel cinsiyet inşasının *toplumsal cinsiyet* kavramıyla ifade edilmesine rağmen, çalışmanın başlıklandırılmasında *cinsiyet* kavramı da fiziksel varlığın yanı sıra kültürel göndermeleri ve dolayısıyla toplumsal cinsiyeti içerecek biçimde kullanılmıştır.³ Bölüm sonunda, ataerkil düşünce sistematığının cinsiyetleri kodladığı karşıt nitelikler ve bu kategorileştirmeyi bozuma uğratmaya çalışan feminist düşünce yöntemleri çalışmanın birinci bölümünde yer verilen bilgiler üzerinden yapılan çıkarımlarla ve “Tablo-1. Ataerkil İmgelemde Cinsiyetlerin Karşıt Niteliklerinin Kavramsallaştırılması” ve “Tablo-2. Ataerkil İmgeleme Karşı Feminist Direniş Yöntemleri” adlarıyla tablolandırılmıştır.

“Sinema ve Cinsiyet İlişkisinin İncelenmesi: Feminist Sinema Kuramı” adlı ikinci bölümde sinemanın kültür endüstrisince yapılandırılan bir sanat dalı olması nedeniyle öncelikle kültür endüstrisinin yapısı ve kültür endüstrisinin sinemasal sunumlara etkisi tartışmaya açılmış, egemen anlayışa alternatif oluşturan bir sinema pratiğinin olanaklılığı konu edilmiştir. Bölümün izleği, feminist sinema kuramının

² Bu çalışmada bkz. 104 vd.

³ Bu tercihin bir nedeni, cinsiyetli varlığı toplumsal anlamından soyutlamanın zorluğudur. Yine de çalışma konusuna doğrudan etkide bulunmayan bcinsiyetefvü felsefi tartışma detaylandırılmamış; çalışmada beden ve kültür farklılığına dair düşünsel kabul sürdürülmüştür. Bu ayrımı sorunsallaştıran bir bakış açısı Butler’ın toplumsal cinsiyet ve cinsiyet ayrımını belirsizleştiren görüşlerinde bulunur; bu çalışmada bkz. 26.

sinemada ataerkil ideolojiyle uyumlu kadın sunumuna karşı ortaya koyduğu eleştirilerin anlatısal boyut, görsel boyut ve sessel boyut açısından aktarılmasıyla sürdürülmüştür. Bölümün sonunda, elde edilen literatür verileri aracılığıyla feminist sinema kuramının genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

Üçüncü bölümde, 1980 sonrası Türk sinemasının yapısına ve bu tarihsel dönemin yerli filmlerinde kadının yeniden sunumunda yaşanan gelişmelere Türkiye'nin sosyal, ekonomik, kültürel dönüşümleriyle ilişkisi içinde yer vermeye çalışılmıştır. Bu bölümde, Başar Sabuncu'nun biyografisine ve sanat yaşamına alt başlıkta yer verilmiştir. Dönemin filmlerinin en önemli kadın oyuncu figürü olarak nitelendirilebilecek Müjde Ar'a da bu bölümde bir alt başlık ayrılmıştır. Müjde Ar'ın çalışmamız açısından bir diğer önemi ise Başar Sabuncu'nun kadın karakterlere ana karakter olarak yer veren filmlerinin tümünde başrolde yer almış olmasıdır.

Sabuncu filmlerinin kadının yeniden sunumu bağlamında anlatı ve sinema dili açısından incelenmesi çalışmanın dördüncü bölümünde gerçekleştirilmiştir. Merkezde bir kadın karakterin bulunduğu filmler ile kadın karakterlerin yan rollerde yer aldığı filmler ayrımlanarak ele alınmış, her film anlatı ve sinema dili açısından incelendikten sonra bir diğer filmin incelenmesine geçilmeden ara değerlendirmelere yer verilmiştir. Tüm filmler incelendikten sonra Başar Sabuncu sinemasında kadının yeniden sunumunun 1980 sonrası Türk sineması açısından konumlandığı yere dair genel bir değerlendirme yapılmıştır. “Sonuç” bölümünde ise çalışmanın literatür taramasıyla oluşturulan ilk üç bölümü ve film analizlerinin yer aldığı dördüncü bölüm birlikte değerlendirilerek çalışmanın tümünden elde edilen bilgiler açıklanmıştır.

1.CİNSİYETLERİN KURAMSALLAŞTIRILMASI: ERİL EGEMENLİK VE FEMİNİST MÜCADELE DİYALEKTİĞİ BAĞLAMINDA KADIN(LIK) KURGULARI

1.1.Geleneksel Eril Egemenlik ve Feminizmin Doğuşu

Toplumsal evren içerisinde özneler çeşitli gösterge ve anlam setleriyle ilişkili olarak yaşamlarını sürdürürler. Özneler edimselleşirken, taşıdıkları cinsiyet imgelemiyile bağlantılı rolleri gerçekleştirirler. Cinsiyetli beden dil/anlam üretiminde temel bir ögedir. Freud, başkasıyla karşılaşıldığında yapılan ilk ayırımın cinsiyet üzerine olduğunu belirtmektedir. “[B]ir erkek mi, bir kadın mı [?]” (Freud 2018: 163). Kültür, cinsiyet farklılığını karşıt ve hiyerarşik özelliklerle ilişkilendirerek bir güç ilişkisine dönüştürmektedir. Buna göre; *erkek* aklın, uygarlığın ve kültürün temsilcisi olarak üstün kabul edilir; *kadın* ise doğanın, bedenin, duyguların temsilcisi olarak kodlanıp maddeye indirgenir (Berktaş 2004: 2-3). Erkeğin zihinsel faaliyetlerle, kadınınsa doğum yapmak, rahim organı ve annelikle özdeşleştirilmesi felsefedeki özne-nesne, zihin-beden dikotomisini içermektedir (Yazıcı 2016: 70). Böylesi bir düşünümün mantıksal sonucu aracılığıyla *özne erkek*, *nesne kadın*ın yaşamını aklı aracılığıyla yönetmesi gereken ve ondan sorumlu olan biri olarak görülmektedir. Millett, cinsiyetlerin hiyerarşik biçimde kategorize edilmesinde egemen grubun gereksinme ve değer ölçülerinin etkili olduğunu ifade etmiştir (Millett 1987: 49). Cinsiyetlerin hegemonik erkeklik içeriğiyle inşası, kendisini ataerkil toplumsal sistemlerde göstermektedir. Marshall, “babanın hakîmiyeti” anlamına gelen ataerkilliğin, başlangıçta erkek aile reislerinin otoritesine dayalı toplumsal sistemleri, çağdaş anlamıyla genel erkek tahakkümünü ifade ettiğini belirtmektedir (Marshall 2005: 47).

Eril tahakkümün savunusunda kullanılan başat önerme, kadın ve erkek ilişkilerinin cinsiyetten kaynaklanan bir doğa kanununa, bir öze dayandığı iddiasıdır. Bu tezin karşıtıysa, cinsiyet hiyerarşisinin doğal ve değiştirilemez bir öze sahip olmadığı ve toplumsal inşa süreciyle oluşturulduğudur. Feministler, varlığın/bedenin/cinsin somut yapısının, bedeni donatan hiyerarşik anlam dünyasından ayrı olduğuna dikkat çekmek için *cinsiyet (sex)* ve *toplumsal cinsiyet (gender)* ayırımını kullanmışlardır. Marshall, toplumsal cinsiyet kavramını sosyolojiye dahil eden Ann Oakley’e göre (1972) cinsiyetin biyolojik kadın-erkek ayırımına; toplumsal cinsiyetinse erkeklik-kadınlık arasındaki buna paralel ve toplumsal bakımdan eşitsiz bölünmeye gönderme yaptığını aktarır (Marshall 2005: 98). Toplumsal cinsiyet kavramı, biyolojik determinizmin reddini ve dişillik⁴ normatif tanımlarının ilişkisel yönünü vurgulamaktadır (Scott 2010: 113).

⁴ *Dişil* [ing. *feminine*] ve *eril* [ing. *masculine*] cinsiyetlerden beklenen farklı davranışları imler. (Biyolojik) cinsiyet ve davranış uyumu arayan toplum, erkek bireyden eril davranışlar, kadın bireyden dişil davranışlar bekler (Gül Ünlü 2018: 60). *Kadınsılık* [ing. *femininity*] ve *erkeksilik* [ing. *masculinity*] kavramları da cinsiyetlerle bağdaştırılan toplumsal özellikleri ifade eder. Bu kavramlarla ilgili bir kritik için bkz. Molinier, Welzer-Lang 2015.

Tarihsel bağlamda, cinsiyet kavramına doğallık argümanı ile yaklaşan düşünürlerin -ki büyük çoğunluğu erkektir- düşünsel geleneklere egemen olduğu görülmektedir. Arat; dünyayı, yöneten ve yönetilen ögelere ayıran ve kadının doğa gereği zekâ ve ahlak düzeyinin erkekten aşağı olduğunu savunup kadınları yönetilenler kategorisine dâhil eden Aristoteles'i; erkeğin devlet, bilgi ve dış dünyaya dönük uğraşlarının aksine, kadın yetisinin doğum yapma, çocuk bakımı ve ev işleriyle sınırlı olduğunu söyleyen Hegel'i; ya da kadınların cesaretsiz ve öz yönetim yetisinden yoksun olduğunu ve bu nedenle kamusal yaşamın erdemlerine sahip olmadığını savunan Adam Smith'i doğallık argümanına örnek gösterir. Geleneksel cinsiyet ayrımı kavramsallaştırmalarında, kadın psişesinin yumuşak, edilgen, duygusal ve us dışı olduğu ön yargısı bulunmaktadır (Arat 2017: 30-31, 33-35). Kadını öznelikten, kamusal alandan, politikadan, yönetimden dışlayan ideolojik örüntü onu özel alana hapsetmekte, bir nevi kapatmaktadır.⁵

Kadın, ataerkil ideoloji tarafından annelikle özdeş bir varlık olarak görülmektedir. Yazıcı, doğum yapma özelliğinin ve rahim organının özcü yaklaşımlar tarafından bütün kadınları ortaklaştıran bir özellik olarak görüldüğünü belirtmiştir (Yazıcı 2016: 70). Bu durum, kadının kapatılmasına yönelik olumlama mekanizmalarını da içeren eril tahakküm stratejileri tarafından işlevselleştirilmiş ve kadının anne olabilme özelliği idealleştirilmiştir. Örneğin; Scott, “anne, ondan beklenen doğurganlık işlevini gerektiği gibi yerine getirmesini sağlayan iyi cins dişiliğin temsilcisidir” ifadesiyle toplumun kadından temel beklentisini aktarmaktadır (Scott 2017: 96). Annelik ideolojisi aynı zamanda dinsel söylemlerle kutsallaştırılır. Berktaş, Hristiyan düşünür Augustinus'un [354-430] *Tanrı Devleti* eserinden örnek verir. Augustinus, kadını, toplumdaki araçsal konumunu ortaya koyacak üç biçimde ele almıştır. Ona göre; baştan çıkarıcı olarak kadın şeytanın kötülük planlarının aracıdır. Eş olarak kadın, aile düzenini korumakla görevli kocanın aracıdır. Anne olarak kadınsa Tanrı'nın yaratıcılığının aracıdır. Augustinus'un sınıflandırmasında kadının özgür cinselliği ve cinsel nesne olması lanetlenirken, kocasına yardımcılık ve çocuklarına bakıcılık rolü yüceltilmektedir. Burada kadın, “Lanetli Havva ve Kutsal (Meryem) Ana” olarak “onulmaz biçimde” bölünmüştür (Berktaş 1996: 138-139). Millett, feminist bir perspektiften, anneliği olumlayan argümana karşılık verir. Millett'e göre, “Hayvanlar da yavrular ve yavrularına bakarlar.” Ona göre; toplumun kadına sunduğu bu kısıtlı rol kadını biyolojisine indirger ve kesinlikle insancıl etkinlikleri erkeğe ayırır ve bu bölünme toplumsal kazanımlarda belirleyicidir (Millett 1987: 49). Mitchell'e göre, annelik, aynı zamanda kadının iktisadi bağımlılığının da bir nedeni olarak görülmektedir (Mitchell 2021: 118). Kadınların toplumsal ve iktisadi gelişim olanaklarından mahrum edilmesi tarih boyunca çeşitli tartışmalara ve kadınların yaşamında kısır döngüye yol açmaktadır.

⁵ Andrée Michel, 1979'da yayımlanan *Le féminisme* adlı eserinde ataerkilliğin tarihini kadınların kapatılmasının tarihi olarak ele almıştır. Michel, bu çalışmada tarih öncesinden günümüze kadar kadınların sosyal yükseliş ve düşüş dönemlerini içeren birçok tarihsel kesitten kapatma stratejileri bağlamında söz etmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Andrée Michel.

Kadının eril egemenlik altındaki mahrumiyeti, ataerkil kültürün yeniden üretim ve farklı kültürlerle eklemlenebilme başarısı nedeniyle süreğendir. Bu yüzden sosyolojik-tarihsel malzeme birçok baskı, sömürü ve şiddet fenomeni içermektedir. Millett, ataerkil “barbarlık ve gaddarlık” çeşitlemelerine kültür aşırı örnekler sıralar. Hindistan’da kadınların ölen kocalarıyla birlikte gömülmesi,⁶ Çin’de ufak olması amacıyla kadınların ayaklarının sarılarak yapılarının bozulması, İslam ülkelerindeki peçe kültürü, birçok ülkede kadınların kafeslerin ardına ve harem dairelerine kapatılmaları, Afrika’daki kadın sünneti, kadınların köleleştirilmeleri, küçük yaşta ya da zorla evlendirilmeleri, dünya genelinde güncelliğini yitirmeyen metreslik ve fahişelik kurumu Millett’in saydıkları arasındadır (Millett 1987: 82-83).

Kadınların baskı altına alındığı sosyo-siyasal formlar, eril tahakküme karşı sistemli başkaldırının doğduğu Batı kültürünün de başat özelliğidir. Antik Yunan’da,⁷ kadınlar çocuklarla ve kölelerle birlikte kamusal alandan dışlanmış ve hanenin özel alanında baba/koca egemenliğine ait, miras hakkından yoksun bir mülk işlevine itilmiştir (Acar-Savran 2013: 106-107; Yılmazcan 2020: 272, 277 vd.). Tarihsel süreç içinde kadın özgürlüğünün görece artışı ve mülkiyet, miras, evlilik konularında kazanımlara rağmen, *genel özellikleri itibarıyla* Roma dünyasında erkeğin kadına üstünlüğü sürmüştür (Arat 2017: 31-32; Özkan 2017: 1, 12-21). Katı bir aristokratik ve dinsel tahakküm altındaki Orta Çağ’da, kadını aşağılayan kültürel yapı yine egemendir (Arat 2017: 32; Uçkun 2017).

Orta Çağ Avrupası’nda, özellikle kadınları doğaüstü kötücül kuvvetlerle ilişkilendiren cadılık düşüncesi güçlenmiş, dinsel söylemin de etkileriyle (Adem’i yoldan çıkaran Havva imgesi) kadınlar cadılık suçlamalarına maruz kalmıştır. Avrupa’nın cadı avı çağında (1430-1780) yaklaşık 50 bin kişi öldürülmüştür. Genelde; dul, genç, kimsesiz ya da fakir kadınlar hedef alınmıştır. Cadı avlarıyla feodalizmin kriz dönemleri arasındaki bağıntı, sosyal sorunların sorumluluğunun kurumlar tarafından güçsüzlerin üzerine atılması olarak yorumlanmıştır. Dikkat çekici bir boyut, cadı kıyımlarının Batı dışı toplumlarda günümüze değin uzanan bir olgu olmasıdır. Cadılık suçlamasıyla Tanzanya’da 1970-1984 arasında 3333 kişinin öldürüldüğü, Güney Afrika Cumhuriyeti’ndeys 1996’da 300 kişinin idam edildiği belirtilmiştir (Emiroğlu, Aydın 2003: 173-175). Bu olgu, kadın bedeninin şiddet nesnesine dönüşme tehlikesinin boyutlarını göstermesi açısından dikkate değerdir.

Batı toplumlarında Aydınlanma düşüncesinin (17. yy. sonu-18. yy. sonu) etkisiyle geleneklerin bozuma uğratıldığı; Amerikan Bağımsızlık Bildirisi (1776) ve Fransa İnsan Hakları Bildirisi (1789) gibi özgürlükçü metinler aracılığıyla insanların hükümet müdahalesinden azade doğuştan haklarının

⁶ Millett; burada, Hindistan’ın *sati* geleneğine atıf yapmaktadır. Emiroğlu ve Aydın’ın verdiği bilgilere göre; Hindistan’da kocasına eşlik etmesi için, dul kalan kadının öldürülerek kocasının yanına gömüldüğü *sati* geleneği MÖ 4. yüzyıldan itibaren özellikle Hindu inancındaki soylular ve rahipler arasında yaygınlaşmış, Portekiz ve Britanya sömürge yönetimleri zamanında yasaklanmasına rağmen 19. yüzyıla kadar (1829) sürmüştür. Hindu geleneklerine softaca bağlı bazı köylerde ise bu gelenek halen devam ettirilmektedir (Emiroğlu, Aydın 2003: 727).

⁷ Acar-Savran, Antik Yunan’da özel alan *oikos* ve yurttaşlığın, kamusal alan *polis* ayrımından söz ederken ilkinin temsilcilerine *idiot*, ikincisinin temsilcilerine *polities* dendiğine; *idiot*’un Batı dillerinde “aptal”, *polities*’in ise “terbiyeli” sözcüklerine kaynaklık ettiğine dikkat çeker (Acar-Savran 2013: 106-107 dn).

savunulduğu kültürel iklimde dahi kadınlar ikincilleştirilmiş ve kapsam dışı bırakılmıştır. Donovan, bunun nedenini Aydınlanmanın temelini oluşturan Newton paradigmasında görür. Donovan’a göre, bir tarafta akılcı-matematiksel dünya, diğer taraftaysa ikincil, yetersiz, adlandırılmaz, duygusal, us dışı dünya oluşturarak var oluşu ikiye bölen bu paradigmadan yola çıkan liberal kuramcılar, kadını rasyonel dünyanın değil ama rasyonalitenin dayatılması gereken ikincil dünyanın üyesi olarak kodlamışlardır (Donovan 2014: 22-25). Kadınların erkek mülkü görülmesi, eğer evliyse eş izniyle davada taraf olabilmesi ve anlaşma yapabilmesi, kadınların eşyalar üzerinde tasarruf hakkının bulunmaması olgularının Batı’da 19. yüzyıla kadar devam ettiğini belirten Temizer’in aktardığına göre, kızların düzenli eğitimi de ancak 19. yüzyıldan başlayarak gerçekleşmiştir (Temizer 2022: 60, 61). Diğer bir deyişle, kadınlar aklî yönden zayıf ve karar yetisinden yoksun bir cinsiyet olarak algılanmışlardır. Eril tahakkümün süreğenliği cinsiyet hiyerarşisinin doğallığını öne süren ataerkil argümana katkı sağlamıştır. Millett’in deyişiyle, “[a]taerkilliğin belki de en büyük ruhsalimsel silahı evrenselliği ve sürekliliğidir. Ataerkillikle karşılaştırılacak ya da onun yerine konulacak bir başka biçim hemen hemen yoktur” (Millett 1987: 103).

Evrensel bir sabit görünümü kazanan ataerkilliği tarihselleştiren ve doğallık önermesini bozuma uğratan kuramcılar vardır. Bunlardan biri J. Jacob Bachofen’dir. Bachofen, ataerkillik öncesi bir anaerkil dönem yaşandığına dair bir iddiada bulunmuş (1861); Engels ise Bachofen’in söylemini kritik ederek bu yönde tarihsel maddeci bir kuram geliştirmiştir. Bachofen, insanlığın başlangıçta sınırlandırılmamış cinsel ilişkiler kurduğunu; bu nedenle kesin biçimde bilinebilen tek ebeveynin anne olduğu ve soyun anne çizgisi/analık hukuku üzerinden ilerlediği dönemlerin yaşandığını; kültürün kadınları saygınlıştırdığını ve kadın iktidarına yol açtığını (*jinekokrasi*) belirtmiştir. Ancak tarihsel ilerleme çok eşlilikten tek eşliliğe, analık hukukundan babalık hukukuna doğru gerçekleşmiştir. Engels’e göre, Bachofen’in hatası bu tarihsel gelişimi özellikle Yunanların Antik Çağ mitolojisinde ortaya çıkan yeni tanrıların görüşlerinin giderek egemenleşmesine bağlamasıdır⁸ (Engels 2020: xiii-xv). Engels, Bachofen’in mitoloji temelli tezlerini değiştirmiştir. Engels’e göre, insanlığın gelişimi doğaya karşı iş birliğiyle mümkün olmuştur. Ailenin ilkel ve geniş çemberinin giderek daralmasının (grup evliliğinden⁹ tek eşliliğe uzanması) nedeniyse tarihsel yaşam koşullarıdır. Soy temelindeki örgütlenmeler giderek karmaşıklaşmış ve bölünmüştür. Böylece, grup evliliği içinde ve belki öncesinde de var olan çiftlenme ilişkileri zamanla yerleşerek çiftlenme ailesi teşekkül etmiş¹⁰ ve tek eşliliğe doğru evrilmiştir. Engels,

⁸ Bachofen, analık hukukunun ve Yunan Kahramanlar Çağı’nda yükselerek zafer kazanan babalık hukukunun çatışmasını Aiskhylos’un *Oresteia* eserinde görmektedir. Bu metnin anaerkillik karşısında ataerkilliği olumladığı düşünülmektedir. Engels’in Bachofen ekseninde *Oresteia* metnini ele alışı için bkz. Engels 2020: xiv-xv. Bir diğer *Oresteia* yorumu için bkz. Reed 1993: 460-464.

⁹ Kıskaçlığa çok az yer bırakan grup evliliği ailenin en ilkel biçimi olarak kabul edilmektedir (Engels 2020: 20). Bir küme erkekle bir küme kadının toplu evliliği, yerli halkları inceleyen antropolojik araştırmalar aracılığıyla ortaya konmuştur (Emiroğlu, Aydın 2003: 344, 538).

¹⁰ Bir erkek ve bir kadının birlikte yaşamasıdır. Kadınlardan sadakat talep edilir. Tek eşli evlilikteki erkek yargısından farklı olarak iki taraf da birlikteliği bitirebilir (Engels 2020: 33, 49).

aile çemberinin daralmasında kadınların etkili olduğunu düşünmektedir. Çünkü ekonomik koşulların gelişimiyle ve nüfus yoğunluğunun artışıyla cinsel ilişkiler de naif karakterini kaybetmiş, kadınlara yönelik baskı doğmuş ve kadınlar da bekâretlerini korumaya başlamıştır. Engels’in tezinde; hayvan yetiştiriciliği, madenlerin işlenmesi, dokumacılık, tarla tarımı gibi gelişimlerin doğurduğu yeni servetler ailenin özel mülkiyetine geçmiştir. Yeni servetler, iş araçlarının ve beslenme kaynaklarının sağlanmasından sorumlu olan erkeği ailede önemli bir konuma taşımış ve bunların mülkiyeti erkeğin olmuştur. Erkeğin, oluşan mirası aktarabilmesi içinse soyun annelik üzerinden takibinin yerini erkek soy çizgisi ve babalık hukuku almıştır. Erkeğin iktidarı üzerine kurulu tek eşli evliliğe geçişin açık amacı da babası kesinlik taşıyan mirasçıları üretmektir (Engels 2020: 13-49). Engels’e göre, “analık hukukunun yıkılması, *kadın cinsinin dünya tarihindeki yenilgisi...*”dir (Engels 2020: 44). Böylece kadın, erkeğin tahakkümü altında eril hazzın ve çocuk üretiminin nesnesine dönüşmüş ve yeni zenginliklerin doğurduğu bir ihtiyaç olan kölelerle eşitlenmiştir (Engels 2020: 41 vd., 44). Engels’e göre, ataerkil aile yazılı tarihsel dönemle koşuttur (Engels 2020: 45). Erbil’in bu değişimleri tarihlendirmesine göre MÖ 12. binyıldan başlayarak yükselen kadınlık, bu konumunu MÖ 3. binyılda ataerkilliğe bırakmıştır (Erbil 2015: 35 vd., 54 vd.).

Tarihsel dönüşüm, cinsiyetlerin toplumsal statüsündeki değişimin bir yansıması olarak dini inançları etkilemiş ve ana tanrıça inancı giderek güçsüzleşmiştir. Michel, erkeğin üremedeki rolünün anlaşılmasıyla ve sosyal, teknolojik gelişmelerin etkisiyle ana tanrıça inancının güçsüzleşmesinin ve zamanla yerini Tanrı/Baba’ya bırakmasının son adımını Yahudilik, Hristiyanlık, İslam gibi büyük ataerkil dinlerde görmüştür (Michel: 22).

Anaerkil ve ataerkil egemenlik tartışmalarına dair önemli bir husus, iki kültürel yapı arasında bir asimetrinin ileri sürülmesidir. Reed, cinsel eşitsizliğin özel mülkiyet ve toplumsal sınıfların bir sonucu olduğunu, bu nedenle kadınların büyük saygı gördüğü çağlarda sömürüden söz edilemeyeceğini belirtmiştir. Reed, “toplumun hem komünalist hem de eşitlikçi olduğu anaerkil dönemde ne sosyal ne de cinsel eşitsizlik var olabilirdi” yargısında bulunmuştur (Reed 1993: 131). Aynı bakış açısı, “[b]askıyı, otoriteyi temsil eden bir cins değildi kadın” diye belirten Erbil’de de görülmektedir (Erbil 2015: 59).

Tarih öncesi anaerkillik iddiaları, gerçekliği açısından tam anlamıyla aydınlatılamamış ve bazı eleştirilere uğramıştır. Özellikle anaerkillikle ilgili arkeolojik kanıt eksikliğinden söz edilmektedir (Emiroğlu, Aydın 2003: 43; Marshall 2005: 22). Anaerkillik tezinin temel referansı olan ana tanrıça heykelcikleri ise (ardılı olan bereket tanrıçası biçiminde) eril egemenlik çağlarında da görülmektedir (Emiroğlu, Aydın 2003: 43-44). Beauvoir ise, kadının somut durumunun soy çizgisinden bağımsız olduğunu, kadının tanrıçayken de erkeklerce ötekileştirildiğini ve erkekler arası iletişimin aracısı yapıldığını savunmuştur. Ona göre, Rus Çarıçesi Katerina’nın başa geçmesinin Rus köylü kadınlarının yazgısını değiştirmemesi gibi, kadın ecenin varlığı da oymaktaki kadın egemenliği anlamına

gelmemektedir. Dolayısıyla Beauvoir için, Engels'in "kadın cinsinin büyük tarihsel yenilgisi" ifadesi bir yanılgıdan ibarettir (Beauvoir 1993: 76-77).

Anaerkillik-ataerkillik tartışmalarının ötesinde, tüm bir tarihsel geçmişi eril egemenlik bağlamında ele almak mümkün görünmektedir. Bununla birlikte tarihsel süreçte kadınların başkaldırılarına da rastlanmaktadır. Ancak, eril tahakküme karşı kadınların sistemli mücadelesi 18. yüzyılda oluşmaya başlamıştır.¹¹ Bu tarihsel dönemeçte liberal burjuva düşüncesinin ve sanayileşmenin etkileri bulunmaktadır. Sancar'a göre, "[e]ril kamu, dişil aile-hane-özel alan ayrımı modern endüstriyel kapitalist toplumsallığın ruhudur" (Sancar 2009: 53). Yine de endüstri öncesinde ev işlerinin yanı sıra genellikle tarım, dokuma, mandıra yönetimi gibi ailesel mesleklerde emek harcayan kadının 18. yüzyıl sonunda çağdaş anlamıyla iş hayatına girmesi (Durmaz 2016: 38) ve burjuvazinin doğal insan haklarının meşruluğunu savunurken kadınları bu söylemlerin kapsamına almaması, kadınların yeni sosyal koşullarda yeni bir bilinç kazanmasını sağlamıştır. Berktaş'ın, "kadının eşitsiz konumunun bilincine varıp bunun değiştirilmesi için mücadele etmek" olarak tanımladığı feminizm de öncelikle bir bilinci gereksinmektedir ve sistemli bir feminist teorinin doğuşu bu gelişmeler doğrultusunda gerçekleşmiştir (Berktaş 2004: 4-5).

18. yüzyıl sonunda, kadınların ikincilleştirilmesini eleştiren önemli eserler ortaya konmuştur. İngiliz Mary Wollstonecraft'ın, kadının erkeğe hizmet edecek biçimde toplumsallaştırılmasını eleştirdiği, bu türde evlilikleri "yasaya uygun fahişelik" olarak ifade ettiği ve kadınların eğitilmesini savunduğu eseri *Kadın Haklarının Savunusu* (*A Vindication of the Rights of Woman*, 1792) feminist teorinin klasiği olarak kabul edilmektedir (Donovan 2014: 21, 34-35). Bir diğer eser, Fransa İnsan Hakları Bildirisi'nde kadınların görmezden gelinmesine karşılık Olympe de Gouges'un 1791'de yayımladığı *Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirgesi*'dir (Adak 2016: 20). Scott; de Gouges'un, anne imgesinin karşıtı olarak Fransız feminizminin topluluğa seslenen ilk kadın konuşmacı figürü olduğunu belirtir. "Kadın giyotin sehпасına çıkmayı hak ediyorsa, kürsüye çıkmayı da hak ediyordur" sözünün sahibi de Gouges, Jakobenlerce idam edilmiştir (Scott 2017: 91, 96). Eril iktidara muhalefetlerine rağmen hem Wollstonecraft'ın kadın rasyonelleşmesini ve özgürlüğünü yurtsever çocuk yetiştirmenin ve iyi bir eş olmanın koşulu olarak da sunması (Berktaş 2004: 5) hem de de Gouges'un kadınların özdeşliğini annelik üzerinden kurgulaması iki karşıt imgenin (anne ve konuşan kadın) eklemlenebileceğini de göstermektedir (Scott 2017: 96-97). Adak, erken dönemdeki kadın hakları savunucularının sınırlı bir etki yarattığını belirtmiştir (Adak 2016: 21). Buna rağmen, erken dönem çabalarla, cinsiyet

¹¹ Sistemli ve evrenselleşen tepkiler öncesinde de kadınlar sosyal bir grup olarak farklı nedenlerle eylemlerde bulunmuştur. Heywood, toplumlardaki feminist taleplerin Eski Çin'e kadar geriye götürülebileceğini söylemektedir; bkz. Heywood 2017: 77. Tarihteki önemli bir kadın eylemi de, Roma Devleti'nin savaş giderlerini karşılamak amacıyla kadınların Roma sokaklarından arabayla geçmesinden mücevherlerine ve boyalı giysilerine kadar birçok kısıtlama getiren *Oppia Kanunu*'na (MÖ 215) karşı gerçekleşen kadın ayaklanmasıdır. Kadınlar bu eylemde Roma'nın tüm sokaklarını, forum meydanına giden tüm yolları kuşatmışlardır; bkz. Söğütü Erişgin 2013: 22.

hiyerarşisinin eleştirisi için Batı dünyasını aşacak biçimde kullanılacak bir söylemsel taban da yaratılmıştır.¹²

Batı'daki kölelik karşıtı hareketlerle ve muhalif dini hareketlerle ilişki içinde olmaları, kadınların mücadele becerisini ve kadın haklarına ilgisini geliştirmiştir. Özellikle kölelik karşıtı hareketler birçok kadın için başlangıç noktası olmuştur. Bununla birlikte, kadınlar muhalif gruplar içerisinde de ayrımcılığa maruz kalmışlardır. Muhalefet içinde kadının yasal eşitliğini ya da topluluk önünde konuşma hakkını uygun görmeyen görüşler bulunmaktadır. 1848 yılında Elizabeth Cady Stanton ve kölelik karşıtı mücadelenin öncülerinden Lucretia Mott'un New York'a bağlı Seneca Falls'ta düzenlediği kadın hakları kongresinde Stanton'ın kaleme aldığı *Duygular Bildirgesi (Declaration of Sentiments)* yayımlanmıştır. Bu metin kadın ve erkeklerden oluşan 100 kişi tarafından imzalanmıştır. Evlilik kurumu, mülkiyet, özgürlük ve yönetsel haklar gibi konuların yer aldığı bildirmede en tartışılan madde ise kadınlara oy hakkı önergesi olmuştur (Taş 2016: 167-168; Rochefort 2020: 29, 31-32). İngiltere'de ise J. Stuart Mill, 1867'de kadınların oy hakkı için meclise verdiği önergenin reddedilmesi üzerine cinsiyet eşitliğini savunduğu *Kadınların Boyun Eğmişliği* (1869) eserini yazmış, bu eserde feminizmi liberal bireycilik ve yararcılıkla bağdaştırmıştır. Mill'in çalışması önemli bir etki yaratmış ve ardından Avrupa ve Amerika'da "Suffrage Dernekleri" kurulmuştur (Arat 2017: 42). Sufraj Hareketi, kadınların seçme-seçilme hakkı mücadelesidir. Hareket gelişerek 20. yüzyıl başında uluslararası örgütlenme boyutu kazanmıştır. Hareket içinde farklı yöntemler izlenmiş; toplantılar, konferanslar, dergi yayınları gibi araçlar üzerinden mücadele edenler "sufrajist"; genellikle sokak eylemleri, açlık grevi, duvarlara slogan yazmak, boş binaları ateşe vermek gibi radikal yöntemleri benimseyenler "sufrajette" olarak tanınmıştır (Adak 2016: 21-22). Batı'da kadınların oy,¹³ mülkiyet ve eğitim konularında kazanımlarıyla sonuçlanan ve yaklaşık 1830-1920 arasına tarihlenen, liberal siyasi düşünce odaklı feminist hareketlilik *birinci dalga feminizm* olarak adlandırılmaktadır (Emiroğlu, Aydın 2003: 305).

Kadınların bu etkinlik dönemi, elde edilen yasal kazanımlar sonrasında bir duraklama dönemine girmiş ve birinci dalga feminizmin ertesinde özellikle kadınların ataerkil aile ve toplum yapısı içindeki konumlarını onaylayan çeşitli fikirler ve politikalar etkisini artırmaya başlamıştır. Eril egemenliği yeniden üreten bu söylem ve politikalar Millett tarafından ve onun adlandırmasıyla feminizme karşı

¹² Rochefort, Wollstonecraft'tan esinle Latin Amerika'da kadın haklarının kurucu bir metni olan *Kadın Hakları ve Erkeklerin Adaletsizliği*'ni (1832) yayımlayan Brezilyalı Nísia Floresta Brasileira Augusta'dan (1810-1885) söz etmektedir (Rochefort 2020: 23).

¹³ Kadınların oy hakkı kazanımı Yeni Zelanda'da 1893'te, Avustralya'da 1894-1899 arası gerçekleşmiştir (Rochefort 2020: 57-58). Avrupa'da; Finlandiya 1906'da, Norveç 1913'te, Danimarka ve İzlanda 1915'te, Almanya 1918'de, İsveç 1919-1921'de [yasanın çıkışı - seçim], İngiltere 1928'de kadınlara oy hakkı tanımıştır. ABD ise oy hakkını 1920'de kabul etmiştir (Arat 2017: 43-46). Bu hak için Fransız kadınlar 1944 tarihli düzenlemeyi, İsviçreli kadınlarsa 1971 gibi daha da geç bir tarihi beklemişlerdir (Rochefort 2020: 58). Türkiye'de kadınlara 1930'da yerel seçimlerde oy kullanma hakkı tanınmış; 1934'te ise parlamento seçimlerinde oy kullanma ve seçilme hakkı verilmiştir (Taş 2016: 169 dn.).

reaksiyoner bir tutum olarak değerlendirilmiştir. Bu tarihsel dilimin en etkin reaksiyoner kaynaklarından olan psikanalize bir sonraki alt başlıkta değinilmiştir.

1.2. Kadınlara Karşı Reaksiyoner Tutum: Freud ve Psikanaliz

Birinci dalga feminizmin yasal kazanımlarıyla toplumsal dönüşüm arasındaki ilişki dolaysız değildir. Millett'e göre, birinci feminist aşama cinsel devrimden çok biçimsel reformla sonuçlandığından toplumun ataerkil karakteri sürmüştür. Millett, 1930-1960 arasında kadınlara karşı reaksiyoner bir tutumun gelişiminden bahsetmekte ve özellikle totaliter devletin eğitici kol işlevi nedeniyle ataerkil aileyi (bu kurumda aile reisi devletin kulu, aile üyeleri ise aile reisinin kulu gibidir) desteklediğini belirtmektedir. Millett, ataerkil karşı devrime Nazi Almanyası ve önceleri ataerkilliğe son vermek isterken politika değişikliğine giden Sovyet Rusya'yı örnek vermekle birlikte (Millett 1987: 256-259, 272-274) sorunsal resmi politik sınırların ötesinde ele alır. Ona göre, ataerkilliğin cinsleri ayırıştırıcı rol ve ruhsal yapı görüşüne ideolojik destek sağlayan başat karşı devrimci figür Sigmund Freud'tur (Millett 1987: 287-288). 19. yüzyıl sonundan itibaren psikanaliz söylemini geliştiren Freud (Hitchcock 2015: 23-24), aslında *erkeklik* ve *kadınlık* özelliklerinin her bireyde çeşitli ölçülerde bulunması olarak tanımlanabilecek *çiftcinsellik* (*bisexuality*)¹⁴ görüşüne sahiptir (Freud 2018: 163-164). Ataerkil düşünceye meydan okur görünen bu özelliğine rağmen, Freud'un cinsiyetlerin tek bir kaynaktan nasıl geliştiğini açıkladığı düşünce çizgisi ve vardığı sonuçlar ataerkiyle uyumludur.

Freud'un ruhsal yapı modeli, hemen tatmin arayan içgüdülerin alanı *id*; ebeveyn otoritesi, toplumsal otorite, akıl, mantık, vicdan içerikli *üstbenlik* (*süperego*) ve ikisi arasındaki gerilim ve uzlaşımın alanı *ego* üçlüsünün ilişkilerinden oluşur. Bu modelde bireyin varlığını ve toplumsal otoriteyi tehdit edici arzular bilinçten bilinç dışına¹⁵ baskılanmakta; ancak bastırılmış arzular etkilerini rüyalar, dil sürçmeleri, beceriksizlikler aracılığıyla göstermektedir (Marshall 2005: 605; Hitchcock 2015: 24-28). Freud'un gelişim kuramında bir çocuk oral, anal, fallik libido [cinsel enerji, yaşam enerjisi] evrelerinden geçerek arzularının denetimini kazanmaktadır (Marshall 2005: 606). Cinsiyet farklılığı ise işte bu gelişim içerisinde, çocuğun haz kaynağının cinsel organ olduğu fallik evreden itibaren belirginleşmektedir. Freud'a göre, kız çocukları bu evrede penis eksikliklerini ve erkeklere göre aşağı konumlarını fark ederler; haksızlığa uğradıkları hissine kapılırlar ve pasifleşmeye başlarlar (bu aynı zamanda penisin kızlardaki muadili olan klitoris hazzının bırakılmasını sağlar). Kız çocuğu zamanla diğer kızların ve annesinin de iğdiş edildiğini anlar ve penis yoksunluğundan anneyi sorumlu tutarak ilk

¹⁴ Kitabın açıklamalar bölümünde metnin çevirmeni Kamuran Şipal'ın kullandığı İngilizce karşılık. Almancasıysa, *doppelgeschlechtlichkeit*. Bkz. Freud 2018: 258.

¹⁵ Literatürde, psikanaliz ve Freud'dan söz edilirken *bilinçaltı* ve *bilinç dışı* kavramlarının kullanımıyla ilgili belirsizlik ve tartışmalar vardır. Bu kavramlar hem aynı anlamda birbirinin yerine hem de farklı anlamlarda kullanılabilir. Çalışmamızın kapsamının dışında olduğundan bu tartışmaya girilmemiş ve alıntı yapılan kaynaklarda nasıl kullanıldığından bağımsız olarak Freud'un da daha uygun bulduğu ve çoklukla kullandığı üzere bilincin baskıladıklarının oluşturduğu psişik alanı tanımlamak üzere bilinçdışı kavramı tercih edilmiştir. Kavramlarla ilgili tartışma için bkz. Kenan Sevinç (2019), "Freudyan Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar", *Kilitbahir*, 15: 125-158.

sevi objesi olan anneden yüz çevirir. Pasifleşme, direnci de içeren çok sancılı ve uzun bir süreçtir. Penis yoksunluğunun kavranması kızlarda *penis kıskançlığı* oluşturur. Kızın iğdişlik durumuna verdiği tepkiye göre cinsel gelişimi farklı yönler varabilmektedir. Bu gelişim; cinselliğin baskılanması ve *nevroz* ya da klitoris ve aktifliğin elden bırakılmadığı, eş cinselliğe varabilen bir *erkeklik kompleksi*yle de sonuçlanabilmektedir; ancak Freud için sağlıklı bir kadınlığa geçişte klitoris vajinayla, kıskançlığın verdiği penis edinme isteğiyle çocuk isteğiyle ikame edilmektedir (Freud 2018: 166-184). Ona göre, özellikle bir oğlan sahibi olmak annenin en büyük mutluluğudur; çünkü artık içinde bastırıldığı tüm hırsları ve arzuları dolayımlayacak bir varlığa sahiptir (Freud 2018: 182-183, 189). Freud, kadını -her iki cinsin gözünde de- değersizleştirdiğini savladığı biyolojik farkın kültürel evren-kadın ilişkisinde özgül bir karmaşa yarattığı görüşündedir (Freud 2018: 180, 183-184). Bu görüşünde, fallik evrede yaşanan ve çocuğun karşı cinsteki ebeveynini arzuladığı *ödipus kompleksinin* her iki cinsiyetçe farklı deneyimlendiği ve farklı biçimlerde aşıldığı düşüncesi etkilidir. Freud’a göre; oğlanlar, yasaklı davranışlarına karşı ebeveynlerinin korkutmalarını anımsayıp bir *kastrasyon/iğdiş kompleksi* yaşayarak ensest arzularını bilinçdışına baskılamakta ve böylece ödipus kompleksini aşmaktadırlar. Oysa küçük kızlar zaten iğdiş konumunda oldukları için bu kaygıyı önceden yaşamışlardır ve bu yüzden ödipus kompleksini aşmakta zorlanırlar. Kızlardaki bu bocalama nedeniyle, Freud’a göre, erkeğin *üstbeni* daha sağlam yapılanmaktadır (Freud 2018: 183-184). Bu çıkarım ise fallus ve kültür özdeşliğinin; ataerkinin kültür dışı ve biyolojiye indirgenmiş kadın imgesinin yeniden üretimidir. Freud’un izlediği düşünsel zincir birçok tartışmalı yargıya varır. Freud’a göre, kadınlık ve içgüdüsel yaşam bağlantılıdır; kadınlar pasifleşme nedeniyle mazoşizme meyilli (Freud 2018: 166); “seksüel organ eksikliği” nedeniyle utangaç (Freud 2018: 187) ve kıskançtır (Freud 2018: 178-179). Kıskançlığı, kadında adalet duygusunun gelişimini de engellemektedir (Freud 2018: 190). Freud’a göre, kadınlar “aşağılık kompleksi”ni gidermek için fizik güzelliğine fazla önem verirler. Ayrıca kadınlarda sevilmenin sevmekten daha önemli bir gereksinim olduğu ileri bir narsisizm bulunmaktadır (Freud 2018: 187).

Feminizmle bağdaşması zor söylemlerine rağmen Freud’un feminizmdeki konumu ikirciklidir. Millett’e göre, Freud kadının aşağılanması doğal, hatta kadının da istediği bir şey olarak değerlendirmiştir. Annelik odaklı kısıtlı yaşamı aşmak isteyenler, bağımsızlığını arzulayanlar, feministler ya da üniversiteye girmek isteyen kadınlar Freud tarafından kusurlu bir kadınlıkla, erkeklik kompleksiyle, nevrozla nitelenmiş; bunların temeli de biyolojik doğaya dayandırılmıştır (Millett 1987: 300-302, 312-313). Mitchell ise tersine, psikanalizin ve Freud’un reddinin feminizm için yıkıcı olacağını görüşündedir. Ona göre, psikanaliz ataerki toplum önerisi değil, analizdir (Mitchell 1984: 11). Psikanalitik feminizm, bu yolu takip edip Freud’un ve ekolünün kuramlarını yeniden formüleleştirerek ataerkilliği analiz etme çabası göstermiştir¹⁶ (Lengermann, Niebrugge 2013: 471). Yine de cinsellik analizinde bireyin biyolojik doğasını ön plana çıkarırken toplumsal boyutları yeterince

¹⁶ Psikanalitik feminizme metnin devamında değinilmiştir.

detaylandırmaması nedeniyle Freud'un söylemlerinin en azından geleneksel doğallık argümanına yakınsadığı görülmektedir.

Psikanaliz, birçok farklı kuramcının katkılarıyla geliştirilen bir söylem yumağıdır. Bu bağlamda kadının sosyal konumuna ve kimliğine dair önemli bir katkı Riviere'den gelmiştir. Freud'un çağdaşı olan Riviere, kadının etkin yanını bırakmasını, pasifleşmesini *maske* (*masquerade*) kavramıyla ele almıştır. Bu kavrayışa göre, erkeksilik için istek duyan kadınlar, erkekler tarafından cezalandırılma korkusunu aşmak için kadınsılık maskesi ardına gizlenmektedir (Riviere 1929: 303, 306). Riviere'nin düşüncesinde, kadınsılık ataerkinin kandırıldığı bir yöntemdir. Büker'in yorumuna göre Riviere için; kadın iyi bir eş, iyi anne, iyi kız çocuk, iyi ev kadını gibi rollerinde maskesini takmakta, ataerkil sistemin onu görmek istediği nesne konumunu almaktadır. Büker'e göre, oysa kadının da düşlerinde özne konumunda var olmak yatmaktadır (Büker 2019: 199).

Kadınlar, özne konumunu elde edebilmek için 1960'ların politik ortamında cinsel eşitlik yönündeki çabalarına yeniden ivme kazandırmış ve kadın hareketinin yeniden yükselişe geçmesini sağlamışlardır. Çağdaş feminizmin anlaşılmasında, 1960 sonrası dönemin feminist dinamizmi ve bu enerjiyi yaratan entelektüel kaynakların açıklanması önem taşımaktadır. Çalışmanın devam eden bölümünde 1960'lardan günümüze değin feminist hareketin topoğrafyasının akışkanlığı içinde ele alınması amaçlanmıştır.

1.3. 1960 Sonrasından Günümüze Cinsiyet Hiyerarşisi Tartışmaları

1960'larda feminizm yeniden yükselişe geçmiş, *ikinci dalga feminizm* olarak adlandırılan bu hareket birinci dalganın kamusal eşitlik talebinin ötesinde her alanda özgürlük talebini dile getirmiştir. İkinci dalga feminizm; kadın ve aile ilişkileri, aşk ilişkileri, ev içi emeği, cinsellik, aile içi şiddet, kürtaj ve tecavüz, temel siyasal hakların sosyo-ekonomik eşitliğe dönüştürülmesi ve erkek egemen toplumsal düzenin ortadan kaldırılması gibi özel alandaki ilişkilerden kamusalığa uzanan birçok gündeme sahiptir. Feministler, makro toplumsal yapılar ve mikro ilişkiler arasındaki bağıntıya vurgu yapmış; özel alan-kamusal alan ayrımını ve özel alanın siyaset dışı görülmesini eleştirmişlerdir. Feministlerin yeni siyaset vizyonuna "kişisel olan politiktir" önermesi hâkimdir (Adak 2016: 28-29; Zağlı 2017: 14, 15).

1960 sonrasının feminist söylemleri radikaldır. Radikalleşme, hem 60'lı yıllarda Batı'da yüksek eğitimin gelişimiyle (Zağlı 2017: 14) hem de eğitime bağlı olarak radikal toplumsal hareketlerin yükselişiyle (siyah hareketi, öğrenciler, silahlıta alınmaya direnenler, hippiler vb.) ilişkilidir (Mitchell 2021: 37, 47). Önemli bir bağlam, dönemin radikalizminin gruplar arası olanakları ve enternasyonalist

özelliğidir (Mitchell 2021: 37, 57). Ortak paydaya rağmen, tıpkı 19. yüzyıldaki gibi, feministlerin muhalif gruplarca dışlandıkları da görülmektedir.¹⁷

1960'ların feminizminin etkilendiği önemli bir kaynak, “kadın doğulmaz, kadın olunur” özdeyişiyle cinsiyetin öğrenilen karakterini vurgulayan S. de Beauvoir ve kadınlık durumunu incelediği *İkinci Cins* [1949] eseridir (Zağlı 2017: 14). Beauvoir, iki insan kategorisinin karşılaştığında diğerini egemenliğine almaya çalıştığı bir bilinç ilkesi varsayarak erkeğin kendisini temel/mutlak varlık (özne) olarak kurduğunu ve kadını *Öteki Cins* olarak konumlandığını belirtir. Kadın kendisine göre değil, erkeğe göre belirlenmektedir. Ona göre, cinsiyet ilişkilerindeki ötekileştirmenin özgül bir yanı vardır; çünkü etnik ya da sınıfsal bağlamlarda bir toplumsal kategorinin diğer kategoriye boyunduruğuna almasından farklı olarak kadının ötekileştirilmesi tarihsel temelden yoksundur. Örneğin, işçi bir tarihin ürünüdür; ancak kadın dünya kurulumu berri vardır (Beauvoir 1993: 17-20). Beauvoir’a göre, cinsiyet ayrımı biyolojik bir veriyken (Beauvoir 1993: 21), cinsiyetin toplumsal görünümü bir yazgı içermez; uygarlık ürünüdür (Beauvoir 1993: 231). Beauvoir’ın ele geçirmek istediği yanıt, bu ayrımı erkek egemenliğine vardır ve artık değişmeye başlayan koşulların ne olduğu (Beauvoir 1993: 23) ve başkalarının kadının özgürlüğüne çizilen sınırın nasıl aşılabileceğidir (Beauvoir 1993: 32). Cinsiyetlerin toplumsal belirlenimine yönelik daha önce değindiğimiz biyolojik, psikolojik (Freud) ve tarihsel maddeci (Engels) açıklamaları yetersiz bulan Beauvoir, erkek kategorisinin ele geçirdiği üstünlüğü varoluşçu felsefesi¹⁸ ışığında açıklar:

Ona göre, erkeğin statüsü *homo faber* (çalışan insan) olmasından gelir. Erkek -tehlikeleri de göze alarak- dünyayı kendine mal etme ve kendini aşma çabası içerisine girebilmiştir. Balık ya da hayvan avladığı dönemde ya da günümüzde baraj, gökdelen, atom pili yaptığında erkeğin yaşadığı gurur budur. Bu, insanın türsel ereğidir ve aslında iki cinsiyet için de geçerlidir. Ancak kadınlar gebelik, doğum, aybaşı gibi çalışma zamanlarını azaltan biyolojik özelliklere sahiptir. Doğurmak, emzirmek gibi doğal görevlerde bir tasarı bulunmadığı için bunlar *etkinlik* sayılmazlar ve kadınlar bunlar üzerinden varlıklarını olumlayamazlar. Beauvoir’a göre, kadın; ev işleri, yani anneliğin verdiği yüklerle bağdaşan biricik etkinliklerle içkinliğe ve yinelemeye hapsolür. Bu işler, yüzyıllardır her gün yinelenir ve hiçbir yenilik getirmezler. Beauvoir, erkeğin aşkınlığı ve ürettiği değerler yanında katkısız yinelenmenin bir değerinin bulunmadığını belirtmektedir (Beauvoir 1993: 68-71).

¹⁷ Mitchell, sosyalist grupların kadın sorununa saygıyla yaklaştığında, bu yaklaşımda bir baba tavrı ve mistifikasyon özelliklerinin de olduğu eleştirisinde bulunur. Saygının olmadığı durumlardaysa şiddet çarpıcı boyuttadır. Örneğin, Paris’te [Fransa’daki 1968 olaylarındaki] “Mayıs devrimcilerinin barınağı” Vincennes Üniversitesi’nde erkekler bildiri dağıtan kadınlara birçok hakarete bulunmuşlardır: “Lezbiyenler”, “Soyun”, “Senin iyi bir s...’e ihtiyacın var...” Mitchell’in verdiği başka örneklere de bakılırsa (Mitchell 2021: 123-125), kadınlara yöneltilen hakaret ifadelerinin ortak yanı cinsel aşağılama içermeleridir.

¹⁸ Varoluşçuluk, insanın kendini belirleme ve kendini gerçekleştirebilme sorumluluğuna vurgu yapan felsefi akımdır. Önemli temsilcilerinden Sartre, “varoluş özden önce gelir” sözüyle varoluşçuluk düşüncesindeki, insanın kendini oluşturabilme özgürlüğünü belirtir. İnsan, kendi özünü edimleriyle kurabilir. Detaylı bilgi için bkz. Akarsu 2015: 191-192.

Beauvoir, kadın-erkek ilişkisinin aşkınlık-içkinlik düzlemi biçiminde yapılanmasına yönelik suç ortaklığını da vurgulamıştır. Çünkü her bireyin kendini özne olarak ortaya koyma isteğinin yanında, yüklenilen bir yaşamın getireceği bunalım ve gerilimden kurtulmak için özgürlükten kaçma, kendini nesne haline getirme ve aşkınlığından kopma eğilimi de bulunmaktadır (Beauvoir 1993: 22-23). Beauvoir, sınırlandırılmış konumu aşmak için, kadınlara kendi yaşamlarının öznesi olmalarını, kendi yaşamlarının sorumluluğunu yüklenmelerini salık verir. “Biyoloji kader değildir” düşüncesinden hareket eden Beauvoir, kadının kendisine atfedilen rolleri kamusal alanda, özellikle de eğitim ve iş dünyasında aşarak kendisini gerçekleştirebileceğini savunur. Beauvoir’a (ve genelde ikinci dalga feminizme) gelen eleştirilerde ise, onun çözüm olarak sunduğu kadın özneliği projesinin kadın-erkek kategorilerini sürdürdüğü ve özgür özne modelini akılcı aşkın insan modeline dayandığı belirtilmiştir. Bu eleştirilerde aynılığın ve eşitliğin ötesini vurgulayan, kadın-erkek zıtlığının bozumu için farklılıkları olumlamak isteyen bir anlayış mevcuttur (Yazıcı 2016: 72).

Kadının özneleşmesi; kamusal yaşamda, eğitimde, iş dünyasında aşkınlığını ortaya koyabilmesi toplumsal cinsiyet eşitsizliği nedeniyle önemli ölçüde yapısal engellere tabidir. Özel alanın ötesi, Bourdieu’nün sorgulamasıyla okul ya da devlet gibi kurumlar (Bourdieu 2019: 8, 15) cinsel hiyerarşi düzenekleri üretir ve geliştirir. Kadının özel alan aşırı deneyimleri ataerkil ideoloji güdümünde biçimlendirilir. Örneğin, kadınlar sanayi toplumunda çalışma yaşamına girdiğinde, Durmaz’ın belirttiğine göre, “niteliksiz işgücü olmaları sebebiyle uzun çalışma saatleri ve düşük ücretlerle erkek iş gücünün ikamesi olarak görülmüşlerdir.” Kadınlar, yedek iş gücü konumuna itilmiştir. Dünya savaşları gibi erkek iş gücünü azaltan olgularda çalışma olanağı bulan kadınlar, 1929 Buhranı’nın işsizlik günlerinde evlerine dönmek durumunda kalmışlardır (Durmaz 2016: 38-39). 1960’larda kadın hareketinin geliştiği sanayi toplumlarıyla ilgili olarak Mitchell; iş gücünün yaklaşık 3’te 1’ini kadınların oluşturduğunu, Amerika’nın %42’yle bu alandaki en yüksek düzeyde bulunduğunu, her ülkede kadın işçilerin en büyük bölümünün niteliksiz işlerde toplandığını, kadınların aldığı ücretlerinse eş değerindeki erkeklerin yarısı ile 4’te 3’ü arasında değişmekte olduğunu belirtmiştir. Üstelik bu ülkeler, uluslararası anlaşmalar ve kendi çıkardıkları eşit işe eşit ücret yasaları aracılığıyla, aynı işi yapan işçilerin aynı ücreti kazanması gerektiği ilkesini benimsetmiştir (Mitchell 2021: 64-65). Mitchell’in İngiltere analizine göre, kadınlar bile yaptıkları işleri “ek gelir” kategorisinde görüp temelde “ekmek parası”nı erkeklerin kazandığı fikrindedir (Mitchell 2021: 174). Kadınların niteliksiz emek gerektiren, yaratıcı olmayan hizmet işleri gibi ailesel rollerinin uzantısı işlerde çalıştığını; çoğunun garson, büro temizlik elemanı, kadın berberi, memur, sekreter vb. olduğunu söyleyen Mitchell, sendikalaşmanın da kadınlar arasında azlığını belirtir. O, iktisadi ayrımın temeline eğitimi yerleştirerek Britanya’da kızların katılımının arttığı ve kızları sınırlayıcı içeriğinin değiştiği bir eğitimi önerir (Mitchell 2021: 209-210).

Bourdieu; kadınların lise ve üniversite öğrenimine, ücretli istihdama ve kamusal alana katılımında daha yüksek erişim kazanımlarını olumlu bulmakla birlikte *değişimin içinde ve değişim yoluyla kalıcılığa* dikkat çeker. Meslek liselerinde kızlar geleneksel “dişil” kodlara uygun, niteliği düşük alanlara çekilir

(katip, tezgahdar, hemşire, sekreter) ve belirli uzmanlık alanları fiilen erkeklere ayrılır (mekanik, elektrik, elektronik); ya da tıpta cerrahi değil, çocuk hastalıkları, kadın-doğum gibi alanlar kadınlara ayrılır. Kadınlar özellikle sanayi, finans ve siyasette yetki alanlarından dışlanırlar. Bu kategorileşme, aynı meslek içerisindeki pozisyonlara kadar yansır. Bourdieu’ye göre, toplumsal uzamın her düzeyinde kadınları görmek mümkün olsa da en nadir ve aranan konumlara doğru yükseldikçe kadınların erişim şansı ve temsil oranları düşmektedir (Bourdieu 2019: 113-116).

Kadının kamusal deneyimlerine dair bir diğer önemli sorun, Urhan’ın belirttiği, gündelik yaşamın ve kapitalizmin yeniden üretilmesinde merkezi önemde olmasına rağmen kapitalist sistem içerisinde ücretlendirilmeyen karşılıksız kadın emeğidir. Ücretsiz emeğin en önemli kısmını oluşturan bakım yükümlülükleri kadının ücretli işe erişiminin önündeki önemli engellerden biridir. Bu nedenle, kadın istihdamı konusunda kadının karşılıksız emeğinin dikkate alınmadığı analizler yapmanın mümkün olmadığı, 1960’lardan sonra öne çıkan düşüncedir (Urhan 2016: 119-120). Kadının yeniden üretim rolü onun üretimden uzak kalmasına yol açmaktadır. Kapitalist toplumda erkeğin üretimdeki rolünün tinsel “tamamlayıcısı” görülen kadın; çocuk doğurmak, çocuk yetiştirmek, eve bakmak gibi uğraşlarla çevrelenmiştir. Mitchell, şöyle bir nedensellik zinciri kurar: “Annelik, aile, üretimde ve toplum yaşamında yer almama, cinsiyetler arası eşitsizlik.” Bu engelin kaldırılması için yeniden üretimin doğallıktan çıkarılması ve kadının kendi yaşamındaki belirleyiciliğinin artması önemlidir. Bu girişim, egemen düzen açısından ideolojik bir tehlike niteliğinde görülür; çünkü ailenin varoluş nedeni olarak çağdaş düşüncenin bir arada tutmaya çalıştığı cinsel yaşantı ve yeniden-üretimi birbirinden ayırır (Mitchell 2021: 151-154).

Kadın mücadelesinde, cinsellik ve doğurganlığın birbirinden ayrılması ve erkeklerin kadın bedeni üzerindeki denetimine son verilmesi amacıyla doğum kontrolünün yaygınlaştırılması talebi gündeme getirilmiş, güvenilir doğum kontrol sisteminin bulunmaması nedeniyle kürtaj hakkının tanınması istenmiştir. Batı’da feministlerin mücadeleleri sonunda doğum kontrol uygulaması yasalaşmıştır¹⁹ (Taş 2016: 170). Ancak bu teknolojilere erişimde ekonomik imkânların rolü de göz ardı edilmemelidir (Mitchell 2021: 154). Kadına yüklenen aile içi işlerin ve kadının ücretsiz bakım emeğinin azaltılmasına ve kadının kamusal alanda ve ücretli istihdamda yer almasına katkı sağlayacağı için kolay erişilebilir, ücretsiz ya da cüzi ücret alınan çocuk bakım hizmetlerinin (kreş, yuva, çocuk bakımevi vb.) sosyal devlet anlayışıyla sağlanması da feministlerin talepleri arasında olmuştur. Türkoğlu Üstün, günümüzün birçok Avrupa ülkesinde çocuk bakım hizmetlerinin bir hak olarak tanındığını ve sosyal bir kamu hizmeti olarak yerine getirildiğini belirtmektedir (Türkoğlu Üstün 2020: 1557).

¹⁹ Taş’ın dipnotta belirttiğine göre; “kürtaj hakkı, 1967’de İngiltere’de, 1973’te ABD’de, 1975’te Fransa’da, 1978’de İtalya’da, 1983’te Türkiye’de yasalaşmıştır. İlk Kürtaj hakkını resmi olarak serbest bırakan 1920 yılında Rusya olmuştur” (Taş 2016: 170 dn.).

İkinci dalga feminist hareket içerisinde, kadınların özgürleşmesine yönelik çeşitli kuramsal bakış açılarının ve entelektüel konumların birbiriyle diyaloga girdiği, hatta kuramsal olarak çatıştığı da görülmektedir. Bu durum aynı zamanda feminizmin bu dönemdeki enerjisinin bir göstergesidir. Başat gerilimlerden biri, radikaller ve sosyalistler arasında olmuştur. Arat, *sosyalist feminizmin radikal feminizme* güçlü bir tepki olduğunu belirtir (Arat 2017: 71). Radikallere göre her kurumda ve toplumsal boyutta temel egemenlik modeli ataerki hiyerarşiye dayanır. Açık fiziksel şiddetten moda ve güzellik ölçütlerine ve annelik, monogami ve heteroseksüelliğin zorba ideallerine kadar evrensel bir eril egemenlik düzenlemesi mevcuttur. Bunların temelindeyse erkeğin fiziksel iktidarı/şiddeti elinde toplaması vardır. Radikaller ataerkilliği yenebilmek adına bilinç yenilenmesi ve kadınların birbirlerine desteğini ve ortak pratikleri (kızkardeşlik) önerirler. Radikal feministlerin; ataerki egemenlikle yüzleşme ve evlere, kadınların işlettiği iş yerlerine, sanat merkezlerine, lezbiyen ilişkilere çekilerek gerçekleştirilen ayrılıkçılık gibi stratejileri vardır. Öyle ki *lezbiyen feminizm* radikallerin başlıca kollarından biri olmuştur (Lengermann, Niebrugge 2013: 473-475). Sosyalist feminizm ise ataerkillik ve kapitalizm ittifakına yönelik bir teoriyi amaçlar. Kadın sorununa sosyalist bakışta ekonomik sınıf ve cinsiyet sınıfı eklenir (Tong, Botts 2021: 137). Mitchell'e göre, radikal feminizm ve sosyalist düşün arasındaki gerilim, cinsel hiyerarşinin nedeni olarak ilkinin erkek cinsiyetine ikincisininse sisteme vurgu yapmasından kaynaklanır. O, bu yaklaşımların ayrı ayrı yanlış olduğunu, birlikte ele alındıklarındaysa doğruluğunun mümkün olduğunu belirtir. Ona göre, feminist bir bilinç ve bilimsel sosyalizmin yöntemleri tamamlayıcıdır (Mitchell 2021: 135-137).

Feminist mücadele içerisinde, radikal feminizm içerisinde geliştirilen ve sonrasında yaygınlaşan *bilinç yükseltme* pratiği ve bilinç yükseltme gruplarının ortaya çıkışı yeni bir öznel idealinin işlevidir. Acar-Savran, özel alana hapsedilen kadınların da kendi kamusalıklarını ve dayanışma ağlarını geliştirdiğinden söz eder (Acar-Savran 2013: 100-101). Bilinç yükseltmenin temel farkıysa politik strateji bilincidir. Bilinç yükseltme; farklı yaşam tarzlarından, farklı sosyo-siyasal kültürlerden kadınların kendilerini ve birbirlerini tanıma, kişisel baskı deneyimlerini birbirlerine aktarma, cinsiyet rollerinin tekil şahıslar üzerindeki etkilerinin ve kadınların bireysel korkularının aslında toplumsallığına dair ortak bir bilinç yaratma sürecidir ve kızkardeşliği beraberinde getirir. Bilinç yükseltme grupları amacın kendisi değil, geliştirilecek siyasetin aracıdır ama yaygınlaştıkça politik içerik kaybına uğradığı da düşünülmektedir (Taş 2016: 170, 170 dn.; Mitchell 2021: 93-96).

Feminist bilinçlenme ve alternatif bir politika ve kültür üretimi arayışıyla feminist sanat anlayışı devreye sokulmuştur. Mitchell, kadınların kendi feminist tiyatrolarını, kendi müzik gruplarını, sinemalarını kurmaya çalıştığından söz eder (Mitchell 2021: 86). Baran ve Demiriz, birinci dalga feminizm içerisinde de sanatsal etkinliklerin yer almış olmasına rağmen kadınların özgürlük mücadelesinde sanatın “yoğun ve etkili” kullanımının ve devamında feminist sanatın doğmasının radikal feminizmin etkin olduğu döneme denk geldiğini belirtmektedir. Baran ve Demiriz, 1960’larda Amerika ve Avrupa’da etkisini göstermeye başlayan, 1980 ve sonrasıysa hızlı bir ivme kazanan feminist sanatın tartışma ve sorgulama

konularının feminist hareketteki dönüşümlerle bağlantılı olduğuna dikkat çekmiştir (Baran, Demiriz 2017: 316).

Feminizm içerisinde önemli bir konum işgal eden bir diğer kuramsal bakış, *psikanalitik feminizm* kavramıyla nitelendirilen çalışmalardan oluşmaktadır. Psikanalitik feminizm içerisinde, genel hatlarıyla Amerikan feministlerinin ve Fransız feministlerinin oluşturduğu iki farklı yönden söz edilebilmektedir. İlk grup daha çok kişiliğin duygusal gelişimini tartışma konusu yaparken, ikinci grup egemen kültüre alternatif bir dil üretimi fikrinden etkilenmiştir. Tong ve Botts'un belirttiğine göre, ilk gruptan Dinnerstein ve Chodorow gibi kuramcılar 1970'lerde, feministlerin ortak öfkesinin hedefi olan Freud'un metinlerini yeniden yorumlamaya çabalamıştır ve Freud'un psikoseksüel gelişim söyleminin erken evrelerine (özellikle pre-ödüpal) odaklanarak cinsellik ve toplumsal cinsiyet konularında daha iyi açıklamalar geliştirebileceklerini savunmuşlardır (Tong, Botts 2021: 241).

Dorothy Dinnerstein, pre-ödüpal evrede annenin gücüne bağımlı olunan bir bebeklik çağı sonrasında, erkeklerin bu deneyimi bir daha yaşamamak için kontrol etme ve iktidar kurma eğilimli, kadınlarınsa aynı deneyim nedeniyle içlerindeki annenin gücünden korktukları için erkeklerce kontrol edilme yönelimli olduğunu belirtir. Ona göre, bir dizi çarpık toplumsal cinsiyet düzenlemesine yol açan böylesi bir psikoseksüel gelişimdir (Tong, Botts 2021: 242-243). Dinnerstein, çözüm olarak ikili ebeveynlik sistemini; çocuk yetiştirmede ve dünyanın inşasında kadın ve erkeğin eşit rol üstlenmesini önerir (Tong, Botts 2021: 247). Çünkü psikoseksüel gelişimi çevreleyen ebeveynliğin dönüşümü, kültürün dönüşümüne de izin verecektir.

Dinnerstein gibi Nancy Chodorow da ikili ebeveynlik sisteminin özel alan-kamusal alan arasındaki cinsel mekânlaşmayı ve cinsiyetle ilişkili özellikleri bozuma uğratacağını savunur. Ona göre, oğlanlar ilk sevi nesneleri olan anneden ödüpal evreyle ayrılmalarına rağmen kızlarda anneden yüz çevirme asla tamamlanmaz. Kız çocuk büyüdüğünde heteroseksüel bir kadın olsa da en güçlü duygusal bağları yine diğer kadınlarla kuracaktır. Psikoseksüel gelişimin sosyal sonuçlarını ele alan Chodorow'a göre, oğlanın anneden ayrılığı, başkalarıyla derin ilişki kurma becerisini sınırlar. Bu duygusal eksiklikse oğlanı verimlilik amacına, başkalarını nesnel olarak değerlendirebilmek için araya mesafe koymaya, kamusal alanda çalışmaya hazırlar. Oysa kızın anneye bağımlılığı başkalarıyla samimi ve karmaşık insani bağlar örme becerisine yol açar ki, bu özellikler kamusal alanda bir konum edinmeyi zorlaştırır. Kadınların ilişki kapasitelerinin, erkeklerinse ayrı olma kapasitelerinin aşırı gelişmiş olduğunu düşünen Chodorow'a göre; ikili ebeveynlik, cinsiyetlerin edindiği özelliklerin orantısızlığını dengeleyecek ve her iki cinsiyetten çocukların da benzer yeteneklerle büyümesini sağlayacaktır (Tong, Botts 2021: 248-250).

Dinnerstein ve Chodorow'un tezleri bazı sorunlu yanlar taşımaktadır. Öncelikle, toplumsal cinsiyetin psikolojik boyutu tezlerine egemenken toplumsal süreçleri göz ardı etmişlerdir. Bunun yanı sıra farklı aile tiplerini ele almamışlardır (tek ebeveyn, homoseksüel çift, geniş aile). Ayrıca ikili ebeveynlik

sisteminin kazançları kadar kayıpları da olabileceğini sorgulamamışlardır. Örneğin, J. Bethke Elshtain, erkeklerin özel alanda iyi kadınsı nitelikler geliştirebileceği varsayılırken, neden aynı şekilde yönetime giren kadınların da kötü erkeksi nitelikler geliştirebileceğinin varsayılmadığını sorar (Tong, Botts 2021: 250-252).

Fransız feminizmi ise kendilerini bir grup olarak görmeseler de Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Hélène Cixous'nun dil üzerine tartışmalarını içermektedir (Demirkan 2003: 6). Bu fikrin en önemli tetikleyicisi, Freud'un tezlerini yapısalcılık²⁰ ekseninde kritik ederek yaratıcı bir yeniden okumaya tabi tutan ve kültürün erkek merkezli anlamsal yapısını kuramlaştıran psikanalist Lacan'dır. Grosz'a göre, fikirleri hem eril tahakkümcülük hem de feminist meydan okumadaki işlerliği açısından tartışılmış olan Lacan, eril ve dişil öznelerin biyolojik belirlenimler değil, dilin yol açtığı sosyal-tarihsel sonuçlar olarak görülmesini sağlamıştır (Grosz 2021: 237, 238). Psikanalitik feminizmin dil üzerindeki çabasının açıklanabilmesi için Lacan'ın psikanalizin kavramlarına ve temalarına değinmek gerekmektedir:

Lacan'ın özne kuramı birbirini yapılandıran ve *gerçek, imgesel, simgesel/sembolik* olarak adlandırılan üç temel düzene dayanır. Ona göre, çocuğun toplum içinde uygun bir işlev edinebilmesi için, psikoseksüel gelişim süreci çocuğun simgesel düzene dahliyle sonuçlanmalıdır. Simgesel düzen, her toplumu birbiriyle ilişkili bir dizi işaret, rol ve ritüelin düzenlediğini öne süren yapısalcı antropolog Claude Lévi-Strauss'un sistemine Lacan'ın verdiği isimdir. Çocuğu simgesele götürecek olan gelişim şöyle gerçekleşir: Bebek, ilk zamanlarda kendi bedenini ve annesini birbirinden ayıramaz; o ve anne birdir. Henüz ego oluşmamıştır. Bebeğin imgesel dünyasında, yaklaşık 6-18 aylıkken *ayna evresinin* yaşanmasıyla bebek kendisini bütünsel bir varlık olarak kavramaya başlar. Anne-çocuk ilişkisi güdümündeki bu dönemde kimlik edinmenin ilk basamağı olan *birincil kimliklenme* oluşur ve ben-öteki ayırımına varılır. Ayna aşamasını izleyen ödipal dönemde anne-çocuk ilişkisi babanın dahliyle bozulur; çocuk babanın ve dilin düzenine, yani simgesel düzene girer. Bu deneyim ise *ikincil kimliklenme*'dir. Lacan'a göre, öznenin oluşumu, anlamı hem yaratan hem de sınırlayan bu dilsel dünyada gerçekleşir. Lacan için bilincin de bilinç dışının da koşulu simgeseldir (Türkoğlu 2014: 145-146; Hitchcock 2015: 250-252; Tong, Botts 2021: 258-260). Lacan'ın söyleminde; anne, simgesel/dil öncesi mutluluk haliyle, baba ise simgeselle özdeşleştirilir ve bu nedenle Lacan simgeseli *Babanın Adı* olarak da kavramsallaştırmıştır (Hitchcock 2015: 252). Anne ve çocuk arasındaki mutlu bütünlüğün yitirilişi, öznenin yaşam boyu bu bütünlüğe dönmek isteyeceği bir kayıp yaratır. Özne artık taklit nesnelerle yetinir ki Lacan bunlara *objet a* ismini vermiştir (Copjec 2002: 32-33).

Lacan'ın tezinde (Freud'taki gibi) cinsiyetlerin ödipal deneyimleri farklıdır. Oğlan çocuk, anatomik olarak kendisine benzeyen babayla özdeşleşerek bireyselliği ve egemen düzeni içselleştirirken, kız

²⁰ Yapısalcılık kuramı, gerçekliği ve ele aldığı konuyu yapı kavramına dayandırır. "Yapı, öğeleri birbirine ve kendisine bağlı olan, ama öğelerinin toplamından daha fazla bir şey oluşturan bir bütündür." Yapısalcılık, gerçekliği kavramada dili örnek alır ve dil örneğini insan davranışlarının tüm alanına yayar. Bkz. Akarsu, *a.g.e.*, 195-196.

çocuk anatomisi dolayısıyla tam bir özdeşleşme sağlayamaz ve bocalar. Böylece kız çocuklar, simgesel düzeni tamamıyla içselleştiremez (Tong, Botts 2021: 260). Penisin öneminin simgesel olduğunu söyleyen ve bunu *fallus*²¹ kavramıyla vurgulayan Lacan’a göre, penis sahibi baba olmasına rağmen bir zamanlar o da çocuk olduğu ve aynı kanunlara uymak zorunda kaldığı için aslında fallus her iki cinsiyetin de eksikliğinin temsilidir. Çünkü her iki cinsiyet de dile/yasaya tabidir. Bu vesileyle kadın-erkek, herkes iğdiştir (Hitchcock 2015: 252-253).

Lacan’ın gerçek ve simgesel düzen arasındaki ayrımı cinsiyetlerle ilgili çıkarımlarda önemli bir odaktır. Lacan’ın ifadesiyle gerçek, “simgeselleştirmenin dışında varlığını sürdüren alandır” (akt. Cléro 2011: 55) ya da Grosz’un Lacan çözümlemesindeki ifadesiyle, “kesinlikle gerçeklikle aynı şey değildir” (Grosz 2021: 64). Lacan’ın psikanalizinde, dilsel düzenin toplumsal inşayı gerçekleştirdiği ve bunun bir gerçek olmadığı yönündeki kabul, ataerkil toplumsal yapıların tarih-dışı cinsiyet doğası söylemini bulanıklaştırır. Yine de Jancovich’in belirttiği üzere, Lacan’a göre simgesellik eril/fallus merkezli kurulduğu için kadınların dil/toplum/kültürle ilişkisi sorunludur. Kadınlar ne olduklarıyla değil, erkeklerden farkları; yani ne olmadıkları üzerinden tanımlanırlar (Jancovich 1995: 137). Tong ve Botts’un çıkarımına göre, Lacan, kadınları “fallik sözsüzlüklerinden” dolayı simgeselin içinde “bilinmez” olarak konumlandığından kadınlara toplumsalın içinde uygun bir yer bulmakta Freud’dan daha başarılı olamamıştır (Tong, Botts 2021: 260).

Kadının kültürel düzlem dışı ve kendine özgü sözlerden mahrum ele alınması, hiyerarşik cinsiyet kurgularında önemli bir durağa işaret eder. Kadınların ataerkil toplum düzeninde kendi söylemlerinden mahrum bırakılmalarını Berktaş, kadınların “*kendi adlarını kendilerinin koyması* söz konusu değildir” sözüyle etkili biçimde ifade eder (Berktaş 1996: 17). Bu durum kadınların mistifikasyonuna yol açmaktadır. Direk, bu tekinsizlik nedeniyle ataerkil sistemin kadın korkusu içerdiğine dikkat çeker. Freudyen psikanaliz kadını penis kıskançlığı nedeniyle tehlikeli ve hadım edici görmektedir. Lacancı dil vurgusuyla; kadın, erkeklerin dil ekonomisinin dışladığı başkalığıyla korkutucudur. Kadından duyulan korku, kadının iktidar konumunda olmasından değil, erkeğin şiddet nesnesini bilemeyeşinden kaynaklanmaktadır. Direk’e göre, kadının metafizikte sürekli doğa tarafına konumlandırılması, insanın içinden çıktığı ve tabi kıldığı doğadan korkusunu ve onu şiddetle yadsımasını da ima etmektedir (Direk 2021: 135-137). Tarih, kadın korkusuyla ilişkili ele alındığında farklı ataerkil dışavurumlar ele geçirilebilmektedir. Örneğin, Beauvoir’a göre, ana tanrıça inancı henüz üremedeki rolünden habersiz olan ve toprak ile anne karnının verimliliğinde özdeş bir büyü güzü bulan erkek zihniyetinin bir inşasıdır (Beauvoir 1993: 72-75). Ana tanrıça kültüne zıt gibi görünen ama kadına atfedilen giz ve bundan duyulan eril korku nedeniyle bu olguyla yakından ilişkili olan bir diğer tarihsel semptom ise çalışmamızda önceden sözü edilen cadı avları kıyımlarıdır.

²¹ Lacan’ın fallus kavramıyla ilgili önem taşıyan bir metin olarak bkz. Jacques Lacan (2013), *Fallus’un Anlamı*, (Çev. S. M. Tura), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Kadınların sözden mahrum bırakılmaları, kadınların cinsel yaşamını tabulaştırmaktadır. Direk'in aktarımıyla, Aristoteles'ten psikanalize kadar uzanan ve kadın korkusuyla dolu olan kültürü Cournut'ye göre "erotik dişilik ve onun cinsiyetli varlığıyla keyif alışının (*jouissance*) kendine özgü ritmi ve ekonomisi" dehşete düşürmektedir. Lacan, 1972'de, kadınların keyif alışının sembolik ekonomide dile getirilebilir bir şey olmadığını savunmuştur (Direk 2021: 136). Lacan, Freud'u takip ederek zevkin temelde fallik olduğunu kabul etmekle birlikte kadında fallik zevkin ötesinde deneyimlenen *Öteki*'nin anlatılamaz ek zevkinin bulunduğunu da belirtmiştir²² (Cléro 2011: 168-169). Kadının cinsel hazzı ya da ötekinin ek zevki ataerkil anlam sistemince kavranamaz, çünkü erkek için cinsel birleşme, Beauvoir'ın değindiği gibi, "[e]lle geçirmek, almak, sahip olmak[tır]... bir kadına sahip olmak, onu yenmek demektir" (Beauvoir 1993: 170). Dinnerstein'a göre, kadını erkeğin tatmin edilmesine yönlendiren eril haz odaklı anlayışın nedeni; kadının cinsel isteklerinin ve ihtiyaçlarının tatmin edilmesi halinde, kadının kendine ait bir hayatı olduğunun dolayımlanması her iki cinse de bebekken annelerinin bağımsızlığını fark ettiklerinde yaşadıkları öfkeyi hatırlatacak olmasıdır (Tong, Botts 2021: 243-244). Dinnerstein'ın ifadesine bakılırsa, burada kadının kendi gücünden korkusu da söz konusudur. Kültür ve özneler, anlam istikrarını bozacak tehlikeler karşısında kadının cinsel hazzının baskılanması ya da yok sayılması yoluna gitmişlerdir. Eril anlam sisteminin dışladığı erotik dişilik, kültürün erilliği nedeniyle simgeseldeki çatlak gibidir. Anneliğin idealleştirilmesi, bu çatlağın kapatılmasını sağlar. Çünkü Andre'nin belirttiği gibi, annelik aynı zamanda kadının, kadın cinselliğinin silinmesi anlamına gelmektedir (André 2021: 24).

İşte Fransız psikanalitik feminizminin düşüncesi, erkek egemen ideolojinin kadın bedenini sarmalayan ve onu gizemlileştiren anlam dayatmalarına karşılık, kadının merkezden uzak konumunu alternatif bir dilsel-kültürel yaratıcılık amacıyla harekete geçirmek üzerine kuruludur.

Irigaray; Lacan'ın tezinde ödipal evreyi başarılı aşamadıkları için kadının imgeselde kaldığı ya da simgesel düzene dilsiz girdiği iddiasını kadınlar ve toplum için kullanılmamış olanaklar olarak görür. Ona göre, kadınlar hakkında her şey eril bakış açısından, erkeğin gözünden bilinmektedir. Irigaray, bu *erkeksi kadınsı* yerine daha farklı bir kadını; kadın gözünden kadını; yani *kadınsı kadınsı*'yı öne sürer. Yazar, eril anlam sisteminden kaçınmak için bu kadının bir açıklama üzerinden tanımlanmaması gerektiğini belirtir. Çünkü Irigaray'a göre, Batı düşüncesinde ve psikanalizde aynılığın egemenliği bulunmaktadır ve bu aynılık aşılmalıdır. Örneğin; Freud, küçük kızı²³ farklı değil, eksik görerek yapmıştır bunu. Irigaray, kadınların kendilerini erkek dünyasının sınırlarında "atık" ya da "aşırı" olmaktan başka bir şey olarak deneyimlemek istiyorlarsa üç adım atmaları gerektiğini iddia eder.

²² Lacan'ın *jouissance* kavramıyla tanımladığı zevk, cinsellikten ve cinsel hazdan öte anlamlar içerir. Öznenin ıstıraptan aldığı paradoksal bir duyum da olabilen bu zevk, simgesel sınırları aşmaya meyledir. Örneğin, Lacan'a göre, mazoşizm gerçek'in verdiği en büyük zevktir (Cléro 2011: 167-169).

²³ Yazar, burada gelişim aşamasındaki kız çocuklarından bahsediyor. Freud, çocukların seksüel gelişimine yönelik analizinde kız çocuklarının cinsel organ farklılıklarını kavradıklarında kendilerini aşağılanmış hissettiklerini belirtmiştir. Bu çalışmada, bkz. 13-14.

Bunlar; (1) toplumsal cinsiyet ayrımı gözetmeyen tarafsız bir dil değil, dişi ve etken bir dil yaratmak, (2) eril cinsel organın dolayımıladığı fallik libidinal sistemin tekilliği yerine dişi cinselliğin çokluğunu geçirmek, (3) fallus merkezli egemen tanımları abartarak taklit etmek ve bozmak. Irigaray, çoklu anlamları ve farklılıkları fallus merkezli aynılıktan kurtarmaya çabalamış; öyle ki kişinin kendisiyle çelişmesini dahi fallus merkeziliğin gerektirdiği mantıksal tutarlılığa isyan olarak değerlendirmiştir (Tong, Botts 2021: 261-265).

Irigaray gibi Kristeva da Lacan'ın çalışmalarından yola çıkmıştır. Kristeva, dilsel düzende bir ayrım önermiştir: *Göstergesel* [semiotic] ve simgesel ayrımı. Kristeva, ödipal evre öncesinde bulunan pre-ödipal evrede çocuğun göstergesel bir dilinin olduğunu ve bu dilin bir kısmının simgeleşe taşındığını öne sürmüştür. Göstergesel dili, babaya ait/mantıksal olan simgesel dilin aksine anneye ait/şiişel dille ilişkilendiren Kristeva'nın ayrımında dilin simgesel kipliği düz, rasyonel, nesnel ve dilbilgisel yazımı; göstergesel kipliği ise dairesel, duygusal, öznel ve ezber bozan yazını üretmektedir. Kristeva, özgürleşmiş insanın sembolik düzende anlam yaratmanın simgesel ve göstergesel yönleri arasında oynayabileceğini; bu insanın kadınsı-erkeksi, kaos-düzen, devrim-statüko arasında serbestçe hareket edebileceğini düşünmüştür. Irigaray'nin aksine Kristeva, kadınsının ve erkeksinin biyolojiyle özdeşleştirilmesine karşı çıkmıştır. Bu karşı çıkış, bir kadının erkeksi kipte ya da bir erkeğin kadınsı kipte var olabileceği ya da yazabileceği anlamına gelmektedir. Kristeva'ya göre, bir erkek kadın gibi konuştuğunda, kültür, bir kadının erkek gibi konuşmasından daha fazla yara almaktadır; çünkü böyle bir edim cinsel farklılığın geleneksel kavramlarını yıkıcıdır (Tong, Botts 2021: 266-267).

Cixous da erkeğin baskıcı kültürünü yeniden üretmeyen, bilinç dışıyla ve bastırılanla ilişkili olan, konuş(a)mayan kadını sessizliğinden kurtaran ve geleneksel kadın temsillerini yeniden üretmeyen bir *kadınsı yazı*'yı (*écriture féminine*) simgesel düzenin hiyerarşik yapısının bozumunda önermiştir (Demirkan 2003: 44-46). Simgesel düzenle özdeşleştirilen babanın tek sesli, otoriter, bedenden bağımsız, *phallo(go)centric*²⁴ sesinin aksine; onun zıttı olarak sunulan *écriture féminine* çok sesli, başlangıçlara gebe, yıkıcı, bedenseldir ve sonlandırılmaya direnir. Burada bedensellik kavramı, metin ile yazarı arasındaki bedensel bağ ile birlikte o bedenin anneye arasındaki orijinal bağı da içerir. Böylesi bir yazı, kadınların kendi öykülerini anlatmalarıyla ilgilidir (Hitchcock 2015: 170).

Fransız psikanalitik feminizminin kadın cinsiyetinin farklılığı aracılığıyla yeni bir dil/anlam üreterek eril tahakkümü yıkmaya yönelik bir proje ortaya koyması, *üçüncü dalga feminizm* olarak adlandırılan ve temel vurgusunu “farklılık” kavramı üzerine yaparak ayıran yeni feminist tartışmalara geçişte etkili olmuştur. Yazıcı; Cixous, Irigaray ve Kristeva üçlüsünün düşüncelerinde, Beauvoir'ın varoluş projesinden farklı olarak kadın bedenselliğinin akıl ile aşılması yerine bedenselliğin özneleşmesi ve

²⁴ Çimen'in belirttiğine göre, “Jacques Derrida'nın ortaya koyduğu bu kavram, anlamın oluşmasında erkekliğin kayırılması[nı], ataerkil söylemin egemenliğini vurgulamaktadır (fallus/phallo: eril cinsel organ; logo: simge; centricism [merkezcilik] sözcüklerinin birleşimiyle oluşmaktadır).” Bkz. Çimen 2021: 56 dn.

böylece akıl-beden dikotomisinin bozuma uğratılması imkânlarının öne çıktığına dikkat çeker. Bununla birlikte cinsiyet farklılığına ve bedene yapılan atıflar doğa-kültür ayrımını zora sokmakta ve Judith Butler'ın belirttiği gibi özcülük tehlikesi taşımaktadır (Yazıcı 2016: 72-74).

Üçüncü dalga feminizmin öne çıkan ismi Judith Butler, 1990'da yayımladığı *Cinsiyet Belası* eserinde evrensel kategorileri reddeden postmodernist bir görüş benimseyerek feminizmin *kadın* kategorisini sorgulamaya açmış ve radikal önermelerde bulunmuştur. Feminizmi öz-düşünümsel (*self-reflexivity*) ve öz eleştirel biçimde ele alan Butler'a göre, kültürel ve tarihsel bağlamları tüketen yekpare ve küresel bir toplumsal cinsiyet, maşist baskı ya da kadın kategorisi varsaymak epistemolojik emperyalizmdir. Bu stratejiyi, farklılıkları aynılık işareti altında sömürgeleştirmeye ve fallogosantrizmin kendini yücelten hamlesine benzeten Butler, tutarlı ve birlik içindeki kadınlar kategorisinin kültürel, toplumsal ve siyasal kesişme noktalarındaki çokluğun reddine yol açtığını belirtmektedir (Butler 2014: 61-63). Yazıcı'nın aktardığına göre, feminizmin ilk iki dalgası için kadınlar arası ırksal farklardan ve farklı ezilme biçimlerinden referansla yapılan eleştiriler ve tanınma talepleri kadın dayanışmasını bozan ayrıştırıcı yaklaşımlar olarak görülmüştür. Üçüncü dalga feminizmdeyse özellikle 80'lerden ve 90'lardan itibaren hem pratikte hem de teoride farklılık, çoğulluk ve çeşitlilik tartışmaları öne çıkmıştır (Yazıcı 2016: 76, 78). Böylece toplumsal cinsiyetin ırk, sınıf, yaş, cinsel tercih gibi kesişimlerle açığa çıkan farklı baskı deneyimleri araştırılmış; “Kuzey Atlantik toplumlarında beyaz ayrıcalıklı-sınıf feministlerin deneyimlerini ve ilgilerini yansıtan çalışmaları barındıran” önceki feminist dalgaların çalışmaları eleştirilmiştir (Lengermann, Niebrugge 2013: 484). Aslında feminizmin içinde kesişimselliğin kökleri eskidir; örneğin, ilk feminist dalganın oy hakkı mücadelesinde Sojourner Truth ve Ida B. Wells hem siyah ve köle hem de kadın olarak önemli rolleriyle birlikte feminizmin özne temsiliinde yeterince görünür olamamışlardır (Yazıcı 2016: 78). 90'lardaysa bell hooks, Audre Lorde ve Patricia Hill Collins gibi kesişimsel bir açıdan düşünce üreten siyah feministler, Avrupa merkezci feminist özne temsiliini eleştirmişlerdir. Çünkü kimliğin çoğulluğunu göz ardı etmek mümkün değildir. Örneğin siyah bir kadın, siyahlığını ve kadınlığını ayrı biçimlerde değil, kesişimsel olarak tecrübe etmektedir. Kesişimsellik teorisyenleri, kadınlar arası farklılık ve çoğulluğun bilgiye dâhil edilmesinin ayrışma yaratmaktan ziyade kadınlar arasında gerçekçi ve samimi bir iletişim ve dayanışma yaratacağı fikrindedirler (Yazıcı 2016: 78-82). Üçüncü dalga feminizmin paradigmasında üçüncü dünyalı, siyah ya da eş cinsel bir kadın olmanın ya da aynı anda bu boyutlardan birkaçını içerebilen bir kimliğe sahip olmanın somutluğu tek tip bir kadın soyutlamasına tercih edilir.

Feminizme bir diğer kuramsal katkaysa toplumsal cinsiyet-cinsiyet ayrımının reddedilmesidir. Judith Butler, *Cinsiyet Belası*'nda toplumsal cinsiyet kavramının söylemsellik ve kültür öncesi, siyaseten tarafsız ve doğal bir ikili cinsiyeti tesis eden söylemsel/kültürel araç olarak kullanıldığını; oysa cinsiyetin de toplumsal cinsiyetin bir parçası olduğunu dile getirir. Çünkü “toplumsal cinsiyet işaretinden önce bedenlerin imlenebilir bir varoluşları olduğu söylenemez.” Butler'a göre, cinsiyet de toplumsal cinsiyet gibi kültürel hegemonya taşımaktadır (Butler 2014: 50-54). Butler, böylece hem

toplumsal cinsiyetin hem de biyolojik cinsiyetin ikili yapılarını yerinden eder ve bunların söylemsel sınırlar olduğuna işaret eder. Butler’a göre, arzunun heteroseksüelleştirilmesinin gereği olan eril-dişil, erkek-dişi karşıtıtlıklarına rağmen bazı kimliklerin kültürel idrak edilebilirlik normlarına uymaması kültürel matrisin idrak sınırlarını ve hedeflerini teşhir ve altüst etmede fırsatlar sunmaktadır (Butler 2014: 66-67). Ona göre, toplumsal cinsiyet performatiftir; yani düzenleyici söylemler/yasalar/normlar çeşitli edimlerden ve bedensel icralardan ayrı bir ontolojik statüden yoksundur. Tutarlılığın inşası heteroseksüel, biseksüel, gey, lezbiyen bağlamlarda çokça bulunan toplumsal cinsiyet süreksizliklerini gizler ve gözden uzak tutar. Butler, buna karşılık *drag*’ları²⁵ istikrarlı kimliğe dair söyleme meydan okunmasında ve bu söylemin parodileştirilmesinde etkili bulur (Butler 2014: 224-225). Cinsel özgürleşme için çokluk düşüncesini önemseyen ve feminizmdeki heteroseksüel çizginin esnetilmesinden yana olan Butler, cinsel azınlıklar ve LGBTİ+ özneler konusunda çalışan *queer kuramı* için de önem taşımaktadır.

Günümüzde, cinsiyet soyutlamalarında tarihsel dönüşümler ve bir özgürleşme yaşandığı kabul edilmektedir. Ancak, eril tahakkümün ürettiği yanılsamalara benzer biçimde, bu özgürlük alanları da geleneksel toplumsallığın baskı şemalarıyla benzeşmekte ve özgürleşme de bir yanılsama olabilmektedir. André, erkeklik organındaki sertleşmeyi “bir balayı gecesi” keşfeden 19. yüzyılın Avrupalı kadınıyla günümüzün özgür cinsellik yaşayan Batılı kadını arasındaki farka eğilir. Cinsel özgürleşme/devrim, bekâret tabusunun geçersizleşmesi; cinsellik ve evlilik yaşamının ayırt edilişi; gebelik önleyici yöntemlerin geliştirilmesi ve kürtajın yasallaşmasıyla cinsellik ve gebelik riskinin ayrışması gibi belirtilere sahiptir. André’ye göre, 19. yüzyıl ahlakının kadına buyruğu “[ç]alış, tasarruf et ve tensel istekten vazgeç!” iken, günümüz kadın dergilerinin aynı mutlaklıktaki buyruğu “[m]utlu ol, tatmin ol, kısacası: cinsel doyuma ulaş”tır. Psikanalist söylemle, cinsel özgürleşme üstbenliğin baskısını yumuşatmamakta, yeni cinsel tasarımlar yeni baskılar yaratmaktadır. André bu durumu, bakireliğinden utanarak psikanaliz tedavisi için kendisine başvuran genç bir kızla örnekler (André 2021: 18-19).

Mitchell, yaygınlaşan narsistlik çağında cinsel özgürleşmenin kapitalist ticari boyutla ilişkisinden söz eder. Mitchell’e göre, cinsel devrim başta kadınlar olmak üzere her iki cinsin de sosyal özgürlüğüne yaptığı katkılar yanında cinsel nesneleştirmeyi de artırmıştır (Mitchell 2021: 197-199). Yazar, kadınların, tüketicilik bilincinin yayılmasında gerekli görüldükleri ve reklam dünyasında cinsel nesne olarak kullanıldıkları fikrindedir (Mitchell 2021: 239). Çağdaş toplumlarda tüketimci kapitalizmin yükselişi Veblen’in *gösterişçi tüketim*²⁶ olarak adlandırdığı olgunun kültürel anlamda genelleşmesini sağlamıştır ve Marshall’ın aktardığına göre, kadınlar da gösterilmeye çalışılan zenginliğin sembolleri

²⁵ Butler, orijinal bir toplumsal cinsiyet kavramını bozan parodili kimliklere *drag* ile birlikte *cross-dressing* ve *butch/femme* gibi cinsel tarzları da ekler (Butler 2014: 225-226).

²⁶ Thorstein Veblen (1857-1929) bu kavramı 19. yüzyıl sonunda ortaya atmıştır. Marshall’ın sözlüğüne göre, gösterişçi tüketim, kamusal alanda ve görünecek biçimde statü sergilemeye yöneliktir (Marshall 2005: 49).

arasında yer alır (Marshall 2005: 49). Bourdieu, bunu “daha az farklılaşmış toplumlarda” erkeklerin toplumsal ve sembolik sermaye biriktirmek için kadınları evlilik yoluyla değişim araçları olarak kullanmalarına benzetir. Bugün de ailenin sembolik sermayesinin²⁷ ifşasında rol kadınıdır; kozmetik, giyim, tavır vb. unsurlar bu amaçla kullanılır; görünmek ve cezbetmek ona düşer. Bourdieu’ye göre, buradaki cinsel fark şudur: Erkeklerde kozmetik, giyim-kuşam; kıyafet, nişan, üniforma gibi toplumsal konum ve onun işaretleri lehine beden silinmesi eğilimi gösterirken, kadınlarda bedenin yüceltilmesi ve baştan çıkarma dili yaratılması beklenmektedir (Bourdieu 2019: 124-125). Bourdieu’nün düşüncesinde, bu ayrımın yaratılmasında eril tahakkümcü toplumsal sistem merkezde yer alır. Eril kategoriler, dişi bedeni, “başkaları için beden” deneyiminin en uç noktasına getirmeye çalışır. Bu düzlemde kadın bedeni “algılan varlık” olarak oluşturulur. Kadın, ancak eril bir göz ya da eril kategorileri ikame eden bir göz tarafından fark edilerek varlık kazanabilmektedir. Bedenin sunumunun taşıdığı önem ve tasarılan meşru beden ölçütleri, kadının kendi bedeniyle ilişkisini kaygılı ve güvensiz bir sürece sokmaktadır (Bourdieu 2019: 83-90, 125). Öyleyse teknolojik gelişim ya da çağdaş ekonomi-politik, kadının nesneleştirilmesini yeni koşullara uyarlamının yanı sıra bunun özgürlük kavramıyla tanımlanmasına da imkân verebilmektedir. Bu nedenle cinselliğin ve özellikle kadın cinselliğinin tüketim nesnesi olarak görülmesi feministlerce eleştirilmektedir. Özgürlük yanılsamaları, cinsiyet ilişkilerine yönelik bir analizi Bourdieu’nün saptamasına; “değişimin içinde ve değişim yoluyla kalıcılık” (Bourdieu 2019: 116) sözüne yöneltecektir.

Eril kültürün kadın kimliğini ötekileştirdiği yapılarla mücadele, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren uluslararası resmi kurumlarca da tanınmış ve cinsiyet eşitliğine yönelik projeler üretilmiştir. Rochefort, kadınların tahakkümü yıkma projesine kurumsal onay bağlamında; BM’nin İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’ne (1948) feminist çabalarla cinsiyet maddesinin eklenmesini, BM’nin 1975’i Uluslararası Kadın Yılı ve devamını da Kadın On Yılı ilan etmesini, 1979’da Kadına Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Yok Edilmesi Sözleşmesi’nin (CEDAW) ve 1993’te Kadınlara Yönelik Şiddetin Ortadan Kaldırılmasına Dair Bildirge’nin kabul edilmesini önemli bulur. BM’deki feminizmle uluslararası dinleyici kitlesi sağlanmış, pek çok konferans yapılmış, feminist hareketlere teşvik yaratılmıştır. Buna rağmen Millett’in biçimsel reformların toplumsal yapı ve pratiklerle tutarsızlığını belirttiği gibi, Rochefort da bu yapıların, kadın özgürleşmesiyle ilgili radikal bir bakış açısıyla 1960’larda harekete geçen nesillerin ihtiyaçlarını karşılamadıklarını belirtmektedir (Rochefort 2020: 73-76).

BM’nin 2020 verileri, dünyada kadınların güncel konumuna dair önemli bilgiler sunmaktadır (UN 2020):

²⁷ Bourdieu sosyolojisinde sermaye kavramı, toplumsal aktörlerin etki kapasitelerini ve toplumsal konumlarını belirleyen birikimlerdir. Ritzer’e göre, Bourdieu dört tür sermayeden söz eder. Bunlar, ekonomik sermaye; toplumun kültürel hiyerarşisinin tepesinde kurumsallaşan kültürel biçimleri kullanma aşinalığına dayalı kültürel sermaye; insanlar arasındaki değerli sosyal ilişkilere dayalı toplumsal sermaye; onur ve saygınlıktan kaynaklanan sembolik sermayedir. Bkz. George Ritzer (2013), Sosyoloji Kuramları, (Çev. H. Hülür), İstanbul: De Ki: 533.

- Yönetici statüsünde bulunanlar arasındaki kadın oranı %28'dir. Genel müdür olarak çalışanlar arasındaki kadın oranı ise %18'dir.
- Bilim, teknoloji, mühendislik, matematik bölümlerinde okuyanların %35'i kadinken, bilgi ve iletişim teknolojileri alanında çalışanların %20'si kadındır.
- Kadınların ulusal parlamentolarda temsil oranı %25; yerel yönetimlerde %36'dır.
- Kadının karşılıksız ev ve bakım emeği için ayırdığı günlük süre ortalama 4.2 saattir. Erkeklerdeyse bu süre 1.7 saattir.
- Cinayete kurban giden insanlar arasında kadınların oranı sadece %20'dir. Ancak çok düşündürücü bir biçimde yakın partnerleri tarafından öldürülenler arasındaki kadın oranı %80'dir.

Bu verilere göre; ekonomik ayrımcılık ve yüksek statülü işlerin erkeklere uygun görülmesi, eğitimde cinsel farklılaşma, politik temsilde cinsiyet eşitsizliği, karşılıksız emeğin kadının omuzlarına yüklenmesi gibi gelenekler küresel düzeyde etkisini sürdürmektedir. Son maddeye göreyse, kadın-erkek ilişkisi açısından, erkekler için yakın çevrenin dışında, yabancı bir tehdit olan şiddet, kadınlar açısından gündelik yaşamın içerisinde bulunan eş, sevgili gibi kaynaklara sahiptir.

Hem elde edilen kazanımlar hem ataerkilliğin kültürel eklemlenme başarısı hem de değişim içinde varlığını sürdürmeye devam eden hiyerarşik kategoriler, feminist kuramın ve eşitsizliğe karşı direnişin taşıdığı güncel önemi de göstermektedir. Millett, çağdaş toplumun ataerkil karakterini askerlik, endüstri, teknoloji, üniversite, bilim, politika, ekonomi, polis kuvvetleri gibi etkin toplumsal güçlerin erkeklerin elinde olduğunu belirterek eleştiriyordu (Millett 1987: 47). Bugün, onun eleştirisini kültür aşırı biçimde yinlemek elverişlidir. Bununla birlikte, kadın hareketlerinin yarattığı yeni kültürel anlam ve değerler de cinsiyet ilişkilerinde radikal bir belirleyicidir. Bourdieu, bunu şöyle açıklar: “Hiç şüphe yok ki en büyük değişim, eril tahakkümün artık, kerameti kendinden menkul bir şeyin aşıkârlığıyla kendini dayatmamasındadır. [...] feminist hareketin o devasa eleştirel çalışması sayesinde, eril tahakküm artık çoğu bağlamda, mazur ve meşru gösterilmesi, ya da kaçınılması gereken birşey haline gelmiştir” (Bourdieu 2019: 113).

Feminizmin çabasının genellikle ötekileştirilmeye maruz kalan cinsiyetten yola çıkılarak değerlendirilmesine rağmen, cinsiyet özgürlüğü ideali kendisini kural koyucu varlık olarak öne süren erkekler açısından da vaatler içermektedir. Cinsiyet ilişkileri analizlerinde akılda tutulması gereken bu nitelik, tahakküm ilişkisinin ezen grup üzerinde de baskı oluşturmamasından kaynaklanır. Bourdieu'nün görüşüyle; yapı, zorlamalarını tahakküm ilişkisinin her iki tarafına da dayatmaktadır (Bourdieu 2019: 90). Önceden belirtildiği üzere Lacan'ın son kertede her iki cinsiyeti de iğdiş edilmiş görmesi, tam da bununla ilişkilidir.

Bu çalışmada tarihsel gelişim süreci içindeki genel tartışmalara, çatışmalara ve kavramsal arka plana dayanılarak özetlenen ataerkil söylemler ve bunu eleştiri nesnesi haline getiren feministlerin mücadeleleriyle gelişen alternatif söylemler, kendi içinde çelişebilen bir çoğulluğa ve tarihsel akışkanlıklara sahiptir. Bu nedenle çalışmamızın sinema, cinsiyet ve kadın bağlamına odaklanan ikinci bölümünün öncesinde, bir sentez çabasıyla, eril egemen cinsiyet soyutlamasının kurguladığı ikili karşıtlıkların ve feministlerin reformcu ya da devrimci denemelerinin çerçevesini sadeleştirmek yararlı olacaktır. Aşağıda yer alan “Tablo-1” ve “Tablo-2”, çalışmanın bu bölümüne kadar yer verilen ataerkil ve feminist söylemlerin ana hatlarına referansla oluşturulmuştur. İki tablodaki ifadelerin de içinde bulunulan sosyal-tarihsel bağlamla birlikte düşünülmesi gerekmektedir. Aşağıdaki tabloların feminist literatürün sözünü ettiği tüm ikilikleri eksiksiz karşılayabileceğini önermek mümkün olmasa da oluşturulan tabloların cinsiyet kategorilerine yönelik analizlerde işlevsellik sağlayacağı düşünülmektedir.

Tablo-1. Ataerkil İmgelemde Cinsiyetlerin Karşıt Niteliklerinin Kavramsallaştırılması

Erkek-si-lik	Kadın-sı-lık
Temel varlık	Öteki
Merkez	Çevre
Norm, normal	Anormal
Tanrı	Şeytan, günaha davet
Özne	Nesne
Aşkınlık	İçkinlik
Aktif	Pasif
Ahlaklı	Ahlak dışı
Egemen, efendi	İtaatkâr, köle
Sahip	Mülk
Sert	Yumuşak, uysal

Özgür	Esir
Zeki	Zeki olmayan
Kamusal	Özel
Politik	Apolitik
Eğitimli	Cahil
Terbiyeli	Terbiyeli olmayan
Zihin	Beden
Akıl, bilim	Duygu, giz
Kültür, uygarlık	Doğa
Baba-lık	Anne-lik
Güç	Doğurganlık
Fallus	Rahim
Olgusal dünya	Metafizik dünya
Düzen	Kaos, nevroz
Meşruiyet	Gayrimeşruluk
Bütünlük, tamlık	Eksiklik
Gurur	Utanç, kıskançlık
Yasa, resmiyet	Gayriresmîlik
Dil, söylem	Dil öncesi, sözsüzlük/sessizlik
Cesaret, güç	Korkaklık, güçsüzlük
Koruyuculuk	Himaye edilme

Kapatma	Kapatılma
Ücretli emek, iş yaşamı	Ücretsiz emek, ev ve bakım işleri
Üretkenlik	Yineleyicilik
Değerli	Değersiz
Nitelikli	Niteliksiz
Kendi için beden	Başkası için beden
Amaç	Araç
Algılayan, göz	Algılanan varlık
Sadizm	Mazoşizm
Zorba	Mağdur
Haz	Cinsel nesne
Galip	Mağlup
Yüksek statü	Düşük statü

Tablo-2. Ataerkil İmgeleme Karşı Feminist Direniş Yöntemleri

Ataerkil toplumsal yapıdan gizlenme: <i>maske</i>
Feminist bilinçlenme
Tahakküme karşı ses yükseltme
Dayanışma, kızkardeşlik, “biz” bilinci
Politikleşme

Muhafif gruplarla ittifaklar
Yasal efitlik talebi
Kamuoyu oluşturma (miting, konferans, toplantı vb.)
Radikal eylem ve şiddet
“Özel olan politiktir” dűřüncesi
Bilinç yükseltme grupları
Enternasyonalizm
Sosyalizm
Özneleşme, bağımsızlaşma, kendi yaşamının sorumluluğunu üstlenme
Kamusal alana katılım (eğitim, ücretli emek, siyaset)
Kurumlarla iş birliğı (ulusal ve uluslararası kurumlar, BM vb.)
İkili ebeveynlik ideali
Cinsiyetler arası eşit rol paylaşımı talebi
Radikal ayrılıkçılık (kadınlar arası alanlar, lezbiyenlik)
Beden denetimini ele geçirme; doğum kontrolü, kürtaj...
Alternatif kültürel inşa
Feminist sanat (tiyatro, sinema vb.)
İkili düşünce (akıl-beden vb.) konseptinden çıkış
Erkeksi kadınısı yerine kadınısı kadınısı
Bedensel, dişil, bastırılana ve bilinçaltına ait, şiirsel yazı

Tanımlanmaktan kaçınma, sonlandırılmazlık
Toplumsal cinsiyetin tutarsızlığının ifşası
Taklit, abartı, parodi; <i>drag, crossdresser, femme/butch</i>
Dişil cinsellik
Çoğulculuk ve yerellik (renk, sınıf, kültür)
Yapıbozum



2. SİNEMA VE CİNSİYET İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ: FEMİNİST SİNEMA KURAMI

Ataerkil ideolojinin işlevi olan cinsiyet hiyerarşisinin ve toplumsal eşitsizliklerin feminist eleştirisinde sanat kurumu önemli hedeflerden birini teşkil eder. Wood, sanatın çağlar boyunca ataerkil ideolojiyi yeniden ürettiğinden ve güçlendirdiğinden söz etmektedir (Wood 2018a: 163-164). Sanat; ekonomi, ideoloji ve toplumla bağıntısı nedeniyle stratejik bir konum taşımakta ve böylece salt estetik bir gündemin ya da dışavurumun ötesine uzanmaktadır. Kirel'in ifadesiyle "[h]içbir kültürel ürün ideolojiden bağımsız değerlendirilemez" (Kirel 2018: 389). Bu ilişkisellik içinde, ideolojik mesajlarla yüklü bir üretim olarak sinemasal üretimler ve buna eşlik eden mekanizmalar da sorgulanmak durumundadır. Comolli ve Narboni, bu durumu; her filmin ekonomik sistem içi bir öge olması nedeniyle ideolojik sistemin de bir parçası olduğunu anımsatarak açıklar ve onlara göre sistem içinde farklı rol ve konumlar bulunsa da ideolojiden kaçmak mümkün değildir (Comolli, Narboni 2019: 91). Feminist eleştirinin sinemaya eğilmesi, bu kesişim noktasında açığa çıkmaktadır; Timisi'nin belirttiği üzere, sinema, toplumsalı dolayımına ve yeniden üretme işlevi nedeniyle feminizmin ilgisini çekmektedir (Timisi 2014: 157).

Sinema çağında, önceli evrensel oy hakkı isteğiyle bağlantılı olan ve ardılı 1960'ların özgürlükçü politik akımlarından doğan iki feminist dalga'nın Batı'daki etkisine dikkat çeken Stam; feminist sinema çalışmalarında da Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* ve de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* eserlerinin etkisini vurgular (Stam 2014: 181). İkinci dalga feminizm, feminist sinema eleştirisinin oluşumunda etkili olmuştur (Saygılıgil 2013: 145, 148). Özden, feminist film eleştirisinin altmışlı yılların karşı kültürel hareketleri içindeki feminist dinamizmin bir karşılığı olduğunu ve bu nedenle politik hareket, eşcinsel hareket ve siyah hareketle ilişkili düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir (Özden 2014: 191). Özden'in değindiği bir diğer önemli husus ise feminist eleştiri öncesinde seyircilik ya da temsil açısından kadın konusunun eleştirel ilgi çekmemesi ve filmlerdeki ataerkil ideolojik yansımaların verili görülmesidir (Özden 2014: 195). Feminist sinema çalışmaları; kadının filmsel sunumu, anlamlandırma kalıplarının ve cinsiyet eşitsizliklerinin inşasının analizi ve ifşası, seyircinin cinsiyetçi biçimde kurulması ve alternatif sinema üretiminin olanağı ve teşviki konularıyla ilgilenmektedir (Butler 2011: 85; Özden 2014: 193, 194). Timisi, sinemanın dönüştürülmesi adına, yaratıcı ve çalışan olarak kadınların endüstri içindeki konumlarının sorgulandığını ve festivaller ve gösteriler düzenlendiğini belirtmektedir (Timisi 2014: 161). 1970'li yıllarda, feminist eleştiriye sinema alanında belirginleştiren önemli adımlar atılmıştır: 1971'de Laura Mulvey ve Claire Johnston gibi kuramcılar kadın filmlerinin gösterildiği Londra film grubuna katılır; 1972'de Edinburg ve New York'ta kadın filmleri festivalleri yapılır. Yine aynı yıl, Kaliforniya'dan bir kolektif *Women and Film* adlı ilk feminist film dergisini kurar. Bu dergiyi 1976'da *Camera Obscura* dergisi takip eder. Kadınların filmlerdeki konumunu inceleyen

etkili kitaplar ve makaleler yazılır ve bunlar arasında retrospektif metinler de bulunmaktadır (Saygılıgil 2013: 148-149); feminist eleştiri, yeni üretilmiş filmlerle birlikte sinemanın geçmişte ürettiği film örneklerine de eğilmektedir (Özden 2014: 194-195). Stam, 1975'teki Medya'da Feministler New York Konferansı'ndaki manifestoda, feministlerin egemen güç yapısını reddettiğini ve kendilerini hem içerik ve görüntü yapısıyla hem eserleri arasındaki bağlantıyla hem de seyircileriyle bu yapıyı dönüştürmeye adanmış olduklarını belirttiklerini aktarmaktadır (Stam 2014: 183). Politik temeller üzerine inşa edilen film kuramında daha sonra göstergebilim ve psikanalizden de etkilenen feministler; ilkin film eleştirisinde imge düzenini ve ilişkilerini dilsel terimler içinde anlamlandırıp kullanmak; ataerkil paradigma içermekle eleştirilen ikincisiniyse ataerkil ideoloji analizinde özellikle Lacancı okumalardan faydalanmak için uygun görmüşlerdir (Özden 2014: 192-193). Mulvey, feminist sinema kuramı için bir dönüm noktası olarak kabul edilen “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975) makalesinde, ataerkil toplumda bilinç dışının film biçimini yapılandırmasını göstermek için psikanalizden “politik bir silah” olarak yararlandığını belirtmektedir (Mulvey 2019a: 201; akt. Kirel 2018: 240; akt. Derman: 4).

Feminist sinema kuramı, kaynağını oluşturan feminist toplumsal hareketteki diyalog ve farklılıkların bir yansıması olarak bütüncül değil parçalıdır. Özden, bu feminizmleri şöyle kategorilendirir: *Liberal feminist eleştiri*, kalıplaşmış temsillere eğilen ve kadınların filmlerde daha fazla ve cinsiyetçi olmayan bir yaklaşımla sunulmalarını isteyen yaklaşımdır. *Marksist-sosyalist feminist eleştiri* ise azınlıklar, eş cinseller, siyahlar gibi gruplara da uygulanan tahakkümün kökenine kapitalist toplumu yerleştirir ve kadınların sınıfsal ve ekonomik koşullarına eğilir. *Psikanalitik feminist eleştiri*, psikanalitik argümanı filmlerin anlatımında ve kadının filmsel sunumunun çözümünde egemen gören yaklaşımdır. *Radikal feminist eleştiri*, kapitalist ya da sosyalist toplumun ötesinde kadınları ezenin ataerkil egemenlik olduğunu belirtir ve ataerkil ideolojinin sürdürülmesine hizmet eden erkek yapımcıların egemenliğindeki sinema endüstrisinde kendilerine bir üretim alanı yaratmayı amaçlar. *Siyah feminist eleştiri*, cinsiyet ve ırk sorununu eklemlerken *lezbiyen feminist eleştiri* erkekleri reddeder ve cinsel çoğulculuğu vurgular (Özden 2014: 208-209).

Feminist literatür açısından sinemasal yeniden sunumun daha derinlikli ortaya konulabilmesi amacıyla feminist kuramın sinemada anlatı ve dil konusunda geliştirdiği argümanları açıklamak gerekmektedir. Özellikle Laura Mulvey'nin “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde belirttiği bakan/erkek – bakılan/kadın dikotomisi ve *eril bakış* (*male gaze*) ve *görsel haz* kavramı film eleştirisinde önemli bir yer edinmiştir. Bölümü oluşturan alt başlıklarda sinemayı metin odaklı değerlenmenin yanı sıra sinema üretiminin kültürel-ekonomik koşulları, seyircilik edimi ve feminist sinema kuramına yönelik eleştiriler farklı bakış açılarını kapsayacak biçimde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

2.1. Kültür Endüstrisi ve Sanatsal Yaratıcılık Diyalektiği Bağlamında Sinemanın

Tartışılması ve Feminist Anlatının Olanadı

İnsanlar arası dil ve iletişim etkinliği, 19. yüzyıl sonundan itibaren geliştirilen teknolojilerle radyo, sinema, televizyon, basın, internet gibi araçlarla gerçekleştirilen kitle iletişimine doğru dönüşmüştür ve kapitalizmin tekeli aşamaya geçtiği dönemde gelişen bu kitle iletişimi sermaye denetimindedir (Yaylagül 2014: 11-12, 15). Sinemanın hem kitlesel hem sanatsal yanlar içermesi, Badiou'ya göre bir tür paradokstur, çünkü aristokrasi ve demokrasi ya da sanat ve kitle gibi karşıt kavramları içerir. Sanatı anlamak, belli bir sanatsal bilgi ve eğitim gerektirmektedir ki, bu sanatın aristokratik yönüdür. Oysa kitle sanatı olarak sinema, bu geleneksel sanat ontolojisini yerinden etmiştir. Buna rağmen avangard filmlerin varlığı, sinemayı salt bir kitle sanatı olarak tanımlamayı da zorlaştırır (Badiou 2013: 208). Sinemanın alımlayıcı kitlelerine erişim potansiyeli, feminizm gibi muhalif politik adanmışlık içeren s ylen üretiminde sinemayı etkin bir araç gibi gösterebilir ancak kitle iletişiminin kapitalist sermaye tarafından içerilmesi birçok kısıtlılık yaratmaktadır. İletişimi ele geçirmek, *büyük oranda* d şinceyi de ele geçirmektedir. Adorno ve Horkheimer, 20. yüzyılda kitle iletişiminin bu yönde bir kullanımla kapitalist ideolojinin sesi olarak işletilmesini açıklamak için *kültür endüstrisi* kavramını üretmişlerdir.²⁸ Adorno; kitlenin i inden kaynaklanan bir kültür imasına yer vermemek için bu kavramın kitle kültürü kavramı yerine özellikle tercih edildiğini (Adorno 2014: 109) ve endüstri sözcüğünün düz anlamının ötesinde konunun standartlaştırılmasını ve yaygınlaştırma tekniklerinin rasyonelleştirilmesini de ifade ettiğini belirtir (Adorno 2014: 112).

Adorno'ya göre, “[kültür endüstrisi, müşterilerinin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir.” (Adorno 2014: 110). Kültür endüstrisi; filmler, dergiler, radyo aracılığıyla kapalı ve bütüncül bir sistem meydana getirmekte ve ekonomik iktidarın boyunduruğunda birbirine benzeyen kişilerden oluşan bir toplum yaratılmaktadır. Yöneticilerin şemalarına uymayan hiçbir şeyin üretilemediği bu sistemde, tüm ayrımlar sahtedir ve tüketicide kaçış olanağı bırakmamak içindir (Adorno 2014: 47-52). Kültür endüstrisinde yüksek-düşük kültür ya da sanat-eğlence gibi ayrımlar yok edilir (Adorno 2014: 67, 110); bu “gereksiz” ayrımlar yerine tektipleştirme hüküm sürer. Çünkü, Adorno'ya göre, endüstri insana yalnızca “müşterisi ve çalışanı” olarak ilgi gösterir (Adorno 2014: 81). Adorno'nun tezi, sermaye egemenliğinin toplumu özdeşleştirmeye ve vasatlaştırmaya dayalı bir kültür manipülasyonu uyguladığıdır. Toplum artık öznelerden değil, tüketicilerden oluşmaktadır.

²⁸ Adorno ve Horkheimer, bu kavramı ilk defa, 1947'de yayımlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinde kullanmışlardır (Adorno 2014: 109). Bernstein, bu eserde, Aydınlanma'nın kendi kendini yok edişinin, insanlığı mitsel esarettten kurtaran ve doğaya egemen olmasını sağlayan akılsallığın içsel doğası aracılığıyla tekrar mite dönülmesinin ve yeni, daha da mutlak tahakk mlere neden olmasının ele alındığını aktarır. Bu dönüşümün nedeni kavramsal ve teknik hâkimiyet sağlamak amacındaki kapsayıcı ya da araçsal akılsallığın akılsallığın tümü olarak görülmesidir (Bernstein 2014: 13-14). Adorno ve Horkheimer'in entelektüel bağı 1923'te kurulan Frankfurt Okulu'ndan gelmektedir. Bu okulun teorisi Eleştirel Teori olarak anılır ve Adorno ve Horkheimer'in yanı sıra H. Marcuse, L. Lowenthal, K. Wittfogel, Erich Fromm da aynı okuldandır. Detaylı bilgi için bkz. Marshall 2005: 179-181. Bilindiği  zere Walter Benjamin de okulla ilişkilidir (Marshall 2005: 63).

Adorno'ya göre, bilinçlere kar güdüsü yönelten kültür endüstrisi, müşteriye esas olanın kendisi olduğuna inandırmaya çalışır (Adorno 2014: 110) ve vaatlerle tüketiciyi oyalar ama haz hep ertelenir²⁹ (Adorno 2014: 72). Endüstri, tüketicileri eğlence aracılığıyla etkiler; “[e]ğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır”. Kitleler, emek süreçleriyle baş edebilmek için eğlenceye sığınsa da boş zaman da düşünceye izin vermeyecek biçimde emek süreçlerine uygun üretilir (Adorno 2014: 68-69). Düşüncenin köreltilmesi, insanın kendi aklını kullanma cesareti göstermesini³⁰ savunan Aydınlanma düşüncesinin araçsal akıl³¹ nedeniyle yaşadığı tarihsel çelişkidir. Bernstein'ın ifadesi çarpıcıdır: “[k]ültür endüstrisi, düşünümün yenilgisinin toplumsal boyutta gerçekleşmesidir” (Bernstein 2014: 22). Böylece sistemin ideolojisi var olanın, dünyanın olduğu halin, yaşam döngülerinin ve klişenin olumlanmasına dönüşür (Adorno 2014: 82, 83-84). Bernstein, Adorno'ya göre kültür endüstrisinin, faşizmin siyasi yoldan gerçekleştirdiği baskıcı birleştirmenin liberal demokrasilerdeki muadili olduğu yorumunda bulunur (Bernstein 2014: 13). Sinema bu bütüncülüğün izdüşümlerini taşımıştır. Stam'ın 1920'lerin sanatsal modernizminin ardından 1930'larda asi estetikleri kapatmaya başlayan Nazizm, faşizm ve Stalinizmin yanına Hollywood'u da eklemesi (Stam 2014: 78) sistemin kapalı devre boyutunu göstermesi bakımından anlamlıdır. Adorno, düzendeki tüm aykırılıkları (Orson Welles'i örnek verir) hesaplı sapkınlıklar olarak görmüştür (Adorno 2014: 58). En azından metni yazdığı 1944 yılında Adorno, daha başından nasıl biteceğinin ve ödülü ve cezayı kimin alacağını belli olduğunu belirttiği şematik film üretimlerinin (Adorno 2014: 54) meta değerini kültür endüstrisinin sahte ayrımları bağlamında ifade eder:

Meraklıların “avantaj” ve “dezavantaj” diye tartıştığı şeyler, yalnızca rekabet ve tercih olanağı yanılsamasını sürekli kılmaya yarar. Warner Brothers ve Metro Goldwyn Mayer yapımları için de aynı durum söz konusudur. Kaldı ki, aynı şirkete ait koleksiyonları oluşturan daha pahalı ve daha ucuz ürünler arasındaki fark da giderek azalır: otomobillerde bu farklar silindir sayısına, motor hacmine [...] filmde ise oynayan yıldızların sayısına, teknoloji, emek ve dekor giderlerinin yüksekliğine ve en son çıkan psikolojik formüllerin kullanılmasına indirgenir (Adorno 2014: 52).

Tekellerin araçsal aklının tahakkümündeki bir toplum modelinde yenilikçi-devrimci sanatsal yaratının olanaksızlaşacağı düşünülebilir. Hem bilinçler üzerinde baskı söz konusudur hem Adorno'nun

²⁹ Kültür endüstrisinin tüketiciye günlük yaşamdan kaçış vadederken aslında sistemi ve bireyi yeniden üretimi Adorno tarafından çeşitli ironi ve benzetmelerle anlatılır. Örneğin, Adorno bir karikatürden söz eder; “baba evinden kaçan kızın karanlıkta indiği merdiveni tutan babasıdır” (Adorno 2014: 75) ya da Tantalos ritüelini kültür endüstrisine mal eder ki Tantalos'un Yunan mitolojisindeki özelliği lanetlenmiş olduğu için uzandığı nimetlerin yok olmasıdır (Adorno 2014: 72; 72 dn. ed. notu).

³⁰ Immanuel Kant'ın (1724-1804) 1784'te yazdığı “What is Enlightenment” (“Aydınlanma Nedir?”) metninde yer alan meşhur Aydınlanmacı sloganı: “Sapere aude!” (“Aklını kendin kullanma cesaretini göster”).

³¹ Marshall'ın sözlüğünden yola çıkılarak, araçsal akıl; tahakkümcü ve sömürücü düşünce tarzı olarak ifade edilebilir (Marshall 2005: 180) ki dikkat edilirse bu özellik aynı zamanda feminizmin ataerkil düşünceye yönelttiği suçlamadır.

ifadesiyle film sektörünü yönetenler gişe odaklıdır; “[o]nların ideolojisi para kazanmaktır” (Adorno 2014: 68) hem de sinema büyük maliyetler gerektirir (Monaco 2006: 36; Adorno 2014: 138). Comolli ve Narboni de alternatif yapımların da pazar koşullarından bağımsız olamayacağına dikkat çeker (Comolli, Narboni: 2019: 90, 91, 93). Kirel, yaratıcılık ve kültür endüstrinin beklentilerinin kesişiminde senaristlerin kilit konumda olduğunun düşünülebileceğini ve sistemce baskılandıklarının tahmin edilebileceğini belirtmiştir (Kirel 2018: 383).



Görsel –1. Konusu 1940’larda geçen *Barton Fink* (Coen Kardeşler, 1991) filminde başkarakter Hollywood’un stüdyo sistemine bağlı yazarlar binasında. Sıralanmış ve numaralanmış yazar odaları endüstriyel üretimin işliklerini çağrıştırır.

Kültür endüstrisi koşullarında düşük düzeyli film yapımı kimi yazarlarca sertçe eleştirilmiş ve küçümsenmiştir. Örneğin, Adorno, *Minima Moralia*’da, izlediği filmlerin kendisini aptallaştırdığını belirtmiştir (akt. Stam 2014: 77; akt. Kirel 2018: 364). Duhamel’e göre, sinema bir kültür mezbahası (akt. Stam 2014: 75); kölelere ve cahillere uygun, hiçbir düşünsel çaba gerektirmeyen ve Los Angeles’ta bir yıldız olmak gibi gülünç bir istek dışında umut yaratmayan bir gösteridir (akt. Stam 2014: 75-76; akt. Kirel 2018: 356). Bu eleştirilerde filmlerin zihinsel çaba ve sanatsal ifadeden soyutlandığı savlanmaktadır. Adorno, bu seri üretim karşısında eleştirel kapasiteyi harekete geçiren zor, modernist sanatın yanındadır (Stam 2014: 79) ancak modernist sanatın kitle kültürü şemaları ve kapitalist süreçlerden tümüyle bağımsız olmadığına da farkındadır (Bernstein 2014: 22; Stam 2014: 78). Yine de bu sanat, modern hayatın uyumsuzluğunu sergileme kapasitesine sahiptir (Stam 2014: 78); kültür endüstrisinin esirgediği doyumu yerine getirilmemiş bir vaat olarak temsil eder (Adorno 2014: 72) ve çelişkileri gizlemek yerine sanatsal bilinçliliğe katar ³² (Adorno 2014: 95).

Kültür kuramında; kültür endüstrisini ve sanatın kitleselleşmesini tersi bir açıdan, demokratikleşme bağlamında ele alan bir yaklaşım da bulunmaktadır ve bunun önemli bir temsilcisi Walter Benjamin’dir.

³² Adorno; Walter Scott’ın bir romanını “[b]u herif para için yazıyor” diyerek fırlatan ama pazar karşıtı kuartetlerinin satış pazarlıklarını iş adamı titizliliğinde yürüten Beethoven’ı örnek gösterir ve ideolojiye teslim olanların Beethoven gibi bu çelişkileri sanatına katanlar değil, onu örtbas edenler olduğunu ekler (Adorno 2014: 95).

“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” (*The Work of Art in The Age of Mechanical Reproduction*, 1936) makalesinde Benjamin, mekanik yeniden üretim aracılığıyla³³ sanatın kitleselleşmesinin sanat yapıtına etkisini *aura* kavramı³⁴ üzerinden açıklar. Benjamin’e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanatın *aurası* kaybolur (Benjamin: 2007: 221); *aura* sözüyle ifade edilen nitelik, yapıtın biricikliğidir (Kirel 2018: 325). Böylece çoğaltma yöntemleriyle, sanat kitlenin erişimine açılır. Berger’in belirttiği gibi; sanat başyapıtlarının halkın dışında, hem para hem de manevi değerler açısından varlıklılara ait bir şey olduğu inancı (Berger 2008: 24) ve sanatı koruyan kabuk kırılır (Berger 2008: 32-33). Benjamin, bu kırılmayı yeni ve olumlu bir dinamizm olarak görmüştür. Kirel; Adorno ve Benjamin arasındaki mektuplaşmalara değinir ve bu mektuplarda Benjamin, olabildiğince olumlu yönleri açığa çıkarmaya çalıştığını belirtir. Oysa Adorno, bu olanağın kültür endüstrisinin eline geçtiği ve sağlanan demokratikleştirimin bir özgürleşim demek olmadığı yönünde itirazda bulunmuştur (Kirel 2018: 334). Stam’in yorumladığı şekliyle; Benjamin’e göre fotoğraf ve sinema gibi araçlar eski kalıplara göre analiz edilemeyecek olan yeni tarihsel güçleri yansıtan yeni sanatsal paradigmlar üretmiştir. Sinema, çağa uyumlu zengin algılar ve eleştirel derinlik yaratır (Stam 2014: 76-77). Sinemaya yönelik eleştirilerine yer verdiğimiz Duhamel’i sinemanın önemini anlayamamakla eleştiren Benjamin; Duhamel’in düşünceyi engellemekle suçladığı görüntü akışının seyircide bir şok etkisi yarattığını ve bunun yüksek bilinçle karşılanabileceğini savunur (Benjamin 2007: 238). Benjamin’in düşüncesinde, bu şok, insanları yeni çağın yaşamının tehlikelerine uyumlamaktadır (Benjamin 2007: 250; akt. Kirel 2018: 356). Anlaşılacağı üzere Benjamin için sinema modern yaşamın hızı ve kaosa uygun sanattır. Benjamin, makalesinde, sinemanın devrimci olanağına dikkat çekmiştir ancak kapitalist koşullarda bunun engellendiğini de teslim eder. Ona göre; kapitalizm etkisini korudukça dönemin sinemasından ancak geleneksel sanat kavramlarına karşı devrimsel eleştiri beklenebilir; dönemin sineması bazı özel durumlardaysa sosyal koşulları ve mülkiyet dağılımını eleştirebilir. Bununla birlikte Batı Avrupa’daki film üretiminin böyle bir kaygısı bulunmamaktadır (Benjamin 2007: 231; akt. Kirel 2018: 349). Benjamin’in, sinemanın kitleleri devrim için harekete geçirme potansiyeli olduğunu savlamasını eleştiren Adorno ise onu tekniği fetişleştirirken yabancılaştırıcı sosyal işlevini görmezden gelen teknolojik ütopycılıkla suçlamıştır (Stam 2014: 77).

³³ Benjamin’e göre, sanat yapıtı ilke olarak her zaman yeniden üretilebilir olmuştur; öğrenciler zanaatlarını uygularken, ustalar eserlerini yaymak için ya da üçüncü şahıslar kazanç için kopyalar üretirler. Bununla birlikte bir sanat yapıtının mekanik çoğaltımı yenidir ve tarihsel bir gelişime sahiptir: Fotoğraf ve sinemaya uzanana kadar Yunanlılardaki döküm ve sikkeden; tahta baskı, basımla yazının üretimi, Orta Çağ’daki gravür, 19. yüzyıl litografi teknikleri gibi aşamalardan geçer (Benjamin 2007: 218-219).

³⁴ Yapıtın şimdi ve buradalığı; yani biriciklik niteliğiyle ilgilidir; bu nitelik, Benjamin’in çalışmasından Türkçeye yer yer “ayla”, “hale”, “özel atmosfer”, “öz” gibi karşılıklarla da çevrilmiştir (Kirel 2018: 325).



Görsel– 2. Theodor W. Adorno (1903-1969) ve Walter Benjamin (1892-1940).

Stam, kitlesel araçlara yönelik *via positiva* [olumlulama] ve *via negativa* [olumsuzlama] olarak ayrılan bu yaklaşımların (Stam 2014: 78); Adorno ve Benjamin arasındaki farkın sinema ve kültür teorilerinde hala etkili olduğunu ifade eder ve Debord'un *gösteri toplumu*, Boorstin'in *sahte olaylar* ve Baudrillard'ın *simülakr*'ını Adorno-Horkheimer tarafıyla bağlantılandırır (Stam 2014: 80). Benjamin'in, sanatın sosyalist dönüşümü konusuna eğilirken Brecht'in *epik tiyatro*³⁵ konseptinin etkisinde olduğunu (Stam 2014: 81) belirten Stam'e göre, Benjamin'in kitlesel araçları olumlamasının önemli bir sonucu tepeden inmecici manipülasyondan çok alt kültürel direnişle ilgilenen *kültürel çalışmalar*³⁶ disiplini için zemin sağlamasıdır (Stam 2014: 82, 236).

Adorno'yu eleştirenlere göre; Adorno, çeşitlilik içeren, çatışmalı, sosyal dönüşümün müzakere edildiği bir alan olan kültür endüstrisine indirgemeci ve abartılı yaklaşmış; iletişim araçlarının izleyici kazanmak ya da inandırıcı olmak için toplumsal yeniden üretmek zorunda olduklarından farkında olmadan kendi

³⁵ Brecht'in, 1920'lerden başlayarak 1956'daki ölümüne dek sürdürdüğü pratik çalışmalar içinde oluşturduğu ve günümüzde epik tiyatro ya da diyalektik tiyatro olarak bilinen kuramının, seyirciyi karakterle duygu temelli yaşantı birliği kurmaya (*emföhlung*) ve karakterle özdeşleşerek oyun sonunda katharsis (ruhsal arınma) yaşamaya yönlendiren Aristotelesçi, taklide dayalı (*mimesis*) ve doğalcı anlayışın karşısında yer aldığını belirten Parkan; Brecht'in kuramında gerçeği yansıtmayı değil dönüştürebilmeyi amaçlayan bir estetiğin sistematize edildiğini ifade eder (Parkan 2015: 30-31). Brecht, seyircinin oyundaki figür ve olaylara karşı (özdeşleşse dahi) eleştirel mesafesinin korunmasından yanadır. Seyircinin zihni harekete geçmeli, ussal bilgilere varmalıdır. Brecht, seyircinin katharsis yaşamasını değil, bilinçlenmesini savunur (Parkan 2015: 36-37). Seyirci, yabancılaştırılarak sarsılmalıdır ve düşünmeye yönlendirilmelidir (Parkan 2015: 49). Brecht'in *Kapital* gibi Marksist eserlere ve diyalektik tarihi materyalizmin yasalarına uygun kurduğu (Parkan 2015: 30), görünen gerçeğin ardındaki toplumsal süreçleri görmeye çağıran, gerçeği dönüştürme amaçlı devrimci estetik kuramı, sinema gibi tiyatro dışındaki sanat alanlarında da etkiler yaratmıştır. Brecht'in kuramı; montaj tekniğinin kullanıldığı, olayların düz çizgisel değil ama sıçramalı eğriler çizecek biçimde sunulduğu ve seyirci ilgisinin oyunun sonu değil, "yürüyüşü" üzerine çekildiği *epizodik anlatım*; bir olayın ya da karakterin "kendiliğinden anlaşılabilirliğinden, tanınabilirliğinden, görünür şeklinden" uzaklaştırılıp şaşkınlık ve merak üretecek biçimde kullanımını imleyen *yabancılaştırma* ve bunun oyunculuktaki yansıması olarak oyuncunun da kendi rolüyle arasına mesafe koyduğu, dil ve jest uyumunun bozulduğu *gestus*'u da içeren ve temelinde gerçek sanılanın ardındaki gerçeğe ulaşmak için apaçık olana, bilinene yabancı ve mesafeli bir gözle bakıp sorular sormaya dayalı *naivete* kavramı bulunan sekiz temel kavramdan oluşmaktadır. Brecht'in estetik kuramı ve diyalektik bütünlük içeren sekiz temel kavram için bkz. Parkan 2015: 30-50. Brecht ve sinema ilişkisi için bkz. Parkan 2015: 51-62. Sabuncu sinemasında da özdeşleşmeyi bozuma uğratan, sorgulayıcı söylem ve epizodik sinemasal dil özellikleri görülmektedir.

³⁶ Kültürel çalışmalar ekolü, 1960'lara ve Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson ve Stuart Hall gibi İngiltereli sol görüşlü araştırmacılara dayanır ve Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi öne çıkar. Merkez, ideolojik egemenlik ve toplumsal değişimin yeni temsilcileriyle ilgilidir. Bu akım; Marksizm, semiyotik, feminizm ve eleştirel ırk teorisinden yararlanmıştır (Stam 2014: 232). Daha detaylı bilgi için bkz. Stam 2014: 232-237.

ideolojilerini bozabileceğini, alternatiflerin beklenmeyen sonuçlara yol açabileceğini ya da bilincin görece özerkliğini ıskalamıştır (Bernstein 2014: 33-34) ve bu teori izleyiciyi küçümseyerek elitist bir sanattan yana tavır koymuştur (Stam 2014: 80). Adornocu bir açıdan düşünen Bernstein ise kitle iletişim araçlarının toplumsal eleştiri ve ideolojik bozgunculuğun araçları haline geleceği düşüncesinde “naif bir iyimserlik” bulur (Bernstein 2014: 36-37). Üstelik Adorno bireyin düşünümünü teslim eder ancak birey sahteliği görmeye rağmen endüstriye teslim olabilir (Adorno 2014: 107; Bernstein 2014: 23-24). Fredric Jameson gibi kültür endüstrisi yaklaşımını belli bir tarihsellikte sınırlandıran (Jameson için 1920-1970 arası) ve 1940’lardan sonra medyanın çeşitlenişine vurgu yapan (Padula 2009: 410) düşünürler de bulunmaktadır ancak endüstrinin bu dönüşümlerine karşı da Bernstein’dan yola çıkılarak asıl önemli olanın kültür endüstrisinin yarattığı etkiler olduğu önerilebilir (Bernstein 2014: 41). Bernstein’ın [1991’deki, bkz. Bernstein 2014: 9 dn: editöryal not] düşüncesine göre; Adorno’nun özgül bağlamı, onun güncel uyarlanamayacağı anlamı taşımamaktadır (Bernstein 2014: 10). Kirel, kültür endüstrisinin kavramsal geçerliliğini koruduğunu belirtir (Kirel 2018: 368) ve kitle iletişiminin çağdaş durumunu betimler. Kirel’e göre; “[i]kibinli yıllar düşünüldüğünde televizyon ve sinemayı olduğu kadar diğer medyaları da içine alan digital gelişmeler ile karmaşık yapılı ve tekel tanımına daha uygun giderek büyüyen (küresel) bir birleşmenin ortaya çıkıyor oluşu dikkat çeker” (Kirel 2018: 375).

Kültür endüstrisi analizinde kitle iletişim araçları üzerindeki ideolojik tahakküme dikkat çekilmesi, feminizm-sinema ilişkisi bağlamında, böylelikle de çalışmamızın teması bağlamında önemli bir niteliğe işaret eder. Timisi, ikinci dalga feminizmin etkisinde daha önce politika dışı görülen her alanın politikleştirilmesiyle kitle iletişim araçlarının ve sinemanın yalnızca estetik/sanat ya da eğlenceyle ilişkili görülemeyeceğini; bu araçlarda cinsiyet politikasının üretildiğini ve toplumsallaştırıldığını belirtmektedir. Bu açıdan reklamlar, kadın magazinleri, televizyon programları, Hollywood sineması, buralarda üretilen mitler ya da reklam endüstrisinin kapitalist ekonomiyle ilişkisi tartışılan konulardır (Timisi 2014: 160-161). Popüler sinemanın merkezi olduğu için, Hollywood stratejik bir konumdur. Kirel, popüler sinemanın; film şirketlerinin pazarlama stratejisinden ve belirsizlikleri en aza indirme isteğinden kaynaklanan bir olgu olan tür filmlerini de içeren, seyirci beğenisini ve gişe gelirini önemseyen kar amaçlı bir pratik olduğunu belirtir (Kirel 2014a: 243-244) ve Hollywood merkezli egemen biçimsel ve anlatısal kalıpların ulusal sinemalardaki tür filmlerine yoğun etkisinin düşünülmesi gerektiğini ifade eder (Kirel 2014a: 246). Derman, filmin meta değerine sahip olduğu egemen sinemanın ideal örneği olarak 1930-1940 yılları arasındaki Hollywood stüdyo sistemini işaret etmektedir (Derman: 1). Ryan ve Kellner, Hollywood’un eleştirilen değerleri arasında bireycilik, kapitalizm ve ırkçılığın yanı sıra ataerkil anlayışı da saymaktadır (Ryan, Kellner: 17). Filmsel söylemlerin oluşturulmasında, filmsel metinlerin perde arkasındaki erkek egemenliğinin etkinliği göz ardı edilmemelidir. Hollywood’daki yönetmenlerin ve yapımcıların çoğunun erkek olduğuna dikkat çeken A. Butler, muhtemelen bu durumun aynı biçimde tüm dünyada yaşandığını belirtir (Butler 2011: 87). Sinemada kadının yeniden sunumu bağlamında bir analiz için özellikle Hollywood’un ayrıcalıklı konumu teslim edilmelidir; çünkü

Hollywood sineması, ulus-aşırı ya da küresel bir egemenlik kurması dolayısıyla yeniden sunum üzerinde ana belirleyicidir. Derman'ın belirttiği üzere, Hollywood, feministler için “vazgeçilmez bir kaynaktır” (Derman: 2). Yine de feminist sinema eleştirisi tarafından ataerkil ideolojiyi yeniden üretmekle itham edilen egemen sinemanın anlatısal ve kurumsal yapısının da bu yapının kadın ve cinsiyetle ilişkisinin de tözsel değil, tarihsel olduğu gözden kaçırılmamalıdır.³⁷

Tüm bu tarihselliği içinde klasik Hollywood anlatısının çerçevesi için Stam vd.'nin Bordwell'den aktarımıyla önerilebilir ki; klasik Hollywood psikolojik olarak belirlenmiş karakterlerin bir sorunu çözmek ya da hedefe ulaşmak için çabasını konu alır. Nedensellik ana bütünleştiricidir ve öykü açık bir başarı ya da başarısızlıkla son bulur. Zaman-mekan-eylem birliği sahneler üzerinde belirleyicidir. Zamansal-nedensel eksiklikler olduğundaysa seyirci bilgilendirilir. Klasik anlatı her şeyi bilen, iletişimi yüksek ve kısıtlı öz farkındalık sahibi bir yapıdadır (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992: 193). Klasik anlatının karşısında, 1930'larda geleneksel tiyatrodaki ve sinemadaki klasik modele karşı Marksist eleştiri getiren Brecht'in politikleştirici, *vöyörizmi*³⁸ reddeden, seyirciyi haz almak yerine dünyayı dönüştürmeye teşvik eden ama eğlence-eğitim ikiliğini de reddeden söyleminin etkisinde bir sinema anlayışı geliştirilmiştir ve Peter Wollen ana akım sinema ve karşı-sinema ayrımlarını yedi adet ikilik biçiminde tarif etmiştir. Bunlar; anlatısal geçişsizliğe karşı anlatısal geçişlilik, özdeşleşmeye karşı yabancılaşma, transparanlığa karşı öne çıkarma, tek bir öyküye karşı çoklu anlatı, kapalılığa karşı açıklık, keyfe karşı keyifsizlik ve kurguya karşı gerçekliktir (Stam 2014: 156-159).

Sinemasal kategorileştirmelerde indirgemecilikten kaçınmak gerekmektedir. Örneğin, Comolli ve Narboni; bir Hollywood filminin ideolojiye bağlı görünürken dahi onu içeriden bozan özellikler içerebileceğini ya da tersine politik içerikli bir filmin ideolojik bir etkiden yoksun olabileceğini belirtmiştir (Comolli, Narboni 2019: 95-96). Ya da Kırel'in belirttiği gibi, bağımsız sinemacılar da festival destekleri, uluslararası fonlar gibi belirleyici iktidarların anlatısal beklentilerinin etkisine bilinçli ya da bilinçsiz biçimde girebilmektedir (Kırel 2018: 280-281). Kırel'in değindiği bir başka nokta ise sinema ve cinsiyet ilişkisi bağlamında özellikle önemlidir; “anaakım sinemada olduğu gibi erillik ve eril sinema dili bağımsız sinemanın en temel anlatısal yordamını oluşturur” (Kırel 2018: 280).

Sinemasal metinlerin tüm bu parçalılığı içinde, feminizm açısından ne türde bir sinemanın olumlanabilir olduğu sorusu ve böylesi metinler üretebilecek bir özne tasarımı öne çıkmaktadır. Öztürk, feminist bilince sahip sanatçıları; kadınları cinsellikleriyle özdeş sunmayan, feminist savaşımla dalga geçmeyen ve egemen ataerkil düzeni “çaktırmadan” sürdürme çabasında olmayan kişiler olarak niteler (Öztürk

³⁷ Örneğin, Özden, kadın cinselliğinin gösterilmesinin ataerki için tehdit edici görülmesine rağmen 1960'lardaki kültürel değişikliklerle iyi ve cinsel kadın temsillerinin oluştuğunu, 70'lerin başında ise kadınlara tecavüz içeren birçok filmin yapıldığını aktarır (Özden 2014: 196-197). Timisi, sinema eğitimi alan kadınların sinemaya girişiyle çalışan kadın sayısının artmasını, 80'lerden sonra kadın hareketinin etkileriyle kota ve pozitif ayrımcılık retorığının kadınların medyada yaygınlaşmasına katkısını belirtir (Timisi 2014: 161). Hollywood'un tarihselliği için bkz. Ryan, Kellner 2010; özellikle “Giriş” bölümünde 17-34 vd.

³⁸ Bu çalışmada, bkz. “2.3. Eril Görsel Haz: Özdeşleşme, Bakış ve Erotikleştirilmiş Kadın Sunumu” başlıklı bölüm.

2000: 79; akt. Saygılıgil 2013: 143). Kadınlara ait bir sinemanın nasıl tanımlanacağı konusunda ise Alison Butler, kadınların sinemasının; kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen ya da kadınlarla ilgili filmler olduğunu, en kapsamlı haliyle de üçü birden olduğunu belirtmiştir (Öztürk 2004: 11; akt. Timisi 2014: 158). Yine de kadınların sanatsal üretimleri de dahil olmak üzere, bu üç ögeden herhangi birini ya da üçünü birden içeren bir filmin feminist bir söylemin yeterli koşulunu karşılamış olamayacağı görülebilir. Timisi'ye göre kadınların sineması, cinsiyet sunumuna eleştirel yaklaşan, kamera arkasındaki kadınların sinemasal dilini ifade eder (Timisi 2014: 158). Smelik ise, cinsel farklılığı kadının bakış açısından sunan ve cinsiyet hiyerarşisine yönelik eleştirel farkındalık gösteren filmleri feminist tanımına uygun görür (Smelik 2008: xii). Bu bağlamda Özden, klasik film dili ataerkil ideolojinin aracı olarak kodlandığında bu dile karşıt olarak işlevselleştirilecek filmsel bir feminist dil üretme gereğinin doğacağına dikkat çekmiştir (Özden 2014: 205-206). Feminist politikleştirme açısından ana akım sinemayı hedef alan bir karşı sinema paradigması feministler arasında etkili olmuştur. Timisi, feminist yönetmenlerin politik-anarşist temeli nedeniyle avangard sinemadan etkilendiklerini aktarmıştır (Timisi 2014: 180). Kırel; 1973 ya da 1974'te gösterilen, Yvonne Rainer'ın, Joyce Wieland'ın ve Chantal Akerman'ın avangard filmlerinin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"nı yazarken Mulvey'i etkileyen filmler olduğunu belirtmiştir (Kırel 2014: 238; akt. Saygılıgil 2013: 149). Claire Johnston hem politik bir silah hem eğlence aracı olabilen ve erkek egemen sinemayı sorgulayan bir karşı sinema önermiştir (Saygılıgil 2013: 150). Stam; Johnston gibi teorisyenler ve *Camera Obscura* gibi dergiler tarafından ataerkil Hollywood'un yapıbozumuna ve avangard sinema hazırlığına çağrı yapıldığını bildirir (Stam 2014: 184). Ancak, bir kadın sinemasının olanağı üzerine düşünürken indirgemeci ikili karşıtlıklar kurmaktan kaçınmak gerektiğini belirten isimler de bulunmaktadır. Anneke Smelik, feminist film teorisinin klasik Hollywood ve avangard sinema karşılaştırmasını kısıtlayıcı bulmuştur ve incelemesini geleneksel sinemasal kalıpları alternatif biçimde kullanarak feminist bir duruş sergileyen filmleri tanımladığını belirttiği feminist anlatı sineması üzerine temellendirdiğini açıklamıştır (Smelik 2008: xii, xiii). Saygılıgil; Smelik'in Butler'dan yola çıkarak imgesel aşırılık, taklit, parodi gibi yollarla cinsiyetin bozulabileceğini düşündüğünü belirtir (Saygılıgil 2013: 159) ve çalışmasının merkezine Avrupa filmlerini yerleştirir³⁹ Bu nedenle geleneksel anlatı sineması içinde ataerkil ideolojinin aşındırılmasından avangard denemelere kadar uzanan bir çeşitlilik içinde filmler aracılığıyla feminist bir konum inşa etmenin olanaklı bulunduğu görülmektedir.

Cinsiyetçi egemen sinema anlayışının reddedilmesinde ve cinsel hiyerarşi içermeyen bir sinemanın inşasında, çeşitlilik içeren feminist yaklaşımların hangi hususlar üzerinde farkındalık beklediklerini

³⁹ Smelik (2008); kitabında, dişil öznellik ve feminist yönetmenlik üzerine incelemesi için *Öznel Faktör* (H. Sander, Alm., 1980) filmini; kadına yönelik şiddet konusunda Belçikalı Marion Hansel'in *Dust* (1983) ve *Barbar Düşünler* (1987) filmlerini; altüst edici feminist gerilim filmleri olarak Hollandalı Marleen Gorris'in *Bir Sessizlik Sorgusu* (1982) ve *Kırık Aynalar* (1984) filmlerini; görsel aşırılığın dönüştürücü etkisi bağlamında *Bağdat Kafe* (Percy Adlon, Alm., 1988) ve *Sweetie* (J. Campion, Y. Zelanda, 1989) filmlerini; lezbiyen arzu bağlamındaysa *The Virgin Machine* (Monika Treut, Alm., 1988) filmlerini ele almaktadır.

anlamlandırabilmek ve sinemada kadının yeniden sunumunun analizinde feministlerce oluşturulan argümandan yararlanabilmek adına, sinemasal metinlere yönelik feminist eleştirilerdeki ana gündem maddelerini ele almak gereklidir. Çalışmanın devam eden bölümleri bu amaca göre oluşturulmaya çalışılmıştır. Feminist eleştiri, ataerkil toplumun eril merkezli kültürel yapılanmasının bir analogisi olarak sinemada da alımlayan göz olarak eril bir konum tasavvur edildiğini, eril arzuları ve kaygıları temel alan bir hazzın kışkırtıldığını ve kadınları ötekileştiren metinler inşa edildiğini savlamaktadır. Eril sinemasal hazzın varlığını; filmlerdeki anlatı yapılarında ve görüntü düzenlemelerinde ifşa etmek mümkün görünmektedir.

2.2. Eril Anlatısal Haz: Kadının Edilgenliği ve Lanetlenmiş Arzusu

Egemen sinema anlatısı, kültür endüstrisi içindeki işlevi üzerinden ele alınırsa, anlatılar ekonomik bir değer taşıdıklarından, alımlayıcılarını yeniden üretmek durumundadır. Monaco, filmin bir meta olarak çoğunlukla psikolojik bir hizmet sattığını belirtir ve duygusal etkilerin gücünü vurgular (Monaco 2006: 37). Ancak, Adorno'nun kültür endüstrisinde doyumun asla gerçekleşmediğine yönelik tezi dikkate alındığında sinemanın harekete geçirdiği duyguların kanalize edileceği uygun bir alanın üretilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Çünkü Adorno'ya göre, yaşadığı dönemin endüstrisi, arzulanan şeye ulaşılmamasını ve yoksunlukla gülerek doyuma ulaşılmasını yasa olarak kabul etmiştir. Ona göre, her şey *koitus* [cinsel ilişki] etrafında döner; çünkü bunun asla gerçekleşmemesi gerektir. Adorno'ya göre, kültür endüstrisi kastrasyon tehdidinde bulunmakta ısrar eder (Adorno 2014: 74). Adorno, bu vaat ve yasak ilişkisini sinema üzerinden şöyle açıklar:

Hiçbir erotik sahne yoktur ki, kışkırtıcı imalar ile ima edilen o noktaya kesinlikle varılmaması gerektiğine ilişkin göndermeleri bir arada barındırmassın. Hays Office, kültür endüstrisinin yerleştirmiş olduğu ritüeli, Tantalos⁴⁰ ritüelini onaylamaktan başka bir şey yapmıyor. Sanat yapıtları çileci ve utanmazdır, kültür endüstrisi ise pornografik ve iffetli (Adorno 2014: 72).

Derman, “sinemanın ilk yıllarından başlayarak kadın[ın] yeniden sunumun aracı ve merkezi haline gel[diğini]” belirtmektedir (Derman: 1). Kadının bu konumunun; kültür endüstrisinde uyandırılan arzuyla ve tersine (Adorno'nun kastrasyon göndermesinde görüldüğü gibi) psikanalizdeki yasanın dolayımlanması tehdidi üzerinden içinde bulunulan koşulların olumlanmasıyla yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Mulvey'nin belirttiğine göre kadın cinselleştirilmiş bir nesne konumundadır (Mulvey; *Only Angels Have Wings* [H. Hawks, 1939] ve *To Have and Have Not* [H. Hawks, 1944] adlı iki filmin

⁴⁰ Tantalos ritüeli için bu çalışmada, bkz. 37 dn.

açılış sekanslarını örnek verir) ama bunun yanı sıra Mulvey, psikanalitik argümana atıfla, kadının penis yoksunluğu, yani cinsel farklılığı aracılığıyla hadım edilme kompleksini hissettirdiğini de belirtmektedir (Mulvey 2019a: 211). Örneğin, film noir’da kadın, çözüm bekleyen gizemin kendisidir (Derman: 3). Kadının bu tehlikeli konumuna karşılık, filmlerde çeşitli anlatısal taktikler işlemektedir. Mulvey, bununla ilgili olarak, kadının “değersizleştirilmesi, cezalandırılması”, “kurtarılması” ya da yıldız kültü aracılığıyla fetişleştirilmesi gibi çözümler bulunduğunu açıklamaktadır (Mulvey 2019a: 211-212). Anlaşılabileceği üzere, ataerkil ideolojinin semptomu olarak filmler kadının yabancı varlığını bir biçimde sindirmekte ya da Mulvey’nin yıldız kültürüyle ifade ettiği bir seyirliğe dönüştürmektedir. Sindirme yerine “iyileştirme” ifadesini kullanan Derman, klasik Hollywood’da kadını iyileştirmeye yönelik yatkinliğe vurgu yapar ve 1930-1940 yılları arasında çekilmiş on tane Warner Bros. filmini inceleyen Haralovich’in çalışmasından, normatif olmayan bir role sahip kadının ekonomik üretim ve denetim içindeyse filmin sonuna doğru heteroseksist bir bağlam içinde bunu erkeğe devrettiğini, bunda da çoğunlukla romantik aşkın etkili olduğunu aktarır. Kadının film anlatısında genellikle “dert katan” öge olduğunu ve aşk aracılığıyla aileye katılma, evlenme, normatif bir kadın rolü edinme gibi araçlarla kadının iyileştirildiğini belirten Derman, tersi durumdaysa kadının soyutlama, yasadışılık ve ölüm gibi yollarla cezalandırıldığını belirtir. Derman, bu durumun örneği olarak, *Mildred Pierce* [M. Curtiz, 1945] filminin sonunda Mildred’in ailesine kavuşurken, cinayete karıştığı ve üstü kapalı ensest cinselliği nedeniyle kızının cezalandırılmasını aktarır (Derman: 2-3). Wood’un, klasik Hollywood’un tipleştirmelerinde “iki ideal figür” ve bunların “gölge”si olarak söz ettiği karakter çerçeveleri, ataerkil ideolojinin kadın cinsiyetini “Lanetli Havva ve Kutsal (Meryem) Ana” olarak bölümleyerek işaretlemesini çağrıştırmaktadır:

Tablo - 3. Klasik Hollywood Tipleştirmeleri (Wood 2018b: 198)

İdeal erkek	Babayiğit, maceraperest, kuvvetli, kısıtlanmamış eylem adamı
İdeal kadın	Eş ve anne, kusursuz yol arkadaşı, kalbin ve evin ebedi payandası
İdeal erkeğin gölgesi	Düzen adamı koca/baba, güvenilir fakat sıkıcı
İdeal kadının gölgesi/Erotik kadın	Maceraperest, kumarbaz, salonun neşesi, büyüleyici fakat tehlikeli, kahramana ihanet etmeye ve “kara bir pantere” dönüşmeye eğilimli

Wood'un tablosunda ilginç bir nokta, toplumsal düzen ve yasa yerine arzusunu önceleyen kadının bir "gölge" olarak olumsuzlanırken, benzer bir arzu politikasına sahip erkeğin "ideal" konumunun bozulmamasıdır. Örneğin, "maceraperest" niteliğinin erkekte ideal görülürken aynı özellik kadında farklı bir okumaya tabi tutulmaktadır. Kadında edilgenlik, erkekteyse etkinlik klasik Hollywood'da olumlanan özelliktir. Derman'ın kullandığı tabirle, "iyileştirme" sürecine tabi tutulmayan kadın, cezalandırılmaktadır. Dolayısıyla kadının arzusu lanetlenerek ve edilgenliği onaylanarak ataerkil değerler ve arzular yeniden üretilmektedir.

Andrew Butler, tarihsel bir bakışla, geçmiş dönemlerde kadının filmlerde kalıplaştırıldığı az sayıda rolü; "meleksi anneler, iğdiş edilmiş anneler, yaşlı kadınlar, kurbanlar, sevgililer, fahişeler ve baştan çıkaran kadınlar" olarak belirtir. Bu stereotiplerin bazılarının erkek merkezli anlatıda temsil edilmediğini, yalnızca erkeğin karşıtı olarak konumlandığını belirten A. Butler; son ikisinin; yani fahişeler ve baştan çıkaran kadınların kesiştiğini ve bu kadınların filme daha fazla müdahaleleri söz konusu olsa da bu müdahalelerin çoğunlukla olumsuz olduğunu ifade eder. Erkeğin cinsel nesnesi olan bu kadınlar kahramanın hayatını bozabilecek güçlü kadınlardır. Bu stereotip, 1940'lı ve 50'li yılların kara filmlerinde görülmüş ve 90'larda yeniden ortaya çıkmıştır. A. Butler; çekici kadınların erkekleri olumsuzluklarla karşılaştırdığı filmlere John Dahl'ın *Red Rock West*⁴¹ (1992) ve *The Last Seduction* (1993) gibi yakın zamanlı filmlerini örnek gösterir. Meleksi anne figürü; kocasının ve çocuklarının otoritesini sarsabilen iğdiş edilmiş anne figürü yerine özel alanda kendini çocuklarına adayan kadındır ve A. Butler'a göre *Mansfield Park* (P. Rozema, 1999) filminde Fanny Price'in annesi bunun bir temsilcisidir. Yaşlı kadınsa bilge bir kişi ya da dedikoducu ve gülünç olabilmektedir. A. Butler'ın tezi, filmlerde kadınların konumu erkeklerle ilişki içinde varlık kazandığı, babaya ya da kocaya ait bir figür olduğu kültürel dünyanın bir temsilidir ve kadınların istekleri geri plandadır (Butler 2011: 88-91). Derman'ın yorumuna göre, kadının merkezde olduğu anlatıların öne çıktığı melodram türünde dahi, kapitalist ailenin kadın üzerindeki tahakkümünü doğallaştırmaya yönelik didaktik bir yön bulunmaktadır (Derman: 5). Saygılıgil'e göre, filmlerde kadınlar erkeklerin onları görmek istediği biçimde sunulmakta; kadınlar arası dostluk, dayanışma yerine rekabet öne çıkarılmakta; mazoşizm (Bergman'ın *Çılgıllık* ve *Fısıltılar* (1972) filminde sahnelendiği gibi)⁴² kadının isteği olarak yer almaktadır (Saygılıgil 2013: 144-145). Timisi'ye göre, sinemada kadına uygun görülen; özel alan içinde pasif ve bağımlı olmaktır (Timisi 2014: 162). Kadınların yaşama bakışı, kadının ne olduğu ya da ne

⁴¹ Butler'ın metninde, filmin adı -büyük olasılıkla çeviri ya da baskı hatası nedeniyle- *Red Rock Fest* (bkz. Butler 2011: 90) olarak geçmektedir.

⁴² Saygılıgil; bu filmde cam parçasıyla cinsel organını kesen Karin'in yüzünde önce acı, sonra erotik, mutlu bir anlam ortaya çıktığını belirtir (Saygılıgil 2013: 144-145). Burada önemli bir nokta, örnek verilen filmin klasik anlatı sinemasından çok farklı bir konuma yerleştirilen yönetmen sineması filmlerinden olmasıdır. İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'ın filmlerindeki entelektüel derinliğe rağmen, klasik bir ideoloji olan ataerkilliğin izlerine rastlanması kadınların yaşadığı sorunların ikincilleştirilmiş boyutunu sergilemektedir.

istediği gibi soruların cevapları ataerkil paradigmanın ürettiği içeriklerle kapatılmaktadır. Ancak ataerkil ideolojiye uygun olmayan güçlü kadın rolleriyle sinemada tanınmış isimler de vardır. Timisi; Haskell'in üç temel kadın tipi öne sürdüğünü belirtmiştir. Bunlar; Katherine Hepburn ve Bette Davis gibi güçlü kadınların oluşturduğu olağanüstü kadın; sıradan, pasif ve kurbanlaştırılan kadınlardan oluşan sıradan kadın ve "yükselen ya da katlanan" kurbanların kategorisi olan olağanüstü olan sıradan kadınlardan meydana gelmektedir (Timisi 2014: 163). Özden de erkek imgelemi odaklı Marilyn Monroe gibi starlar yerine Hepburn ve Davis gibi isimlerin feminist bağlamda daha olumlu görüldüğünü belirtmektedir. Eylemde bulunmak ya da konuşmak yerine bakılmak için oluşturulan kadınlar üreten anlatısal kodlar feministler tarafından ataerkilliği dayatmakla eleştirilmektedir (Özden 2014: 200). Yine de A. Butler, *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) [*Erkekler Sarışınları Sever*, Howard Hawks] filminde Marilyn Monroe'nun canlandığı karakterin istediğini yapabilmek için rol yaptığını itiraf etmesinden söz etmektedir (Butler 2011: 93-94).

Feminizmin sinemaya yönelik öncül çalışmaları, "kadının cinsel rolünü özerklik ve bağımsızlık temeline göre olumlu veya olumsuz olarak tanıml[amaya]" yöneliktir (Derman: 2; akt. Özden 2014: 200). Mulvey'nin çalışmaları öncesindeki feminist metinler, "mimetik gerçekçilik olarak anlaşılan temsile" ilgi göstermiş ve Haskell, sessiz sinema döneminden Hollywood'un 1970'lerine kadar yaptığı sinema incelemesinde film tarihini kadına şövalyevari reverans ya da hürmetten tecavüze doğru bir dönüşümle açıklamıştır (Saygılıgil 2013: 148; Stam 2014: 182; Timisi 2014: 163; Elsaesser, Hagener 2021: 179, 179 dn.). Filmlerdeki tecavüz olgusu, kadının edilgenliği reddetmesiyle ilişkilidir. Özden, 1970'lerde kadınlara tecavüz sahneleri içeren birçok filmin feminizmin etkisiyle ilişkili olduğunu hatırlatır. Kadın hareketlerinin kadınları cinselliklerini sahiplenmeye teşviki ve eleştirileri sonrası 1960'larda eski kalıplar yetersiz kalmaya başlamış ve kadınlar, filmlerde hem iyi hem de cinsel olarak temsil edilebilir olmuştur. Feminist sinema eleştirisinin etkisine karşı, 70'lerde tecavüz öne çıkarılmıştır. Bu filmlerde; cinselliği arzulayan biçimde ve tamamen cinsel obje olarak üretilen kadınlar cinsel arzusu nedeniyle cezalandırılmak istenmiş, erkeğin kadın üzerindeki cinsel tahakkümü öne çıkarılmıştır (Özden 2014: 196-197).

Elsaesser ve Hagener; filmsel anlatılarda kadının temsili konusunda çeşitli tezler ileri sürüldüğünü belirtirler. Bastırma tezine göre; kadın, "filmin yüzeyin altında tutup saklamak istediği metinsel sistem içindeki bir tutarsızlığı ve kırılganlığı" oluştururken "[o]rtalığı karıştırma tezi" kadını erkek odaklı anlatının sisteminde bir sorun olarak kodlamıştır. Bu yönüyle kadın tetikleyicidir ancak anlatının çözümünde herhangi bir katkısı bulunmamaktadır. İçerme tezine göreyse, kadın anlatıyı başlatan kargaşadır ancak ideolojik açıdan uygun bir son için yeniden içerilmek durumundadır (Elsaesser, Hagener 2021: 183-184).

Yakın zamanlı bir okuma, toplumsal dönüşümlerin bir yansıması olarak sinemada da kadınlara ve cinsiyetlere yönelik temel kalıpların kırıldığını göstermektedir. A. Butler; *Halloween* [1978], *Alien*

(1979), *Scream* üçlemesi⁴³ [1996, 1997, 2000] ve *The Blair Witch Project* (1998) gibi kesme biçme filmlerinde kadın karakterin hem anlatısal merkez hem hayatta kalan kişi olmasına dikkat çeker ve *Scream* filminde geleneksel bir kuralın devre dışı bırakıldığını belirtir; “bakire kurtarılır, seksi kadın öldürülür” (Butler 2011: 92-93). Yine A. Butler; psikanalist Riviere’nin kadınsılığı bir maske ve performans olarak tanımlamasının ve ondan yaklaşık 60 yıl sonra Judith Butler’ın toplumsal cinsiyeti sahnelenen bir şey olarak önermesinin son dönem filmleri tarafından desteklenir görüldüğünü belirtmiştir. Terence Stamp’ın bir travestiyi oynayan bir transseksüeli oynadığı *The Adventures of Priscilla, Queen of The Dessert* ([S. Elliot] 1994) filmi ya da Almodovar’ın cinsiyet geçişi içeren filmlerini örnek gösteren A. Butler, feminist sinemaya yapılan “en büyük katkı” içinse düşük bütçeli deneySELLERİN İÇERİLDİĞİ BAĞIMSIZ SINEMAYI İŞARET EDER. A. Butler, bir lezbiyen filmi olan *Go Fish*’i (R. Troche, G. Turner, 1994) sarsıcı olarak niteler (Butler 2011: 94-95). J. Campion’ın ataerkil dili reddederek sessizliği seçen bir kadına odaklandığı *The Piano* (1994) filmi de başarılı bir örnektir (Butler 2011: 95; Özden 2014: 206-207). Filmde kadın karakter kendisini hegemonik dil yerine; yani *erkeksi kadınsı* bir dil yerine piyano aracılığıyla ifade etmektedir. Böylece kadın karakter (Ada); Cixous, Irigaray, Kristeva gibi feministlerin tartışmalarını anımsatan biçimde alternatif ve akışkan, *écriture féminine*⁴⁴ benzeri bir tür dişil dil icrasında bulunmaktadır. Son olarak bu filmlerin toplumsal yapı ve kurumsal sinema içerisindeki zayıf yönüne değinmek gerekir ki, bunu A. Butler, bir Virginia Woolf romanı uyarlaması olan ve bir anda bir kadına dönüşen erkeğin konu edildiği *Orlando* (S. Potter, 1992) filmi özelinde filme dair açıklamasının sonunda söz konusu etmektedir. Ona göre; “[y]ine de, filme direnmek güç değildir: neticede, biz bu türden yapıları kullanmaya alışık değiliz. Bu denli uzunca bir süre eril film diline maruz kaldıktan sonra, dişil dili kabullenmek kolay iş değildir” (Butler 2011: 95).

A. Butler’ın değindiği gibi hegemonik film üretimleri aracılığıyla eril film dilinin empoze edilmesi, anlatısal örüntülerin yanı sıra benzeşen ve ideolojik tahakküm içeren görsel yapıların işlevidir. Kamera açısı, planlar, mizansen, ışıklandırma gibi teknik araçların sinemasal kullanımında, toplumun cinsiyetleri karşıt niteliklerle kategorize etmesine paralel bir cinsel ayrım kültürü hüküm sürmekte ve özellikle ana akım sinemanın görsel rejiminde erkek egemenliği yeniden üreten imgeler kitlesel bağlamda dolayım lanmaktadır. Film biçimi, bir diğer ifadeyle temsilin kipi, özellikle 1970’li yıllarda ve Mulvey’nin ismiyle birlikte feminizmdeki temel gündem maddelerinden biri olmuştur.

2.3. Eril Görsel Haz: Özdeşleşme, Bakış ve Erotikleştirilmiş Kadın Sunumu

Feminist sinema kuramında Mulvey’nin 1975 tarihli “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” metni önemli bir kırılma anının temsilcisidir. Elsaesser ve Hagener’e göre, bu metin feminist sinema eleştirisinde 1970’lerden 90’lara uzanan birçok tartışmaya yol açan *bakış* kavramının en özlü ifadesidir. Mulvey’nin makalesi, film kuramı için sağladığı zeminin ötesinde sanat tarihine, kültürel çalışmalara ve edebiyat

⁴³ Butler’ın metninden sonra, bu seriye yeni *Scream* filmleri de eklenmiştir.

⁴⁴ Cixous’nun geleneksel erkek egemen dili yerinden eden kadınsı yazı anlamındaki bu kavram için bkz. 24.

kuramına kadar etkilerde bulunmuştur (Elsaesser, Hagener 2021: 176-177). Anlatının cinsiyetçi yapısı ve klasik Hollywood'da bakış açısı üzerine eğilen metnin Lacan ve Althusser gibi feminist olmayan isimleri feminist tasarıya kaydettiğini belirten Stam, bu makaleyi, psikanalitik örnekleri itibarıyla, feminist sinema teorisinin açılış metni olarak nitelemiştir (Stam 2014: 184). Mulvey'nin argümanındaki önemli yenilik içerikten biçime kayması; temsil yerine temsil kipini incelemesidir (Elsaesser, Hagener 2021: 179). Mulvey'nin tezine göre, ataerkil toplumsal yapının cinsiyet ayrımı filmlerin görseelliği üzerinde etkindir ve bunun sonucunda görsel bir kanon oluşmuştur. Saygılıgil'in ifadesiyle; klasik filmlerde kadın erkek bakışının nesnesidir ve meme, bacak, ağız, kalça gibi anatomik bölümler kadının görülecek kısımlarıdır ve yakın çekimlerle bölünmüş biçimde sunulmaktadır (Saygılıgil 2013: 143-144).

Ataerkil iktidarın bakış üzerinden düzenlenmesinin anlaşılması için bakış (*gaze*) ile bakmak (*look*) arasındaki farkı ortaya koymak önemlidir. Kirel, "içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde" bakmak eyleminin bakış kavramına dönüştüğünü vurgulamaktadır (Kirel 2018: 155). Bakış, bir politika içermektedir ve doğallıktan soyutlanmıştır. Ataerkil toplum koşullarında, bakışın cinsiyetler arası dağılımı eşitsizdir. Mulvey ve Berger⁴⁵ gibi isimler, erkeğin etkin biçimde bakışın sahibi, kadının ise tersine bakışın nesnesi konumunda olduğunu belirtmişlerdir (Berger 2008: 47; Mulvey 2019a: 208). Berger, bu zemin üzerinden Avrupa yağlıboya resim geleneğinin bir türü olan çıplak kadın resimlerini tartışmış ve erkek bir seyirci tasavvuru adına üretilen çıplak kadın imgelerini, kadının seyirlik nesne haline getirilmesini incelemiş ve güncel kadın dergilerinde bu figürlerin benzerlerinin varlığına dikkat çekmiştir. Bu resimlerin bazılarında kadın imgeleri bakıldıklarının farkında olmadıkları bir biçimde seyredilmek için tasarlanmışken bazılarında figürler edilgen bir biçimde, sahibinin (Berger'e göre hem resmin hem kadının sahibinin) isteklerine boyun eğmiş durumda seyirciye bakmaktadır (Berger 2008: 47-64). Burada imgelerin seyirciye bakışı önemlidir; çünkü Kirel'in kadın bedeninin sanat eserlerindeki sunumuyla ilgili geleneğe uygun bir örnek olarak Titian'ın *Aynalı Venüs*'ünü (*Venus with a Mirror*, 1555) incelerken belirttiği üzere tabloya bakanın röntgenci bir haz sağlaması için tablonun içindekiler tarafından rahatsız edilmemesi önemlidir. Kirel, Velazquez'in aynada kendisini seyredirken sırtı seyirciye (bakana/seyredene) dönük biçimde resmedilen çıplak kadın imgesinin yer aldığı *Aynadaki Venüs* (*Venus at her Mirror*, 1650) tablosuna değinirken seyircinin röntgenci hazza davet edildiğini şöyle açıklamaktadır: "Tablodakilerin kendilerine bakanlarla göz temasına girmemeleri onlara bakma konusunda bakan açısından bir yüreklendirme doğuracak bir düzenleme seçimidir." Ancak, Kirel, bakış politikasının bundan ibaret olmadığını da eklemektedir. Kirel, Titian'ın *Urbino Venüs*'ü (1538) tablosunda resmedildiğinin farkında olan ve seyirci konumuna doğru bakan kadın figürünü ele alır ve bu farkındalığın alışıldık bir durum olmamasına rağmen figürün çıplaklığı, ten renginin açıklığı ve tablo

⁴⁵ Berger, cinsiyet ve bakış ilişkisini yalınlaştırmıştır. Ona göre; "[e]rkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnızca erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır" (Berger 2008: 47).

içi konumlandırılması bakımından öne çıkarılışını vurgular. Kirel, popüler kültürde yer alan reklamlarda, bakıldığının farkında olan ve davetkâr bakış sunan imgelere de değinerek görsel hazzın yapılandırılmasında “karmaşık bir ilişkiler ağı” bulunduğunu belirtir (Kirel 2018: 160-166). Berger’in eserinden, biri seyirci konumuna yönelik bilinç sergilemeyen, diğeryse doğrudan seyircisine bakan iki farklı resim örneği sunulabilir:



Görsel - 3. Soldaki resim; *Nell Gwynne*, Lely (1618-1680); sağdaki ise *Venüs, Küpid, Zaman ve Sevgi*, Bronzino (1503-1572) (www.artvee.com).

Berger, soldaki resmin II. Charles tarafından Lely’ye ısmarlandığını ve gerçekte Nell Gwynne’in kralın metreslerinden biri olduğunu aktarmaktadır. Resimdeki çıplaklığın kadının duygusal bir dışavurumu olmadığını belirten Berger, resmin kadının krala boyun eğişinin göstergesi olduğunu ve böylelikle kralın konuklarını kışkırttığını düşünmektedir (Berger 2008: 52-53). Fransa Kralı’na armağan edilen sağdaki resimde de her şeyin erkek kabul edilen seyirci odaklı yapılandırıldığını belirten Berger, kadının duruşunun öpüşme hareketiyle ilgisizliğine dikkat çeker. Berger’in çıkarımına göre, bu duruşun nedeni kadını resme bakan erkeğe sergilemek, erkeğin cinselliğini kışkırtmaktır (Berger 2008: 55). Kadın sunumunun erkeğin gözüne ve hazzına yanıt verecek biçimde tasarlanmasının modern toplumdaki temsilcilerinden biri sinema olmuştur. Kirel, bakış düzenlemesine yönelik tercihlerin yüzyıllardır benzer özellikler taşıdığına dikkat çekmiştir (Kirel 2018: 163-164). Mulvey’nin çalışması da, etkin/erkek ve edilgin/kadın arasında bölünen bakış geleneğinin sinema bağlamında eleştirilmesinin temel taşlarından biridir.

Mulvey’nin makalesindeki amaç ataerkil toplumun bilinç dışının film biçimine yansımaları analiz ederken psikanalitik kuramı işler kılmaktır. Mulvey, bu bağlamda, psikanalizi “politik bir silah” olarak kullandığını ifade etmektedir. Mulvey’e göre fallosantrizm, hadım edilmiş kadın imajı etrafında yapılır ve anlam oluşturur. Statükonun analizi için psikanalizi temel araç konumuna yerleştiren Mulvey, güzeli ya da hazzı çözümlemenin onu yok edeceği ön kabulüne sahiptir (Mulvey 2019a: 201-

206). Mulvey'nin; eril göze hitap eden Hollywood'un ürettiği hazzın ifşasını ve yıkımını amaçlayan metninde Freud ve Lacan'ın tezlerinin önemli etkisi bulunmaktadır.

Mulvey makalesinde, sinemanın sağladığı birtakım hazzardan söz eder ve öncelikle *skopofili* kavramına yer verir. Mulvey'nin makalesinde skopofili; Freud'a atıfla, çocukların *voyoristik* eylemlerinin, yasak ve özel olanı görmek, diğer insanların organlarından emin olmak istekleriyle ilişkili ve öteki insanları nesneleştirmeye dönük etkin bir güdü olarak ifade edilir. Etkin güdü, egonun oluşumuyla dönüşse de bakışın hazzını üreten bu erotik temel kalıcıdır ve "takıntılı voyorler" ve "röntgenciler", tek cinsel tatmini ötekini denetleyici bir seyirde yaşayabilenler olarak bunun en uç noktasıdır. Sinemanın egemen uzlaşımları izleyicinin varlığını hissettirmez ve onlara voyoristik fantaziden yararlanan ayrılmış, mühürlü bir dünya resmeder. İzleyicileri birbirinden yalıtın karanlık salon kültürü de bunun etkisini arttırır. (Mulvey 2019a: 204-205). Mulvey'e göre, sinema haz verici bakma arzusunun tatmininin ötesinde bunu narsistik yönde geliştirir. Sinema, Lacan'ın ayna kuramında çocuğun kendini tanıması ve olduğundan daha bütünlüklü ve mükemmel sanmasının bir analogisini üretir. Mulvey; perde ve ayna evresini benzeştirir; ikisi de insan bedeniyle büyüler. Sinema geçici bir ego yitimi yaratırken aynı anda egoyu güçlendirecek büyüleme yapıları içerir. Sinema, ayna evresindeki tanımanın bir yanlış tanıma olması nedeniyle bölünen özneye, yıldız sistemi gibi araçlarla ego idealleri üretmektedir. Mulvey, sinemanın sağladığı nesneleştirici bakış hazzını ve özdeşleşme hazzını çelişen yapılar olarak niteler; çünkü ilki perdeden ayrılmayı, ikincisiye görülen imgeyle özdeşleşmeyi gerektirir. "Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ise ego libidonun birer işlevidirler" (Mulvey 2019a: 205-207). Mulvey, Lacancı bir açıyla, perdenin fantazi dünyasının onu üreten yasanın egemenliğinde olduğunu; cinsel güdülerin ve özdeşleşmenin ancak sembolik sistemde anlam içerdiğini belirtir. Arzunun başvuru noktası iğdiş edilme kompleksidir ve bu nedenle biçimsel olarak haz verici bakma tehdit de içermekte ve bu paradoksu kadın imgesi temsil etmektedir (Mulvey 2019a: 207-208).

Mulvey, ataerkil toplumsal yapının bakış ve cinsel fark paradigmasının filmsel biçimde yeniden üretildiğini vurgulamaktadır. Mulvey'e göre, cinsel dengesizlik bakışın hazzını etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölüştürmüştür. Erkek, fantazisini kadına aktarır ve kadın geleneksel teşhirci rolünde, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kurgulanmış cinsel bir nesne olarak sunulur; hem bakılan hem teşhir edilendir. Mulvey'nin belirttiği biçimiyle; "[kadın] *[p]in up*'lardan striptize, Ziegfield'den Busby Berkeley'e, erkek bakışını ele geçirir, erkek arzusu için oynar ve onu anlamlandırır." Kadının erotik nesne konumu, perdenin her iki yanı için işlevselleştirilir. O hem öykü uzamındaki karakterlerin hem de filmi izleyenlerin erotik nesnesidir. Mulvey'e göre, filmlerde kadının görsel boyutu anlatının akışının aleyhine işleme eğilimi gösterir; görsel etki, anlatısal boyutun dışında, zaman-mekân ötesinde bir konum gibidir. Mulvey; *The River of No Return (Dönüşü Olmayan Nehir* [Otto Preminger, 1954]) filminde Marilyn Monroe'nun ilk kez görünüşünü ve *Olmak ya da Olmamak* filminde Lauren Bacall'ın şarkılarını örnek gösterir. Mulvey'e göre, yakın çekimler (Dietrich'in bacakları, Garbo'nun yüzü) "anlatıya farklı bir erotizm katar" ve bu beden kısımları anlatının ihtiyaç duyduğu Rönesans uzamını

geriletir ve görüntüye bir düzlük, bir ikon niteliği verir. Filmlerde kadının, *diegesis*⁴⁶ dışı özellikleri bir biçimde anlatıyla bağlanmalıdır. Erkek karakter, iktidarın temsilcisi ve film fantazisinin denetleyicisi olarak ortaya çıkar ve izleyicinin bakışını perde içine aktarır. Kahraman, izleyicinin bakışının perdedeki vekilidir. Seyirci, böylece hem olayları denetleyen hem de erotik bakışı taşıyan erkek kahramanla özdeşleşerek iktidar sahibi olma duygusu yaşama olanağı bulmaktadır. Mulvey, böylece, her biri bakışla bağlantılı bir gerilim sunar: Sonuç itibarıyla; hem teşhirci kadınla skopofilik ilişki içinde bir eril bakış hem de diegesis alanındaki benzeri aracılığıyla kadına sahip olup onu denetleyen bir eril bakış söz konusudur (Mulvey 2019a: 207-211).



Görsel – 4. Mulvey'nin eserinde Hollywood'un akılda kalıcı an yaratma becerisine vurgu yapılır (Mulvey 2012: 197). *The Seven Year Itch* (Billy Wilder, 1955) filminde yer alan ve popüler imgelemde sürekli üretilen bir sahnede filmin arzu nesnesi konumundaki karakteri canlandıran Monroe'nun uçuşan eteği ve erkek karakterin bakışı.

Mulvey, bakışın odaklandığı dişi figürün simgelediği temel problem olan hadım edilme kompleksine de değinmiş ve erkek bilinç dışının bu tehditten iki kaçış yolu olduğunu öne sürmüştür:

[Bunlardan ilki] suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (*film noir*'ın örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültürü) hadım edilmeyi topyekün yok saymak[tır] (Mulvey 2019a: 211-212).

Mulvey, ilk yol olan voyorizmi sadizmle bağlantılandırır; burada hazzı sağlayan, suçlunun cezalandırılması ya da affedilerek boyun eğdirilmesindedir. Nesnenin fiziki güzelliğinin öne çıkarıldığı diğer yolsa fetişistik skopofilidir. Mulvey, öne sürdüğü bu iki kaçış yolunu yönetmenler üzerinden

⁴⁶ Sinemada diegesis, ekran alanının, hikâyenin içindeki kurgusal dünyayı, bu dünyada gerçekleşen sözleri, eylemleri vb. ifade eder. Örneğin diegetik ses, aktörün konuşması ya da şarkı söylemesi gibi hikâyeye içkindir. Oysa dış ses ya da filme eklenmiş müzik, anlatının doğal alanından kaynaklanmaz ve non-diegetik ses olarak nitelenir (Hayward 2000: 84-85).

örneklendirmiştir. Ona göre, Hitchcock, voyorizmin soruşturmacı tarafına yönelen bir yönetmen iken, Sternberg nihai fetişi üretir. Sternberg filmlerinde nesne olarak konumlandırılan kadının güzelliği onu bir suç taşıyıcısı olmaktan çıkarır ve yakın çekimlerle parçalanan bedeni, anlatı içinde herhangi bir vekile gereksinim duymadan, doğrudan seyircinin bakışıyla temastadır. Mulvey; Sternberg'in *Morocco* [1930] ve *Dishonoured* [1931] gibi Marlene Dietrich'in başrolde olduğu filmleri üzerinden bakışa güçlü bir yol göstericiliği yapılmadığını örnekler. Hitchcock'ta ise erkek kahraman, izleyicinin gördüğünü görmektedir. Mulvey'e göre, *Rear Window* [1956], *Vertigo* [1958], *Marnie* [1964], gibi filmlerde bakış öykünün merkezindedir ve voyorizm ile fetişistik büyülenme arasında salınımdadır (Mulvey 2019a: 212-216).



Görsel – 5. Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filminde kadın karakter Madeleine çözüm bekleyen gizemdir ve seyirci erkek karakter Scottie'yle birlikte birçok planda kadına soruşturmacı bakış yöneltir. Aynı yönetmenin *Rear Window* (1954) filmindeyse Jefferies'in gözüyle özdeş kamera karşı apartmandaki genç kadını dikizler.

Hitchcock'un, gizemli bir kadının bir polis tarafından takibi ve soruşturulması üzerine kurulu *Vertigo* filmiyle ilgili olarak Mulvey, öznel kameranın egemenliğine dikkat çeker (Mulvey 2019a: 215). Buradaki vurgu, seyircinin filme kimin bakış açısından katıldığı üzerinedir. Stam vd., bakış açısı sorunsalını anlatının söylemsel yapılandırılması ve izleyici manipülasyonu açısından en hayati araçlardan biri olarak görürler. Bakış açısı yönlendirilmesi; metnin öykü/fabula malzemesinin değiştirilmesini veya biçiminin bozulmasını, sınırlandırmasını veya tek bir bakış açısının diğerlerinden hiyerarşik olarak üstün kılınmasını sağlayabilmektedir (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992: 85). Film tekniğinde, bir film karakterinin bakışının konumunu üstlenen *bakış açısı çekimleri (POV)* ve *öznel kamera (subjective camera)*, seyirci özdeşleşmesi bağlamında önemli bir tartışma konusudur. İlki, Bordwell'in tanımıyla, kameranın karakterin gözlerinin olduğu yere konularak onun gördüğü şeyi gösterdiği çekimdir. (akt. Kırel 2018: 187). Kırel'in aktarımına göre, Murray Smith, bakış açısı çekiminin anlatı kişisiyle doğrudan özdeşleşmeye neden olacağını belirtmemesine rağmen seyirciyi karakterin öznelliğine yakınlatacağını düşünmüştür. Oysa farklı bir görüş sunan Choi, öznel bakış açısının seyircinin karakter deneyimini içeriden tasavvur etmeye yöneltten bir araç olarak görülmemesi uyarısında bulunur (akt. Kırel 2018: 193, 195). Bakış açısı ya da özellikle öznel kamerayla merceğin karakterle eşlenmesi, seyirci için özdeşleşmeyi kolaylaştırıcı bir teknik olarak görülebilir. Öznel anlatı,

Nijat Özön’ün tanımına göre, filmin konusunun kişilerden birinin görüş noktası üstlenilerek birinci tekil şahıs üzerinden anlatılmasıdır. Öznel anlatı, alıcının o kişinin yerine geçtiği birinci tekil şahıs anlatısıdır ve tüm film boyunca öznel bir bakış açısı uygulamak az rastlanan bir durumdur (Özön 2008: 141). Robert Montgomery’nin 1947 yapımı *Lady in the Lake (Göldeki Kadın)* filminde tümüyle öznel kamera kullanılmış, ancak film seyirci özdeşleşmesi gerçekleştirememekle eleştirilmiştir. Bu başarısız sonucun sebebi olarak sinemasal gerçeklik ve doğallık farkına vurgu yapan Briton, filmde dışarıdan gözleyici eksikliğinin bu krizi yarattığını iddia etmiştir (akt. Kirel 2019: 201-202). Buckland; anlatının film izleyicisine aktarım mekanizmasını ifade eden “anlatım” teriminin iki farklı sistematığı olan *kısıtlanmış anlatım* ve *her şeyi bilen anlatım*⁴⁷ ikilisini kullanır. Buckland; ilk anlatım türünü, bir karakterin deneyimlerinin sunulduğu anlatım; diğersiniyse kamera aracılığıyla karakterler arası geçiş yapılan ve izleyicinin karakterlerin tek tek bildiklerinden daha fazla bilgi edinebildiği anlatım olarak imler (Buckland 2013: 44-45). Bu tartışmanın Mulvey’nin tezi açısından önemi, anlatının faili ve seyirci özdeşleşmesinin merkezi konumuna erkek başkarakterini yerleştirmesinin mantıksal sonucu olarak, ataerkil ideolojinin daha çok erkek karakterin deneyimleri üzerinden kısıtlanmış anlatım içeren filmler üretmesi gereğinin oluşmasıdır.

Mulvey, makalesinin sonunda sinemayla bağlantılı üç bakıştan söz eder; kameranın bakışı, seyircinin bakışı ve perdedeki karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal filmin uzlaşımları, bu bakışların ilk ikisini yalanlamakta ve üçüncüye bağımlı kılmaktadır. Böylece kamera tasfiye edilir ve izleyicide yabancılaştırıcı bir farkındalığın oluşması önlenir (Mulvey 2019a: 217). Mulvey, sinemanın anlatısal ve görsel boyutundaki eril egemen yapılanmalarını ve görsel hazzı kırmak için avangard bir sinema üretilmesini önerir. Yazarın iddiasına göre, Hollywood’un “1930, 40 ve 50’lerdeki” büyük sermaye yatırımlarına dayalı bütüncül sistemi, makalesini yazdığı yıllarda artık son bulmuştur ve 16 mm. gibi yeni teknolojiler alternatif üretimlere olanak tanımıştır (Mulvey 2019a: 203). Mulvey, eril görsel hazzı açığa çıkarma ve yıkma girişimini teorik düzlemde bırakmamış, pratiğe yönelerek karşı-sinema örnekleri de üretmiştir.⁴⁸

Mulvey, etkili makalesiyle birçok tartışmanın gündemini oluşturmuş, birçok açıdan da eleştirilmiştir. Stam’in belirttiği eleştirilere göre, Mulvey kadın izleyicileri maskülinist kalıba sokmakla eleştirilmiştir. Gledhill’e göre, anlamın semiyotik üretiminin ısrarı altında politik, ekonomik, sosyal pratiklerin geçerliliği yok olmaya yüz tutmuştur. D. Rodowick, Mulvey’nin teorisinin tarihselliğe yeterince açık olmadığını belirtmiştir. E. Cowie, çoklu ve çapraz-cinsiyetli özdeşleşmelerden söz etmiştir. Mulvey,

⁴⁷ Kısıtlanmış anlatım ve her şeyi bilen anlatım ikilisine burada yer verilme nedeni, kameranın karakterin bakışıyla özdeşleşmesinden daha geniş bağlamda filmsel anlatımın karakterlerle ilişkisini ortaya çıkarmak için yalın ve işlevsel bir yapı sunmasıdır. Bu ikiliden çalışmanın “Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumunun İncelenmesi” adlı dördüncü bölümünde yararlanılmıştır.

⁴⁸ Mulvey, 1974-1982 arasında eşi Peter Wollen ile feminizm, göstergebilim ve psikanalizle ilgili filmler üretmiştir: *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1977), *AMY!* (1980), *Crystal Gazing* (1982), *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1982), *The Bad Sister* (1982) ve aradan geçen yıllardan sonra tek başına gerçekleştirdiği *Disgraced Monuments* (1991) (Kirel 2019: 229). Daha detaylı bilgi için bkz. Kirel 2019: 229 vd.

eleştirenlerce fazlaca determinist ve kadının bakışı bozuma uğratacağı alternatiflere kapalı bulunmuştur (Stam 2014: 185). Doane, kadın izleyicinin kendisi ve imge arasında mesafe oluşturmak için maske takabileceğini ya da aşırı özdeşleşme kaynaklı narsisizmi benimseyebileceğini belirtmiştir (Saygılıgil 2013: 158). Yine Doane'e göre, kadın travesti bir konuma geçebilir ve eril bakışla özdeşleşebilir (Stam 2014: 185). G. Studlar, izleyiciliğin temelinin gözetlemecilik ve fetişizmden daha fazla güçlü bir annenin arkaik hatırasına dayanan mazoşizmde yatabileceğini belirtmiştir. Yazar, cinsel farklılığa karşı eril tepkinin sadist olmak yerine mazoşist olabileceğine dikkat çekmiş; erkek ve kadını bir yapan tinsel biseksüel özdeşleşmeleri öne sürmüştür. Clover ise seyirci pozisyonlarının aktif-pasif; sadist-mazoşist arası salındığını iddia etmiş ve çağdaş korku filmlerinde erkek seyircinin kadın kurbanla özdeşleşmeye meyilli olduğunu da öne sürmüştür (Stam 2014: 186). De Lauretis, kız çocuğun anneye yönelik arzusundan feragat etmediğini öne sürüp biseksüel izleyici konumunu önermiştir (Stam 2014: 186). Ona göre, kadın sadece eril seyirci konumu üstlenmemekte, aktif-pasif özne konumuyla çift özdeşleşme içine girmektedir (Saygılıgil 2013: 156). Kaplan ve Silverman ise aktif-pasif karşıtlığı yerine bakışın kadın ya da erkek öznelerden ödünç alınabileceğini belirtmişlerdir (Saygılıgil 2013: 156).

Mulvey, tartışmalarla ilgili olarak tezlerini yeniden ele almış ve “‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ Üzerine, King Vidor’un *Duel in The Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler” adlı makalesinde seyircinin yalnızca erkek olarak ele alınması ve kadının anlatı merkezinde olduğu bir yapı içeren melodram türü sorunlarına açıklama getirmek durumunda kalmıştır. Mulvey, bu makalesinde, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda gerçek seyirci cinsiyetinden çok seyirci pozisyonunun erilleştirilmesi ve kadın imgesi ilişkisine eğildiğini açıklar. Kadın seyirci konusu üzerineyse, kadın seyircinin film izlerken seyirci konumunun erilliği nedeniyle hazza uyumlanamama olasılığının da erkek kahramanla özdeşleşerek iktidarın tadını çıkarma olasılığının da olduğunu belirtir (Mulvey 2019b: 219-220). Mulvey, Freud’un dişiliğin gelişimi argümanındaki eril-dişil salınımından yola çıkarak ve onun bazı kadınların hayatı boyunca erillik-dişillik arasında gelgitler yaşadığı görüşüne de yer vererek (Mulvey 2019b: 220-223) hem incelediği King Vidor filmindeki kadını hem de seyirciyi bu geçişlilik konumuna; edilgin dişillik ve geriletilmiş erillik arası salınımına ve “travesti giysileri içinde tedirgin”liğe yerleştirir (Mulvey 2019b: 220-231) A. Butler’a göre, Mulvey, makalesini tekrar ele aldığı anda dahi feminist bir konumun uzağındadır. Kadın seyircinin sinemada kılık değiştirip erkeğe dönüşmesi önerisinin tersine, A. Butler’a göre, son yılların kesme-biçme filmlerinde görüldüğü üzere erkeklerin kurban kadınlarla empati kurduğu durumlar söz konusudur (Butler 2011: 92-93). A. Butler, bu önermesinde, aslında Clover ile aynı film türünün örneklerine dayanarak benzer bir iddiada bulunmaktadır. Ancak filmlerde kadınlara atfedilen geleneksel rollerin, tüm dönüşümlere rağmen kalıcı yönler içerebileceği de sorgulanmalıdır. A. Butler da yazısında, korku türü özelinde aynı soruyu yinelemiştir; “[b]u tür filmlerin izleyicilerinin ağırlıklı olarak erkeklerden oluştuğu düşünülürse, erkek o gece kılık değiştirip kadın gibi mi görünmüştür? Yoksa bunun altında yatan şey, gencecik kadınları tehlike altında görmekten duyulan çok daha kötü bir röntgencilik midir?” (Butler 2011: 93).

Görüldüğü üzere feminizm ve sinema ilişkisi bağlamında çalışanlar ya da Mulvey, De Lauretis, Doane, Kaplan, Smelik gibi feminist kuramcılar farklı değerlendirmelerde bulunabilmekte, hatta ataerkil bilinç dışı kaynaklı olduğunu öne sürdüğü sinemasal hazzın yıkımını doğrudan eleştirel çabasının hedefi olarak ortaya koyan Mulvey feminizme uzak bir düşünce üretiminde bulunduğu yönünde eleştirilebilmektedir. Ancak eril bir seyirci konumuna yönelik yapılandırılmış görüntü düzenlemeleri ve bakış kavramının feminist literatürde kazandığı başat konum açısından Mulvey ve onun argümanının açtığı kuramsal kanal önemlidir. Bu nedenle Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesi feminist sinema çalışmalarında kilometre taşı olarak görülmüştür. Görsel rejime ve seyirciliğe odaklanan tartışmaları yenileyen ve kadının sunumu bağlamında yeni bir anlatımsal boyuta dikkat çeken Kaja Silverman olmuştur. Silverman, kadının sunumunda filmin ses kuşağını tartışma konusu yaparak feminist literatüre katkı sağlamıştır. Feminist sinema kuramının daha geniş bağlamda anlaşılabilmesi ve çalışmamızın film incelemesine ayrılan bölümünde yararlanılabilmesi amacıyla devam eden başlıkta sinemada kadın sesi konusuna yer verilmiştir.

2.4. Sinemada Kadının Sesi/Sessizliği ve Duyulabilirliği

Sinema işitsel-görsel üretim sonucunda gerçekleşen bir sanat olmasına rağmen sinema kavramı öncelikle bir görüntü ve imge akışını çağrıştırmaktadır. Sinemanın görsel bir olgu olarak ele alınma alışkanlığı, sinemanın ses boyutunun ikincilleştirilmesine yol açabilmektedir. Toprak, film yapımında önem taşıyan bir öge olmasına rağmen sesin genellikle geri plana itildiğini belirtir (Toprak 2013: 125). Feminist sinema kuramı bağlamında, böyle bir ihmal olasılığının önüne geçmek için önce sinemada ses ögesine dair bazı fikirlere, sonrasında sese yönelik feminist analizlere yer verilmesi uygun görünmektedir.

Metz; sinemada görüntü, diyalog, gürültü, müzik ve yazılı materyallerden oluşan beş farklı anlatım kanalı olduğunu önermiş ve istisnai biçimde görselden çok işitsel öğelere ağırlık vererek sinemanın seyirci tarafından görülen görsel bir ortam olduğu yönündeki geleneksel fikri kırmıştır (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992: 61; Monaco 2006: 204). Monaco'ya göre, görüntüye verdiğimiz seviyede dikkati sese vermememizin nedeni, görüntünün aksine sesin dağınıklığı, her yere ve her yöne yayılmasıdır. Görüntünün görece açık yönlendirmesinden farklı olarak ses belirsizdir ve hem zamanı hem mekânı üretmektedir (Monaco 2006: 205). Çoğu zaman arka plana itiliyor olmasının aksine sesin film yapımındaki değerini belirten Toprak, ses ve görüntünün birlikteliği durumlarında görüntünün iletişim açısından ana bilgi kaynağı olurken sesin gücünün temelde duygu aktarımından geldiğini belirtmektedir. Toprak, yönetmen David Lynch'in bir filmin etkisinin yarısının sestten kaynaklandığını söylediğini aktarmaktadır (Toprak 2013: 125). Teknolojik yenilikler ses etkisinin çoğalmasına neden olmuştur. Elsaesser ve Hagener; Dolby, Surround Sound, THX ve Sound Design gibi teknolojilerin sinemasal deneyimi yenilediğine dikkat çekerler (Elsaesser, Hagener 2021: 242). Elsaesser ve Hagener, 1960'ların sonunda seyirci krizi yaşayan Hollywood'un ses teknolojilerine yatırım yaparak ve yenilenen

sinema deneyimi üreten *Yıldız Savaşları* (G. Lucas, 1977) ve *Apocalypse Now* (*Kıyamet*, F. F. Coppola, 1979) gibi filmlerle krize karşılık verdiğini anımsatırlar (Elsaesser, Hagener 2021: 256). Onlara göre, kulak, sinemasal deneyimin soğurulmasını sağlamaktadır; seyirci artık optik verinin pasif konumundaki alıcısı olmak yerine daha çok filmsel yapıda akustik, uzamsal ve etkisel olarak sarmalanan bedensel varlıktır (Elsaesser, Hagener 2021: 241-242); “[s]es hem içeride hem dışarıda yönsel [...] ve sarmalayıcıdır” (Elsaesser, Hagener 2021: 252). Filmlerdeki ses ögesinin ve etkilerinin feminizm-sinema ilişkisi bağlamındaki önemi, cinsiyetçi toplumsal yapının uzantısı olarak öyküsel ve görsel boyutta eril tasarıların bir semptomu olarak oluşturulan kadının filmsel ses boyutundaki yapılandırılışının da önem taşıyor olmasıdır. Üstelik eril göz ve bakışın yanı sıra kulağın da bir haz kaynağı olduğu unutulmamalıdır. Joan Copjec; psikanalitik beden ve şehvet boyutundan söz ederken, şair Whitman’ın beden ve dünya arasında tam, eksiksiz epidermik⁴⁹ temas olduğu tasarısına atıf yapan Lacan’ın bu teması belirli noktalara indirgemesine, yani Freud’un dürtü noktaları olarak sınırladığı noktalarla karşılaşmasına değinir. Bunlar bakış, ses, meme, fallus gibi libidonun kısmi nesneleridir (Copjec 2002: 49-50). Elsaesser ve Hagener’e göre; birçok yönden sese, görsel algıya olduğundan daha duyarlıyızdır; tehditkâr veya henüz görülmeyen bir varlığı belirtmek için korku filmleri de bundan faydalanır. Aynı zamanda ses dondurulmadığı, ancak zaman içinde üretilebildiği için zamanın döndürülemezliğinin hatırlatıcısıdır; kayıp ve ölümlle ilişkilidir (Elsaesser, Hagener 2021: 251). Zizek, bedensel oryantasyon konusunda sesin görmekten daha önemli olduğunu belirtmiştir; dış dünya ile ilk temas işitme üzerinden gerçekleşmektedir. Ses; bir tür primordiyal ortam olarak doğum öncesi evrenin farklılandırılmamış bütün hislerini; korkuyu, bağımlılığı, çaresizliği, su içinde olmayı ya da korunmayı toplamaktadır. Walter Murch’a göre, doğum öncesindeki rahim içi akustik çevrelenmede; anne sesi, nefes, kalp atışı ile bir çevreye sahibizdir. Bu hem istilacı hem koruyucu bütünlüğün anısı bireye yaşam boyu eşlik etmektedir (Elsaesser, Hagener 2021: 260). Görüldüğü üzere; ses, feminist sinema kuramının psikanalitik bükümünü oluşturan bakış kavramı gibi arzu, tehdit ve haz içerimlerine sahiptir.

Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror* (1988) eserinde, sinema ve kadın sesi ilişkisini merkeze almıştır. Silverman, eserin başında, egemen sinemanın ses rejiminin de görsel rejimi kadar cinsel farklılığın etkisi altında olduğunun ve kadın sesinin de kadın bedeni kadar normatif temsillere ve işlevlere bağlı olduğunun teorik dikkatlerden kaçtığını belirtmiştir (Silverman 1988: viii). Silverman; iğdiş edilmenin bedelini kadınların ödediğini ve sinemada ses kayıtlarının ve kullanma biçimlerinin bu sürece katkıda bulunduğunu öne sürmüştür. Silverman’a göre, sinemada erkek sesi bedenden ayrı kullanılabilirken, kadın sesiye çığlığa, mırıltıya ya da sessizliğe indirgenebilmektedir (Saygılıgil 2013: 159). Uçucu, sabitlenemez bir yapıya sahip olan ses görüntüye oranla kolay şekillendirilebildiğinden akışkanlığı içinde rahatlıkla dönüşebilmektedir. Elsaesser ve Hagener’in belirtmesiyle; ses, dil gibi, bir anlamı iletebiliyor, iletişimi olanaklı hale getiriyor ve referans yaratabiliyorsa da diğer taraftan gürültü ve

⁴⁹ Epiderm, üst deri tabakasıdır. Bkz. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi 7 Haziran 2022).

parazitle anlamı yıkma ya da bozma kapasitesine sahiptir ve mırıltının, fısıltının anlamsızlığına düşme tehlikesi yaratarak anlam ve anlamsızlık/saçmalık arasındaki sınırda sallanıp durabilir. Bahsedilen farklı ifadeler arasındaki sınırlar bulanıktır; bir müzik gürültüye, bir bağırış haykırmaya dönüşebilir (Elsaesser, Hagener 2021: 251-252). Elsaesser ve Hagener, sesin bu anlamdan anlamsızlığa ya da anlam öncesi bir kara deliğe düşmesini, Michael Chion’un “konuşmanın birden kaybolduğu yer” olarak imlediği *çığlık noktası* üzerinden örneklemiştir. İkili; Chion’un sıraladığı bazı filmlere yer vermişler ve sinemanın “kadın çığlığı yaratma makinesi” olma yönünü vurgulamışlardır. Örnek verilen filmler; *King Kong* (E. B. Schoedsack, M. C. Cooper, 1933), *Sapık* (Hitchcock, 1960) ve *Patlama*’dır ([*Blow Out*] B. de Palma, 1981) (Elsaesser, Hagener 2021: 262-263).



Görsel – 6. Solda, *Blow Out* filminde kadın karakterin yardım çığlığı attığı sahne.

Sağda ise *Psycho* filminin popüler imgelemde yer eden duş sahnesinde kadının çığlığı.

Stam’ın belirttiğine göre bazı feminist kuramlar yazının katı çizgiselliğini insan sesinin akıcılığıyla karşılaştırmışlardır. Kristeva, annenin orijinal dilinden, özellikle dile dönüşmemiş sesli özgürlükten söz etmiştir. Irigaray ise ataerkil kültürde duymaya oranla görmeye daha fazla yatırım yapıldığını açıklamıştır (Stam 2014: 227). Kaja Silverman da anne sesiyle çevrelenme ve sarmalanmaya yönelik psikanalitik primordiyal tecrübeyi temel alır ancak bu akustik deneyimin geçmiş çağrışımlı bir fantazi olduğunu belirtir. Silverman’ın klasik sinemada sesin kullanımına dair tespiti Mulvey’nin bakış ve görsel yapılarda bulduğunun benzeri bir cinsiyet hiyerarşisi mantığıdır. Bu yapı dişil sesi ve bedeni ısrarla anlatım içinde tutan ama erkek özneyi daha üst hitap, görsel ve duyuş olarak tanımlayarak aleni tutarsız bir dışsallık pozisyonuna getiren bir metinsel modeldir (Elsaesser, Hagener 2021: 261). Silverman, erkek öznenin anlatısal güçsüzlüğünün yaratacağı sorunun güç ve otoritenin erkeğin sesine kaydırılmasıyla çözüldüğünü belirtir. Erkek sesinin görünmezlik ve anonimlikle kadın sesininse gösteri ve bedenle uyumlanmasıyla cinsiyet karşıtlığı üretilmektedir. En basit düzeyde; Hollywood, bedensiz erkek sesi ve senkronize kadın sesi karşıtlığı üretmektedir (Silverman 1988: 39). Elsaesser ve Hagener’e göre, Silverman, dişil/anaç sesi, bilinçsizlik perspektifinden hayali bütünlük ve mutluluk gerilimi, bilinçlilik perspektifinden güçsüzlük ve tutsaklık göstergesi olarak kavramsallaştırmıştır (Silverman 1988: 72 vd.; Elsaesser, Hagener 2021: 261-262).

Kadın karakterlerin ses kuşağındaki sunumlarıyla ilgili olarak sinemada sessizlik olgusunu biraz daha ayrıntılandırmak yararlı olabilir. J. Campion'ın *The Piano* (1994) filminin örneklemiş olduğu gibi ataerkil dilin reddini içeren bir sessizlik, kadının erkek egemen dünyayı protestosu olarak üretilebilmektedir. Uğuz'un belirttiğine göre; Eagleton, kadının sessizliğini bir direniş olarak yorumlar. Ancak, sessizlik ve direniş ilişkisine yönelik olumlayıcı görüş, Uğuz'un da vurguladığı gibi, bazı tehlikeler de barındırır. Çünkü ataerkilliğin tarih boyunca sessizleştirmeye çalıştığı kadının istenilen konumlandırılmayı kabul ettiği anlamı da taşıyabilir. Aynı zamanda, Eagleton'ın da değindiği gibi, direniş mekanizmasına dönüşen sessizlik ve giz_bir sınırlanma da yaratır. Uğuz, bu nedenle sessizliğin sonsuz değil, koşullarla ilişkili bir direniş aracı olabileceğine dikkat çeker. Cixous ise sessizlik kısılacı yerine kadının konuşmasının sınır ihlali olduğuna vurgu yapar. Bununla birlikte, Cixous, kadının konuşmasına, sözcüklerine karşı erkeğin sağırlığını ifade eder (Uğuz 2022: 99-101). Ataerkil toplumda geri plana itilen kadınlar konuşma edimi gerçekleştirdiklerinde de sözleri, söylemleri genellikle görmezden gelinmekte ve önemsenmemektedir.



Görsel – 7. Solda, Türk sinemasından sessizliği direniş yöntemi olarak seçen kadın karakter örneği. *Eşkîya* (Yavuz Turgul, 1996) filminde Keje, feodal baskıya ve sevmediği erkeğe satılmasına isyan eder ve karşılığında şiddet görse de 35 yıl boyunca konuşmaz. Keje'nin sesi, yıllar sonra sevdiği erkekle karşılaştığında duyulur. Sağdaysa farklı bir kültürel-tarihsel dönemi temsil eden *The Piano* filminden sessiz direniş içerisindeki kadın.

Silverman'ın kadın ve bedenden ayrı ses konumunu otorite ve güç ilişkisi bağlamında incelemesi ve sinema rejiminin ses boyutunda cinsiyetlere farklı yaklaşıldığını tanımlaması; kadının bedene indirgendiği ataerkil kültür yapısıyla ve kadının yine görsel boyuta ya da yabancı varlığa sabitlendiğinin iddia edildiği feminist tezlerle uyumlu görünmektedir. Çünkü bu veri; yani kadın cinsiyetine yönelik bir eşitsizlik olarak nitelenebilecek şekilde bedensiz bir dişil sesin yokluğu, kadının sesinin ancak bedenince içerilebileceğinin düşünüldüğünün göstergesidir. Üstelik kadının, kültürün ötesine geçen ve Elsaesser ve Hagener'in "karadelik" olarak ifade ettiği çılgılık, mırıltı gibi ataerkil anlam dünyasının ötesine geçen edimlerle sistem dışına kolayca geçebilir olduğunun ima edilmesi, ataerkil sistematığın

kültür-doğa ikilemini yeniden üretir görünmektedir. M. Chion'un, sinemada bedensiz, kaynağı bulunmayan sesleri Elsaesser ve Hagener'in ifadesiyle "güçlü ve her yerde bulunan bir şey" olarak ele alışı (Elsaesser, Hagener 2021: 253) takip edildiğinde, yine benzer bir sonuca varılmaktadır. Chion, kaynağı görünmez bu sesleri *akusmetre* olarak tanımlamıştır. Akusmetre; "her şeyi görebilir, her şeyi bilir ve her şey üzerinde bir etkisi vardır, aynı zamanda her yerde birden bulunur". Bu kaynakların sembolik düzene tehditlerinin bertarafı için diegetik düzlemde açığa çıkarılmaları, de-akusmatize edilmeleri gereklidir. Bu vokal karakterler ne öykü içi ne öykü dışıdır; *Oz Büyücüsü* (*The Wizard of Oz*, V. Fleming, 1939) filminde sihirbaz, *Sapık* filminde annenin sesi, *2001 Uzay Macerası*'nda (2001: *A Spacey Odyssey*, Kubrick, 1968) bilgisayar Hal ve *Das Testament des Dr. Mabuse* (Lang, Alm., 1933) filminde Mabuse bunlara örnektir (Elsaesser, Hagener 2021: 253-254). Akusmetre, ilişkili ifadelerden anlaşılacağı üzere özne üstü bir konumdur ve korkutucu, Tanrısal çağrışımlara sahiptir. Bu otorite konumlarının da çoğu erkeklerce işgal edilmiştir. Hatta, *Sapık* filminin anlatısının sonunda anne sesinin gerçek sahibi de bizzat oğlu çıkmaktadır.

Stam vd., Silverman'ın, "A Voice To Match: The Female Voice in Classical Cinema" (1985) makalesinde belirttiği üzere, klasik sinemada bedensiz dış ses (*disembodied voice-over*) anlatımının olağan dışı olduğunu aktarır. Bu kullanım, adeta öykünün düzleminin dışına çıkmış gibi görünür ve görüntü ses hiyerarşisini tersine çevirir. Bedensiz erkek sesi nadir olmasına ve 1940'ların ve 1950'lerin başındaki filmlerle sınırlı olmasına rağmen bedensiz kadın sesi veya çerçeve anlatıcı neredeyse hiç yoktur. Silverman, Joseph Mankiewicz'in *Letter to Three Wives* (1949) adlı filmini tek örnek olarak göstermiştir. Stam vd.'nin aktardığı gibi, karakter anlatıcılar kurgusal dünyanın gerçeklerini yalanlayabilen, hatalar yapabilen özelliklere sahiptir; bu nedenle bir karakter olarak temsil edilmeyen ekstra-diegetik anlatıcılardan farklı olarak otoriteden yoksundur (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992: 102).

Feminist kuramın klasik anlatı sinemasına yönelik eleştirileri, kadının yeniden sunumunun anlatı ve görsel düzlemin ötesinde ses kanalında da ataerkil imgeleme indirgendiğini göstermektedir. Bu otorite konumundan dışlanma ve sesin bedenle bütünleştirilmesi, aynı zamanda kadını hapsedildiği sosyal inşalar içerisinde etkisizleştirmenin bir yöntemidir. Bu başlık da dahil olmak üzere, bu çalışmanın ikinci bölümünde, feminist sinema kuramında anlatı, görüntü ve ses boyutuna yönelik düşünsel üretimler ana hatlarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Feminist sinema kuramıyla ilgili devam eden alt başlıkta, feminist kurama yönelik bir analizde kuramın kendi çok sesliliğini de göz ardı etmeden tartışılacak birtakım sorunlar konu edilmiş ve feminizmin sinemaya katkısına dair genel bir değerlendirmeye yer verilmiştir.

2.5. Feminist Sinema Kuramının Tartışılması ve Genel Değerlendirme

Feminizmin sinemayı tartışma nesnesi haline getirmesi sinema kuramında etkili bir bilgi paradigması yaratmış; psikanaliz ve göstergebilimden de yararlanan feminizmin düşünsel olanakları film

üretiminden filmsel metin, film eleştirisi ve seyircilik edimine kadar birçok düzlemle ilişkili etkilerde bulunmuştur. Bununla birlikte feminist sinema kuramı kapsamında yer verilen söylemler birçok yönden de eleştiriye maruz kalmıştır. Stam'in belirttiği üzere, feminizmin temel amacı erkek egemen topluma destek sağlayan sistemleri, psikolojik ve toplumsal mekanizmaları inceleyerek sinemayı ve onun da ötesinde hiyerarşik toplumsal bağlantıları dönüştürmektir (Stam 2014: 180). Bu bağlamda feminist sosyal hareketlerin teorik ve pratik bir uzantısı olan feminist sinema kuramı da feminizmin yapısal sorunlarından izler taşımaktadır. Üçüncü Dalga Feminizm'in, feminizm içinde kesişimselliklerin göz ardı edilmesine ve tek tip kadın konsepti oluşturulmasına yönelik eleştirileri⁵⁰ feminizmin sinema üzerine çalışmaları için de dile getirilmiştir. Stam, "feminist sinema teorisi[nin] normatif olarak "beyaz" olmakla ve lezbiyenleri ve beyaz olmayan kadınları marjinalize etmekle" suçlandığını belirtmektedir (Stam 2014: 188). Örneğin, Mulvey, kadının erkek bakışıyla özdeşleşebileceği teziyle buna yanıt vermeden önce onun modeli temelde heteroseksist özdeşleşmeye dayalı görülmüştür ve argümanında lezbiyen ya da eş cinsel özdeşleşmeye yer verilmediği öne sürülmüştür (Elsaesser, Hagener 2021: 184).

Bir diğer eleştiriye Mulvey'nin feminist argümanının ataerkilliği olduğundan güçlü gösterdiği yönündedir. Bu eleştiriye göre, Mulvey, ideolojinin cinsiyet inşasında başarılı olduğunu öne sürerek yapıbozum uygulamak yerine eril egemenliğin hâkimiyetini öne çıkarmıştır. Ancak ataerkilliğin mutlak egemenliğine dair düşünce; L. Williams (melodram), J. Copjec (melodram), M. A. Doane (melodram), C. Clover (korku) ya da E. A. Kaplan (film noir) gibi isimlerin çalışmalarıyla filmlerin, film dizilerinin ve türlerin çözümlenmesi üzerinden yumuşatılmıştır ve farklılaştırılmıştır (Elsaesser, Hagener 2021: 184-185, 185 dn.). Böylece feminizmin tümel önermesindeki karamsarlık sorunsallaştırılmıştır. L. Williams; pornografi, korku ve melodram türlerinde kadınların sunumunda görülen bedensel aşırılığa eğilen makalesinde (Williams 2018), bu bedenlerin bütünlüklü ve sabit bir kadın düşmanlığının ve erkek seyirciler için salt bir sadizmin ya da kadın seyirciler için salt bir mazoşizmin delili olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Ona göre, bu olgular hem değişkenlikler içerir ve akışkandır hem de kültürel bağlamda sorun çözücü işlevlere sahiptir (Williams 2018: 191).

Feminist sinema kuramı aracılığıyla, ana akım sinema ve seyirci ilişkisine seyircinin edilgenliği üzerinden yaklaşmak da tek boyutlu analizlerin sorunlarını içermektedir. Öncelikle, feminist sinema kuramında, ana akım film ve seyirci ilişkisi bağlamında öne sürülen endişeleri Marksizmdeki yanlış bilinç kavramından ve psikanalitik aygıt kuramından yola çıkıp anlamak mümkündür. Gripsrude, sinemanın seyirci üzerindeki etkileri bağlamında, Marksist bir yaklaşım üzerinden sinemanın insanların düşüncesini yenilikçi bir yönde değiştirmesinin ya da tam tersi bir etkiyle yanlış bilinç ve ideolojiyi yeniden üretimesinin film kuramındaki temel konumundan söz eder (Gripsrude 2014: 307-308). Aygıt kuramı ve onunla ilişkili feminist film kuramı da bu teorik zeminin olumsuz tarafına dair düşünceleri paylaşmaktadır. Elsaesser ve Hagener, bu iki kuramın ana akım sinemayı insan deneyiminin

⁵⁰ Bu çalışmada, bkz. 25.

yabancılaşmış bir biçimini üretmekle suçladığını belirtirler; çünkü psikanalizle ilişkili bu kuramlar için seyirci-perde ilişkisi algısal yanılsama kaynaklıdır (Elsaesser, Hagener 2021: 188) ve ideolojik bir üretimin sonucudur. Aygıt kuramını açıklamak, feminizmle ilişkisini değerlendirmek açısından önemlidir. Stam vd.'nin aktarımıyla; Metz, sinemanın teknolojik ve psikolojik bileşenlerinin karşılıklı ilişkisinin, izleyicinin sinemasal kurguların sunduğu gerçeklik izlenimine inanmasını ve izleyicinin sinemaya sürekli gelişi için sinemasal haz ve arzu yaratmayı sağladığını göstermek için izleyici psişesi ile sinemanın finansal ve endüstriyel mekanizmaları arasındaki ikili ilişkiden söz etmiştir. Metz'e göre, sinematik kurum, sadece sinema endüstrisi değildir ve bunun ötesinde seyircinin içselleştirdiği ve onu filmin tüketimine uyarlayan bir zihinsel mekanizma endüstrisidir; böylece hem kolektif hem özel, hem sosyolojik hem psikanalitiktir. Bu bağlantı aygıt yoluyla sağlanır. Stam vd., *sinemasal aygıtın* (*cinematic apparatus*) sinema izleme durumunu oluşturan birbirine bağımlı işlemler toplamı olduğunu ifade eder. Bu işlemler; (1) teknik altyapı, (2) film gösteriminin koşulları (karanlık salon, hareketsiz oturma, aydınlık perde vb.), (3) filmsel metin ve (4) izleyiciyi arzu öznesi olarak oluşturan izleyicinin zihinsel mekanizmasıdır (bilinçli, bilinçsiz, ön bilinçli süreçler). Sinema, teknolojik ve libidinal/erotik bileşenlerin kesişiminde oluşur. Bu süreç, izleyiciyi bilinç dışı arzulayan özne olarak merkeze konumlandırır. Dört işlemde oluşan kompleks bir yapı oluşturan sinemasal aygıtın psikanalitik film teorisi açısından en önemli özelliği bir düş durumu yaratmasıdır. Aygıt kuramının temel metinlerini ortaya koyan Baudry, bu düş koşullarında film izlemenin benlik ve öteki ayrımının oluşmadığı ego öncesi duruma dönme arzusu uyandırdığını savlamıştır ve bu durumu *yapay gerileme* (artificial regression) olarak adlandırmıştır. Baudry için kamera ve seyirci ilişkisi ideolojik bir üretim alanıdır ve Rönesans perspektifi, kareler arası farklılıkların bütünlük ilüzyonu lehine yok edilmesi gibi yöntemlerle seyircinin merkezi konumunun güçlendirilmesi yanılsama yaratır; özne anlamların kaynağı olduğunu hisseder, oysa anlamların etkisi altındadır (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis 1992: 145-148). Aygıt kuramında sinema deneyimiyle ilişkili olarak psikanalitik ruhsal gelişimin erken evrelerine yapılan atıf Mulvey'de de mevcuttur. Umut Tümay Arslan; Baudry ve Metz'de olduğu gibi Mulvey'de de sinemada imgenin tanınması ve kabulüyle ayna evresinde egonun tanınmasının benzer kabul edildiğini; ancak Mulvey'nin görmeseverlik [skopofili], röntgenci haz ve narsisizmle nitelenen bu süreci ataerkil bilinç dışıyla bağlantılandırarak toplumsal cinsiyetin filmsel yapılanışına doğru genişlettiğini belirtir (Arslan 2009: 22). Hatırlanacağı üzere, bu seyircilik anlayışında ataerkil toplumun bilinç dışının belirlediği filmsel metin, evrensel bir eril konuma yerleştirilen seyirciyi eril egemenliğe dayalı imgelemin anlayışları doğrultusunda yeniden üretir. Seyirci, anlatsal ve görsel rejim aracılığıyla rahatlatılır ve büyülenir; bunların sonucunda erillik odaklı bir sinemasal haz yaratılır. Feminizmdeki bu anlayış, film ve seyirci ilişkisinin analizinde içerilebilecek birçok öğeyi dışarıda bırakır; böylece tikeller tümellere dönüştürülür. Buna karşılık, örneğin A. Butler'ın Stacey'nin izleyici çalışmalarından aktardığı gibi, kadın film yıldızının güzelliği, zekâsı ya da gücü kadın izleyici için ataerkil dünyadan fantastik bir kaçış imkânı sunabilir (Butler 2011: 116). Psikanalitik film kuramlarının yanılsama temelli olarak nitelemeye

eğilimli olduğu perde ve seyirci arasındaki ilişkiyi simgesel-kültürel temelde de ele almak mümkündür ve bilişsel algı ve kavrayış kuramından yola çıkan akıl yürütmeler böyledir (Elsaesser, Hagener 2021: 188-189). Bilişselciler, bilinç ve önbilinç süreçlerini öne çıkarmak için sinema teorisinde bilinç dışını reddeder; çünkü onlara göre psikanaliz filmlerin duygusal ve irrasyonel özellikleriyle sınırlıdır ve bilişsel ve rasyonel bağlamda film alımlanmasına yönelik alternatif açıklamalar gereklidir. Bilişselciler, film alımlanmasında algı, akıl yürütme ve bilgi işleme teorilerinden yararlanır. Örneğin, Bordwell’e göre; “anlatım, zihinlerinde düzenli, anlaşılır hikâyeler kurabilmek için yorumlayıcı şemalar kullanan izleyicilere filmler vasıtasıyla ipuçları sağlayan bir süreçtir” (Stam 2014: 245, 248). Kültürel çalışmalar ekolüne göreyse, özne medyayla ilişkisinde cinsel farkın ötesinde ırk, cinsiyet, yaş, cinsel eğilim, bölge, sınıf, ideolojik söylemler, maddi şartlar gibi birçok yapılandırıcı boyut içerisindedir (Stam 2014: 234) ve Hall’un dikkat çektiği gibi iletişimsel metinleri sosyal konum, ideoloji, arzu gibi değişkenlere bağlı olarak farklı okuyabilmek mümkündür ve bu durum anlamı çoklaştırır. 1970’lerde sinemasal zevkin psikanalizine yönelen sinema teorisi 80’lerde ve 90’larda izleyiciliğin farklılaştırılmış formlarına yönelmiştir ve izleyiciyi daha aktifleştirici bir konum almıştır; böylece aygıt teorisinin güçlü etkiler önerisi sorgulanmıştır (Stam 2014: 238-239).

Teknolojik gelişimler ve sinemanın yeni alımlanma biçimleri de psikanalitik düş durumu koyutlamasını sarsmıştır. Stam, izleyicilik süreçlerine dair güncel analizin hem uçaklarda, hava alanlarında, barlarda filmlerin izlenebilir olmasıyla bağlantılı yeni mekân olgusunu hem de teknolojinin yeni bir sinemayla birlikte yeni bir izleyici de ürettiğini göz önünde bulundurması gerektiğini belirtir (Stam 2014: 325). Yazara göre, teknolojik gelişim aygıt teorisini eskimiş gösteren etkiler sergiler; karatılmış bir sinema yerine ışıklı durumları içeren küçük ekranlar söz konusudur ve seyirci ardışık duygular dizisini üreten doğrusal yapıya maruz kalmak yerine etkindir. Yeni medya, izleyiciyi bir katılımcıya dönüştürür ve Baudry-Metz tarzı edilgenliği yerinden eder (Stam 2014: 328-329). Teknolojik etkiler, Mulvey’nin söyleminde yeni kavramların üretilmesine neden olmuştur. 2006 yılında yayımladığı kitabında Mulvey, film eleştirisinde ve teorisinde, metin incelemesinin ardındaki başat süreç olarak geciktirimin önemini vurgular; film durdurulur, parçalanır, anlamlar araştırılır. Mulvey, dijital teknolojilerin yaygınlaşmasıyla anlatının parçalanmasının kolaylaştığını ve böylece analizin akademiyi aşan bir sinefil edimine dönüştüğünü belirtir (Mulvey 2012: 171) ve teknolojik koşullarda beliren seyirci kavramsallaştırması yapar. *Düşünceli izleyici (pensive spectator)* (Mulvey 2021: 213) ve *sahiplenici izleyici (possessive spectator)* (Mulvey 2012: 191) olmak üzere iki tür izleyiciden söz eden Mulvey’e göre, düşünceli izleyici anlatıyı geciktirerek, görüntüyü durdurarak yeni ayrıntıları keşfedebilir, filmin kayıt zamanını öne çıkarabilir (Mulvey 2012: 216-217). Mulvey’in ifadesinden anlaşılacağı üzere, bu tür bir seyirci düşünce etkinliği içerisindedir. Mulvey’e göre, sahiplenici izleyiciyse fetişist bir eğilimle beden imgesine yönelir (Mulvey 2012: 21) ve yeni teknolojilerle görüntü durdurulabildiğinden, izleyici artık akışkan görüntüyü ele geçirebilmekte ve anlatıdan ayrık biçimde starın ikonik görüntüsüne sahip olabilmektedir (Mulvey 2012: 191-192). Ancak, “entelektüel izleyici kendini fetişizmden alıkoyamaz”

diyen Metz'e atıf yapan Mulvey'e göre, bu iki tür izleyici çakışabildiği için sonuçta bu ikili ayrım yanıltıcı olabilmektedir. Bununla birlikte Mulvey, sinemanın giderek bilme arzusunun nesnesine dönüştüğünü de belirtmiştir (Mulvey 2012: 21-22).

Feminizmin geleneksel ataerkil anlatı dünyasının yıkılışı için ana akım filmleri reddeden radikal damarı sinema literatüründe tartışılabilmiş bir bakış açısı olmuştur. Wood, konuyla ilgili olarak radikal feminizmde eğlencenin yerine dair sorular sorar. Wood, ana akım filmlerin etkili ve "kınanmaya layık" hazlarına esir olmak ya da sinemayı "ağır beyin işi yapma" olarak ele alan anlayış arasında bir seçim konumu yerine bu "kördüğüm"e çözüm getirebilecek filmlerin varlığını öne çıkarır. Ona göre, *Celine et Julie* (Jacques Rivette, [Fra.], 1974) filmi böyle bir filmidir; bu film alışkanlıkları ve egemen sunum kodlarını sökmekle birlikte özdeşleşme, duygusallık, eğlence ve gerilim gibi katılımları içerebilen bir anlatı oyunudur. Wood'a göre bu film hazza izin tanımakta, hatta teşvik etmektedir. Ya da Romero'nun *Ölülerin Şafağı* (*Dawn of the Dead*, 1978) filmi, Hollywood'un anlatı tarzını kronik biçimde tekrarlayan filmlerden farklı olarak Wood'a göre, "geleneksel anlatının nereye kadar eğilip bükülüp ilerici biçimlere doğru uzatılabileceğini hatırlatan bir örnek"tir. Wood, en cesur ve radikal atılımların ticari ana akım sinema dışında gerçekleştirileceğini onaylar ancak onun önermesi şudur: "Hikâye anlatma ve hikâye dinleme zevkimizi ciddiyetle irdelemeliyiz, ama onlardan hepten vazgeçmemiz de gerekmiyor" (Wood 2018a: 160, 175-176). Stam de Brechtçilik ve feminizmdeki sinematik hazzın yıkımı gibi konvansiyonel zevkin reddinin seyirci açısından yaratacağı anhedoniye dikkat çeker. Ona göre, onlara ilgi duyan kimse olmadıktan sonra filmlerin "doğru" olmaları bir önem taşımaz. Bu nedenle hikâyeyi ya da geleneksel zevkleri sorgulamanın kendisini keyifli bir hale getirme olanağı göz ardı edilmemelidir (Stam 2014: 160-161). Stam, 1980'lerde ve 1990'larda feministlerin ana akım sinemanın hazlarına daha "saygılı" yaklaşmaya başladığını da eklemektedir (Stam 2014: 187).

Feminist sinema kuramı, sinema teorisine ve sinema çalışmalarına birçok önemli katkı sağlamıştır. Sinemaya feminist yaklaşım aracılığıyla; sinemadaki estetik ve ticari edimlerle kadınların perdede, sinemada ya da kamera arkası alanda dışlanmaları arasındaki bağlantı ve muhalif film yapımının olanakları ve sınırlılıkları tartışılmıştır. Sinemadaki tür ve anlatıların, kadın imgesinin sosyal, ideolojik, dilbilimsel inşaları hakkında analizler gerçekleştirilmiş; filmlere kadının konumundan yaklaşan eleştirel tavırların ve feminist film okumalarının gelişmesine imkân sağlanmıştır. Feminist eleştiri, kadınların filmlerdeki olumsuz sunumunu incelemenin ötesinde bu sunumların ortadan kaldırılması için çözüm ve öneriler getirmiş ve bu tarz sunumların yerine gerçekçi sunumların üretilmesi için çaba göstermiştir (Özden 2014: 209-210). Daha geniş kapsamda teorinin erkek merkezli yapısına dikkat çeken feministler, kitle kültürü tüketiminin tehlikeli etkilerinin kadınlarla ilişkilendirilmesine ve eleştirel kültürü yaratma sorumluluğunun erkeklere atfedilmesine dikkat çekmiştir (Stam 2014: 189). Oysa feminist teori aracılığıyla kadınlardan dönüştürücü ve yıkıcı bir güç oluşturmaları beklenmektedir. Sinema özelinde konuşmak gerekirse, bu anlamda feminist sinema teorisi, sinemanın iki yönlü işlevini ortaya koymuştur. Timisi, feministler için sinemanın, kadınların imgeler aracılığıyla egemenlik altına alınmasının ortaya

konulması ve kadınların kendilerine ait tarzlarının, uzlaşımalarının ve dönüştürücü potansiyellerinin keşfine yol açan bir özgürleşim aracı olarak konumlanmasını vurgular (Timisi 2014: 179). Böylece, feminizmdaki betimleyici ve reçeteci çalışmaların amaçları sinemanın iki yönlü ideolojik konumunu da dolayım lamış olur. Feministler için sinema hem ideolojinin yeniden üretilebildiği hem de yapı bozuma uğratılabildiği bir alandır ve sinemaya cinsiyet eşitsizliklerinin giderilmesi yönünde müdahale edilmek durumundadır.

Feminist sinema kuramı içindeki çoğulluk ve karmaşık diyalog ağları, “feminist sinema kuramı” adı altında film incelemesi amacıyla işlevselleştirilebilecek birçok bakış açısı bulunduğunu göstermektedir. Bu nedenle bu çalışmada gerçekleştirilen film analizlerinde yararlanılacak kuramcılar ve kavramları, kadının yeniden sunumunun tespit edilebilmesi için sorulacak sorular, çalışmanın dördüncü bölümünde yer alan “Yöntem” başlığı altında açıklanmıştır. Tez çalışmasının Başar Sabuncu’nun yönetmenliğini üstlendiği filmlerin incelemelerini içeren dördüncü bölümüne geçmeden önce, Başar Sabuncu’nun film üretim döneminin toplumsal, ekonomik ve sinemasal bağlamlarının betimlenmesi uygun görüldüğünden üçüncü bölümde Türkiye’nin 1980’li yıllarına ve Başar Sabuncu’nun sanatçı olarak biyografisine odaklanılmıştır.

3.1980 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMU VE DÖNEMİN BİR YÖNETMENİ: BAŞAR SABUNCU

Sosyal, siyasal ve ekonomik tarih açısından en önemli olayının 12 Eylül Askeri Darbesi olduğunu söylemenin uygun olduğu 1980’li yıllar Türkiye’nin yakın tarihini ve bugününü anlamak açısından taşıdığı önem kadar Türkiye’deki sanatı ve sinemayı anlamak açısından da önem taşımaktadır. 1980’li yıllar hem sosyolojik bağlamda hem de sinemasal bağlamda önemli kırılma noktaları içermektedir. Çalışmanın bu bölümü; 1980’lerdeki Türkiye’nin toplumsal yapısının ve ülkedeki dönüşümlerin sinemaya etkilerinin tartışıldığı; 1980 sonrası Türk sineması açısından en önemli kadın imgelerinden biri olarak nitelendirilebilecek Müjde Ar’ın sanatına ve yaşamına yer verildiği ve 1980 sonrası Türk sinemasında kadın sunumunun sinema literatürü üzerinden argümanlaştırıldığı alt başlığı içeren “1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu” ve Başar Sabuncu’nun yaşamının ve sanat anlayışının aktarılmaya çalışıldığı “Başar Sabuncu’nun Biyografisi ve Sanatı” adlı iki alt bölüm üzerinden ayrılmıştır. Sabuncu’nun yaşamına ve sanat anlayışına çalışmanın üçüncü ana bölümünde yer verilmesinin tercih edilme nedeni, dördüncü ana bölümün doğrudan çalışmanın yöntemi ve film incelemeleri kapsamında düzenlenerek film analizleri ve yorumlamalarla sınırlanmasının çalışmanın alımlanmasında daha uygun olacağı kanaatinden kaynaklanmaktadır.

3.1. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu

3.1.1. 1980’li Yıllar Türkiye’nde Toplumsal Dönüşüm ve Sinemaya Etkileri

1980’li yıllar, Türkiye’nin güncel toplumsal yapısında ve bununla bağlantılı bir biçimde sinema üretiminde güçlü etkiler yaratan olayları içeren yıllar olarak nitelendirilmektedir. Örneğin, Esen, 2010’lu yıllarda ürettiği çalışmasında, içinde bulunulan yılları anlamak açısından 80’lerin gücüne vurgu yaparak, Türkiye’nin yaşam biçimini, yaşama bakışını doğrudan etkilemenin ötesinde bunları “oluşturan” yıllar olduğunu vurgulamaktadır (Esen 2010: 172). Benzer bir bakış açısını taşıyan Velioğlu, 80’lerde Türkiye’nin yaşadığı deneyimleri değerlendirmeden ne Türkiye’nin güncel durumunun ne de Türk sinemasının kavranabileceğini belirtmektedir (Velioğlu 2017: 145). Türkiye’nin bu döneminde yaşanan gelişmeler hem ülkenin genel vizyonunda hem bireylerin vizyonunda köklü değişimler yaratmıştır (Orta 2016: 149). Özellikle henüz askeri darbe gerçekleşmeden önce başlayan ve hızlanarak süren yeni ekonomi politikaları kültürel, sosyal, siyasal ve diğer tüm alanlarda etkili olmuş ve Türkiye dönüşmeye başlamıştır (Velioğlu 2017: 145). Siyasal alandaki kararlarıyla, üretilecek yeni yaşamın biçimlendirilmesinde Turgut Özal ayrıcalıklı bir konumda bulunmaktadır ve Özal’ın etkisi henüz başbakan olmasının öncesinde başlamaktadır. Bu bağlamda, askeri darbe öncesinde gerçekleştirilen ve darbenin ilişkilendirildiği 24 Ocak Kararları’na değinmek gerekmektedir. Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi* adlı yapıtında, 1979 yılının Aralık ayında yapılan ara seçimi Adalet

Partisi'nin kazandığını, bunun üzerine hükümetin istifa ettiğini ve Demirel'in⁵¹ sağ partilerin desteğini almasıyla Adalet Partisi'nin yeni bir azınlık hükümeti kurduğunu belirtir. Ancak, Çavdar, Özal'ın Başbakanlık ve Devlet Planlama Teşkilatı müsteşarı olduğu bu hükümeti “Demirel-Özal ortak iktidarı” olarak niteler. Çavdar; bu ikilinin, Uluslararası Para Fonu'nun dahi öneremeyeceği kadar sertlikte bir istikrar programını 24 Ocak 1980'de ilan ettiğini belirtmektedir (Çavdar 2019: 258). Yeni bir istikrar programına gerek duyulması, Türkiye'nin dışa açılma baskısıyla ilişkilidir. Öztürk, Nas ve İçöz; bu koşulların dünya ekonomisindeki krizlerle bağlantısına ve 1973 yılında yaşanan petrol krizinin az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeleri olumsuz etkilediğine dikkat çeker. Türkiye'nin bu dönemde kullandığı petrolün tamamına yakını ithal ederek karşılaması yükselen petrol fiyatları nedeniyle ödemeler dengesini sarsarken üretim ve yatırım gibi ekonomik faaliyetleri durma noktasına getirmiş; bu nedenle borçlanma gereği ortaya çıkmış, borç geri ödemeleri aksamış ve ertelenen dış borçların 1980'li yıllardan itibaren vadesi gelmeye başlamıştır. Bu koşullar altındaysa uluslararası kredi kuruluşları ülkeye dışa açılma baskısı yapmıştır (Öztürk, Nas, İçöz 2008: 18). 24 Ocak Kararları'nın Türkiye'nin tek taraflı olarak yabancı sermayeye açılmasını; tarım, ticaret ve sanayide ulusal hedeflerden vazgeçilmesini; Türk Lirası'ndaki değer yitiminin süreklileştirilmesini; milli kambiyo rejiminden vazgeçilmesini; dışalının serbestleştirilmesini; kotaların kaldırılmasını ve kamu yatırımlarının kısılmasını; KİT'lerin özelleştirilmesini; temel ürünlerde destek fiyatlarının kaldırılmasını; ücret artışlarının düşük tutulmasını; tarım ürünlerindeki taban fiyatlarının sınırlandırılmasını içerdiğini belirten Aydoğan, 12 Eylül Darbesi'nin gerçek tarihinin aslında 24 Ocak olduğunu, 12 Eylül'ün bu kararlar karşısında çalışan kesimler ve aydınların susturulmasıyla ilgili olduğunu belirtmektedir (akt. Esen 2010: 173-174). Öztürk, Nas ve İçöz'ün makalesinde; 24 Ocak'ın, Türkiye'yi ulusal hedeflerden uzaklaştırarak tek taraflı bir biçimde küresel sermayeye açan kararlar olarak değerlendirilmesinin yanı sıra bu kararları ülkeyi dünyaya açan ve çağı yakalamak adına bir fırsat ve devrim olarak nitelendiren görüşlerin olduğuna da dikkat çekmektedir (Öztürk, Nas, İçöz 2008: 15-16).

12 Eylül 1980 sabahı, Türkiye'de Silahlı Kuvvetler tarafından ülke yönetimine el konulmuştur. Zürcher, ordunun yeniden demokratik düzene dönmeyi düşündüğünün ama bu dönüş gerçekleşmeden ve yönetim sivil iktidara verilmeden önce de siyasal alanda köklü değişiklikler yapma niyetinde olduğunu anlaşıldığını belirtmektedir (Zürcher 2019: 319). Kongar, 12 Eylül yönetiminin ülkede anti-komünist bir yapıyı yerleştirmek niyetinde olduğunu; bu nedenle üniversitelerin yapısını değiştirip özgür ve bağımsız aydınları tasfiye ettiğini, anti demokratik bir anayasa hazırlandığını belirtir. 12 Eylül yönetiminin, kendi denetiminde yapılan 1983 seçimlerinde Amerikalıların desteğiyle Özal'ın kazanacağı koşulları oluşturduğunu ifade eden Kongar, 12 Eylül yönetiminin bir ürünü olarak tanımladığı ve ekonomiyi tümüyle dışa bağımlı duruma getirdiğini belirttiği Özal'ın en zarar veren eyleminin “ahlaksızlığı ve yolsuzluğu kurumlaştırmak” olduğunu öne sürmektedir (Kongar 2013: 208-

⁵¹ Adalet Partisi Genel Başkanı.

210). 1989’da cumhurbaşkanlığı makamına oturmuş olan Özal, Esen’in belirttiği üzere, henüz başbakanken “benim memurum işini bilir” diyerek rüşveti meşrulaştırma ya da cumhurbaşkanlığı görevi sırasında, yayın tekeli devlete aitken oğlunun ortak olduğu Magic Box kanalının kurulmasına dair “Anayasayı bir kere delmekle bir şey çıkmaz” diyerek kuralları çıkar amaçlı çiğneyebilme örneği göstermiştir. Esen, Özal’ın hem başbakanlık hem de cumhurbaşkanlığı dönemlerinde kural bozuculuğu ve rahatlığıyla toplumu etkilediğini belirtmektedir (Esen 2010: 178). Kongar, bu dönemde bir tarafta ekonomik dışa açılmaya, diğer taraftaysa hukuk düzeni ve ahlakın çöküşüne dikkat çeker (Kongar 2013: 209). Kongar’ın ahlakın çöküşüne dair yaptığı vurgunun önemi, bireyin eylemlerini düzenleyeceği bir değerler sisteminin yokluğunun apolitikleşmeyle birlikte ilerlemesidir. Velioğlu, önemli bir olgunun da 12 Eylül yönetimi tarafından depolitize edilmek istenen gençlerin Özal dönemindeki bilinçli eğitim ve toplumsallaştırma politikaları aracılığıyla apolitik şekilde yetiştirilmeye çalışılması olduğunu ifade etmektedir (Velioğlu 2017: 148). Esen, Türkiye’de 1970’lerin politik ortamına karşı 1980’lerdeki aşırı depolitizasyonun bireyselliği, çıkarıcılığı, köşe dönücülüğü öne çıkardığını belirtmektedir (Esen 2010: 178). 1980’li yıllara kadar mütevazı yaşam süren, ideolojik kamplaşmanın ve ideolojik dayanışmayla ilişkili bir grup dayanışmasının egemen olduğu Türkiye’de, 1980’ler sonrası ideolojik kimliklerin gerilediği ve bireysel rekabetin öne çıktığı bir toplumsal durumun kendisini gösterdiğini belirten Velioğlu, tüketimin artık haz alınacak bir şey haline getirilmesine dikkat çeker. Böylece, piyasa serbestleşmesiyle ilişki içinde ve Batı tüketim tarzını ikame etme amaçlı, medya destekli yeni bir toplum inşası söz konusudur. (Velioğlu 2017: 149). Lüks yaşamın özendirildiği bu dönemde gerçekleşen sosyo ekonomik dönüşümlerin birey üzerindeki etkisini Acar, doğrudan ve yalın bir yorumla açıklamaktadır:

Eskiden insanlar, çocuklarına doğru olmayı, hakkı, hukuku, dürüstlüğü öğretiyordu; oysa bugün değerlerini yitirmiş toplumda dürüst olmak aptallık, hakkı, hukuku savunmak anarşi oldu. Artık çocuklarının da kendileri gibi acı çekmemesi için sahtekârlığı, üçkağıdı, acımasızlığı aşılayan insanlar durumuna geldi. Rüşvetin, yolsuzluğun doğal olduğu “benim memurum işini bilir” dönemi başladı. Israrla ve bilinçle kuralsızlığın kural olduğu bir döneme sokuldu ülke ve yeni bir toplumsal yıkım. Acımasız, dürüst olmayan, haksız, hukuksuz bir gelecek (Acar 2015: 19-20).

Görüldüğü üzere 1980’lerin önemli özelliği karşıtların sentezidir. Hem baskı ve kuralın etkisini gösterdiği bir militarizm gücü hem de ekonomik liberasyon ve kuralsızlığın önerildiği bir söylemsel etki yaşanmaktadır. Sosyal yapıya kaotik bir durumun hakim olduğu önerilebilir. Üstelik bu yargıyı destekleyecek bir diğer gelişme de tüketim ve hazzın yükselişiyle aynı dönemde din imgesinin de yükselmesidir. Kongar; 12 Eylül darbecilerinin anti-komünist amaçlarla Türkçü ve İslamcı öğeleri kullanıldığını, üniversitelerin milliyetçilerle birlikte “dinci” personeller aracılığıyla biçimlendirildiğini ve Özal aracılığıyla dinci öğelerin devlet içinde toplandığını belirtmektedir (Kongar 2013: 208, 209, 210). Esen’in ifadesiyle dünyaya açılma, büyük düşünme, teknolojiyi yakalama sloganları tarikatların özgülleşmesiyle bir aradadır (Esen 2010: 179). Gürbilek, 80’li yılları bir tarafta baskı, yasak ve devlet

şiddetiyle ilişkili olarak çerçevesi çizilen bir dönem, diğer taraftaysa yasaklayıcı değil oluşturuca, içerici ve kışkırtıcı bir iktidarın etkili olduğu dönem olarak niteler. Ancak yazara göre, 80’lerin bu iki yüzü bir önce-sonra ilişkisi içermemektedir ve bu ikili, meşruiyeti birbirine bağımlı bir çelişki yaratmaktadır; birinin bastırıldığını diğeri kışkırtmaktadır. Gürbilek’e göre, bunlardan biri devletin yasaklayıcı söylemi, diğeriye modern, özgürleştirici vaatler içeren sivil söylemdir (Gürbilek 2001: 13). 80’ler kültüründe dönemi tanımlayacak ilk kavramın “sözün bastırılması” olduğunu belirten Gürbilek, ikincisinin de “söz patlaması” olduğunu eklemektedir; 80’lerin ortasında, baskı döneminden çıkış illüzyonu üretecek denli bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşanmıştır. Merkezi iktidarcı bastırılan yaşam alanlarıyla, daha önce görülmemiş bir iştahla yaşanan merkezlessiz, dağınık, kendiliğinden bir söz patlaması ikili bir yapı oluşturmaktadır (Gürbilek 2001: 21; akt. Orta 2016: 150). Bu ikili yapının önemi, baskılanan ve patlama yapan bireysel ve sosyal ilişki biçimlerinin ve değerlerin içerikleriyle ilişkilidir. Kirel, “12 Eylül’ün toplumsal olanın sesini kaybettirdiği” bu dönemde kapitalizmin bir işlevi olarak bireyselin yüceltildiğini belirtmektedir (Kirel 2014b: 132). Yeni sosyoloji ve kültür, yeni arzu rejimini de beraberinde getirmektedir. Gürbilek’in ifadesiyle, Türkiye’de daha önce modernlik adına dışlanmış taşra ya da cinsellik gibi içerikler büyük şehrin imkânlarıyla kavuşmuş ve piyasa sınırları dâhilinde artık kendisini bütünsel bir arzu politikasının parçası olarak sunmadan ortada boy gösterebilmektedir; arzusun dinamiği değişmiştir (Gürbilek 2012: 16, 17). Toplumsal ve politik olanın tahakküm altına alınmasıyla bireysel arzuların kısıtlanan kültürel öğeler yerine dolayımlanması arasında ilişki bulunmaktadır. Kirel, “üniformalı eril gücün” kendini kurtarıcı olarak dayatmasının ortaya çıkardığı travmatik durumun ekonomik liberalleşmenin getirdiği travmalarla daha büyük boyutlara vardığını ve sistemin ezdiği sıradan insanın kendisini ifade edebileceği tek güvenli alanın özel hayat merkezinde şekilleniyor görüldüğünü belirtmektedir (Kirel 2014b: 136). Özel ve mahrem alanın 80’ler kültüründe yer edinmesinin, Gürbilek’in ifadesiyle cinsellik ilk kez bu denli ısrarla söze dökülürken (Gürbilek 2001: 22) ideolojilerin ve toplumsalın yitirilişinin kadın hareketleri açısından önemi, ortaya çıkan politik eylem boşluğunun feministler tarafından doldurulmuş olmasıdır.

Türkiye’de feminizmin 1980 sonrası eylemliliği ve düşünüşü üzerine eğilmeden önce feminizmin Türkiye’deki geçmişine kısaca göz atmak yararlı olacaktır. Özdemir, politik bir hareket olarak Türkiye’de yeniden doğuşu 1980’lerde; yani 1970’lerde Avrupa’daki ve Kuzey Amerika’daki ikinci dalga feminist hareketin Türkiye’de sol paradigmanın kadın sorununu mülkiyet ilişkilerine bağlayarak kadın kurtuluşu için sosyalist devrimi önermesi nedeniyle on yıl gecikmeli geldiği dönemde gerçekleşse de aslında Türkiye’de feminizmin tarihinin Osmanlı dönemine ve 19. yüzyıl ortalarına kadar gittiğini belirtmektedir (Özdemir 2020: 1-2). Ermeni, Arap, Rum, Çerkez, Kürt, Türk gibi çeşitli etnik kökenden gelen kadınların yayın, yazı, toplantı, dernek gibi araçlarla özel ve kamusal alandaki ikincilliklerini tartıştığını belirten Özdemir, dönemin ilk kadın derneğinin 1864’te Nazlı Vahan’ın kurduğu bir Ermeni kadın cemiyeti olan Fukaraperver Kadınlar Cemiyeti olduğunu, ilk yayınınsa 1842’de Rumca yayımlanmaya başlanan *Kipseli (Arı Kovanı)* dergisi olduğunu aktarmaktadır (Özdemir 2020: 1 dn.).

Adak, Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren ortaya çıkan kadın örgütlerinin birinci dalga feminizmin bir parçası olarak kabul edilebileceğini, 1913'te kurulan Osmanlı Kadın Hakları Savunma Derneği'nin (Osmanlı Müdâfaa-yı Hukuk-u Nisvân Cemiyeti) ise bunlar arasında en önemlisi olduğunu belirtmektedir. Programında kadın eğitimi, toplumsal yaşama katılım, çalışma yaşamında yer alması ve hukuki eşitlik ve 1921 sonrası kadınlara oy hakkı gibi konuların öne çıktığı cemiyetin yayın organı *Kadınlar Dünyası* Batılı ülkelerdeki Sufrajistleri de takip etmekte ve haber yapmaktadır. Türkiyeli feministleri Sufraj Hareketi'yle buluşturan derneğin 1923'te kurulan Türk Kadınlar Birliği olduğunu, Kadınların Seçme ve Seçilme Hakkı Uluslararası Birliği'nin 1935'teki 12. kongresinin Türk Kadınlar Birliği ev sahipliğinde İstanbul'da yapıldığını belirten Adak, siyasal haklar mücadelesinin öne çıktığı 1924-1927 yılları arasında birliğin başkanlığını feminist yazar Nezihe Muhittin'in yaptığını ifade etmektedir (Adak 2016: 22-23). Türkiye'de feminizme değindiği yazısında Arat, kadın eğitimi, bilinçlenmesi, cins eşitliği, tek eşliliğin savunusu gibi konularla ilgili çalışma yapan isimler arasında Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım, Ziya Gökalp ve Halide Edip isimlerini saymaktadır. Yazar, Mustafa Kemal'in önderliğindeki Cumhuriyet döneminde, gerek yeni bir Yurttaşlar Yasası'nın kabul edildiği gerekse kadınlara seçme-seçilme hakkının verildiği 1920'li ve 30'lu yılları cinsiyet eşitsizliğine en radikal karşı çıkış dönemi olarak nitelendirmektedir (Arat 2017: 85). Kadınların örgütlü bir biçimde seçme ve seçilme hakkını elde etme konusunda çeşitli çabalar gösterdiği anlaşılmaktadır. Adak, Türk Kadınlar Birliği'nin, Cumhuriyet öncesinde, Haziran 1923'te Kadınlar Halk Fırkası adıyla parti kurma girişiminden, 1925'te İstanbul'da yapılacak milletvekilliği ara seçiminde Nezihe Muhittin ve Halide Edip Adıvar'ı aday gösterme çabalarından, 1927 seçimlerindeyse CHP'den bir kadın aday gösterme girişimlerinden söz etmekte ama bu taleplerin tümünün reddedildiği belirtmektedir. Kadınlar 1930'da yerel, 1934'te ulusal düzeyde seçme-seçilme hakkı kazanmışlardır. Adak, bu hakkın Cumhuriyet rejimi tarafından verildiği söyleminin Nezihe Muhittin'in ve Türk Kadınlar Birliği'nin mücadelesinin unutulmasına yol açtığına dikkat çekmektedir (Adak 2016: 23-24). Cumhuriyet'in kadın hakları devriminin, İslam düşüncesinin ataerkil kültürel değerlerini yeni bir yapı sosyal yapı ve kültürel paradigmayla değiştirdiğini belirten Arat, sosyo-ekonomik yapıdaki dönüşümün geç kaldığını da ifade etmektedir (Arat 2017: 85). Eşit haklar feminizminin yasal kazanımlarla sınırlanmasının sosyal yapısal belirleyicileri dönüştürmekte zorlandığı, bu nedenle eksiklikler içerdiği görülmektedir.

Türkiye'de feminizmin orta sınıf, kentli, eğitilmiş kadınlar öncülüğünde başladığını aktaran Arat, toplumumuzda kadınların toplumsal-siyasal yaşama yaygın katılmamaları nedeniyle Batı benzeri kitlesel kadın hareketlerine 1980'lere kadar rastlanmadığını belirtir (Arat 2017: 85, 86). Feminizmin 1980'lerdeki yükselişiyle 12 Eylül baskıcı rejimi arasındaki ilişki, kadın hareketleri üzerine düşünce üreten yazarlar açısından ilgi gösterilen bir konu olmuştur. Özdemir, darbeyle yara alan sol düşüncenin toplumsal muhalefete yine de egemen olduğunu dile getirdikten sonra 80'lerin ilk yarısında feminizmle yüzleşmek durumunda kalan solun ilk reaksiyonunun kadınları "erkeksizlik", "çirkinlik" ve

“lezbiyenlik”ten başlayarak “burjuvalık” ve “faşistlik”e uzanan suçlamalarla karşıladığını aktarmaktadır; onlara göre hiçbir siyasi oluşuma izin vermeyen bu dönemde feministler fırsattan istifade etmiştir. Oysa feminizmin darbeye karşı ilk ve öncü hareket olduğu ya da dönemin feminizmin kitleselleşmesi için dezavantaj olduğunu savlayan düşünürler de bulunmaktadır (Özdemir 2020: 2-3). 12 Eylül ve feminizm arasındaki çakışma üzerine feministlerin iki ayrı yorumlama içinde olduğunu belirten Tekeli’ye göre;

Bir yoruma göre, sol aslında kendi içinde evrimleşmekteydi ve bu hareketlerdeki kadınlar er ya da geç kendi ezilmişliklerinin ayırdına –tıpkı batıda olduğu gibi- varacaklardı. Bir başka görüşe göre ise, eğer sol 12 Eylül’de ölümcül bir darbe yemeseydi, sonradan feminizme yönelen kadınların bu hareketlerde erkeklerin kurdukları ideolojik hegemonyasını kırmaları hiç kolay olmayacak, kendi seslerini bulamayacaklardı (akt. Özdemir 2020: 4).

1980 sonrası sosyo-politik ortamında etkinleşen kadın hareketi, cinsiyet eşitsizliğiyle mücadele amacıyla çeşitli adımlar atar. Kazancı, bilinç yükseltme gruplarının yanı sıra 1983’te ilk yasal feminist örgüt olan Kadın Çevresi’nin kurulmasından; *Somut*, *Gösteri*, *Yapıt*, *Yeni Gündem* gibi dergilerde kadın sorununun işlendiğinden; *Feminist* (1987) ve *Kaktüs* (1988) dergilerinin çıkarıldığından söz eder. Yazar, yaklaşık 2500 kadının katıldığını belirttiği 1987’deki Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü’nün aile içi şiddete toplumsal bir sorun olarak dikkat çektiğini belirtir (Kazancı 2019: 14-15). Yazarlar Kooperatifi (YAZKO), kadın hareketi açısından önemli bir merkezdir; çünkü YAZKO’nun kurucusu ve yöneticisi Mustafa Kemal Ağaoğlu, 1981 yılında Şirin Tekeli’ye kadın yayınlarını yönetmesi ve kadın kitapları dizisi hazırlaması teklifinde bulunur. Burada oluşan kadınlar grubu, Juliet Mitchell’in *Kadınlık Durumu* (*Women Estate*) kitabını çevirir ve kitabın çeviri süreci, kadınlık deneyimlerinin aktarıldığı bir bilinç yükseltme grubuna dönüşür (Özdemir 2016: 299-301). 80’lerin feminizmiyle ilgili önemli bir nokta da Cumhuriyet’in cinsiyet eşitliğine yönelik bakışını sorgulamasıdır. Kazancı, Cumhuriyet düşüncesinin yasal düzlemde ve kamusal alanda cinsiyetleri aynı varsaymış olsa da toplumsal roller ya da ev içi iş bölümü gibi önemli alanların sosyal dönüşümün dışında bırakıldığına dair eleştirilere dikkat çeker (Kazancı 2019: 15).

Türkiye’de, 1980’lerde, radikal feministlerin yayını olarak nitelenen *Feminist* dergisi ve sosyalist feministlerin *Kaktüs* dergisi (Özdemir 2020: 1, 6) farklı feminist bakış açılarının varlığını ortaya koymaktadır. Arat da laikliği savunan Kemalist-feminist kadın örgütlerinden, türban serbestliğini savunan İslamcı-feministlerden ve önceliği anadil kullanma, etnik kimlik vurgusu ve işkence ve insan hakları ihlallerine karşı çıkış olan Kürt feministlerden söz etmektedir (Arat 2017: 90). Farklı düşünüş biçimlerinin, farklı yerelliklerin ürettiği bağlam, cinsiyet eşitliğini ve özgürlük talebini değerlendirme biçimlerini çoğulcılaştırmaktadır. 1980’lerle ilgili genel değerlendirmesinde, Esen, o yıllarda Türkiye’de kadının geride olduğunu, toplumsal değer ve kuralların erkek üstünlüğü prensibiyle

oluşturduğunu, kadınınsa cinselliğiyle ve emeğiyle erkeğin hizmetine sunulduğu görüşündedir. Yazara göre, bu dönemdeki eğitim yükselmesinin, çalışan kadın artışının ve küresel kadın bilinçlenmesinin etkilerine rağmen ilerlemeler yetersizdir. Esen; Türk kadınları içerisinde azınlık olsalar da yaşamda aktif, haklarının bilincinde ve kendisini erkeğe eşit gören “özgür kadın” tipinden de söz etmektedir (Esen 2019: 30). Feminizmin Türkiye’de bir muhalefet sistemi olarak gelişmesinin olumlu etkileri yanında, toplumun genel panoraması açısından kadının geri plandaki edilgen konumunun sürdüğü anlaşılmaktadır.

1980’li yılların askeri yönetimiyle başlayan dönem, toplumsal alanda mahremiyetin ve cinselliğin öne çıkmasına ve bir yandan da kadın hareketinin dinamizm kazanmasına etkilerde bulunduğu gibi sinema-kadın ilişkisi bağlamında da yenilikçi bir süreci tetiklemiştir. Sinemada kadının yaşamının ve sorunlarının filmlerdeki işlenişine geçilmeden önce belirtilmelidir ki sinemanın tarihselliği içinde bu dönem, Yeşilçam⁵² döneminden farklı olarak sinema ve halk arasındaki bağın zayıfladığı bir süreci içermektedir. Velioğlu, 1970’lerin ortasından itibaren televizyonun yaygınlaşması ve eğlendirici işleviyle sinemanın yerine geçmesi, ekonomik sorunlar ve terör ortamı nedeniyle film üretiminin zarar gördüğünü belirtmektedir. 80’li yıllarda bu süreç ivme kazanarak sürer ve televizyonun yanında videokaset kiralama yöntemiyle film izlemek cazip hale gelir. Ayrıca; sansür, sıkıyönetim, etkili siyasi pozisyonları olan yönetmenlerin yurt dışına kaçışı ya da cezalandırılmaları sinemayı olumsuz etkileyen nedenler arasındadır (Velioğlu 2017: 168, 169). 1980’lerin, yerli video izleyicisi sayısının arttığı; seyircinin sinemaya gitme alışkanlığını yitirerek videokasetler aracılığıyla film seyri gerçekleştirdiği bir dönem olduğunu belirten Abisel, 1980 sonrasında film üretiminde bir yanda daha çok sinema seyircisini hedefleyen firmaların diğer yandaysa video piyasası için üretim gerçekleştiren firmaların varlığını aktarmaktadır (Abisel 1994: 111, 112). Video için hazırlanan filmler acele yapılmış, ucuz, tutarsızlıklar içeren, ses ve görüntü kalitesi düşük filmlerdir (Abisel 1994: 110). Video filmlerinin üretim yoğunluğu, 80’lerin ortalarına doğru film yapımında artışa neden olmuştur; 1980’de 68, 1981 ve 1982 yıllarında 72, 1983’te 78 film yapılmışken bu sayı 1984’te 124’e çıkmıştır (Abisel 1994: 114). Seyircinin sinema ile ilişkisi yeni deneyimler üzerinden şekillenmiş ve sinemanın geleneksel mekânı güç kaybetmiştir. Çalışmamızda filmlerini inceleyeceğimiz Sabuncu’nun yönetmenlik yıllarını da kapsayan (1985-1993) zaman dilimindeki seyirci azalışının sayısal bilgilerini, Kirel’den aktarılan ve Devlet İstatistik Enstitüsü verilerini içeren tabloda görmek mümkündür:

⁵² Yeşilçam, zamanla kendine özgü kalıplar ve kurallar oluşturmuş, 1950-1980 yılları arası Türk sinemasını tanımlar (Velioğlu 2019: 428-429).

Tablo - 4. 1983-1995 Yılları Arasında Yıllık Sinema Seyirci Sayıları (Kirel 1999: 204):

Yıllar	Yerli	Yabancı
1983	35.835.614	45.133.962
1984	26.753.374	29.562.962
1985	21.284.575	21.386.030
1986	20.345.721	19.857.030
1987	11.734.923	13.097.248
1988	7.736.401	12.553.466
1989	7.165.710	13.882.149
1990	5.668.705	13.565.271
1991	4.135.653	12.408.040
1992	3.082.474	10.158.925
1993	3.357.715	9.163.881
1994	1.835.408	9.282.056
1995	1.574.492	7.825.302

Tablodan anlaşıldığı üzere, hem yerli hem de yabancı filmler açısından 1980'lerin başından itibaren 1990'lı yıllara doğru sürekli bir seyirci düşüşü gözlenmektedir ve rakamlarda seyircinin yabancı filmleri yerli filmlere tercih ettiği görülmektedir. Burada, 1987 yılında Türk sinemasının hareket alanına engel getiren ve Esen'in tıpkı askeri darbe gibi 24 Ocak Kararları'nın mantığından kaynaklandığını vurguladığı ve Amerikan sinema tekellerinin Türkiye'ye girişini sağlayan "Hollywood darbesi" de etkindir (Esen 2010: 182). Bu tarihin önemine değinen Köse'ye göre, Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklik sayesinde 1989'da Warner Bross ve United Internation Pictures gibi şirketler Türkiye'de faaliyete geçmiştir (Köse 2011: 169). Onat Kutlar, önceden Amerikan filmleri Türk ithalatçı firmalar tarafından ülkeye getirilerek gösterilebilirken Özal hükümetinin yabancılara sinai şirketler gibi ticari şirketler de kurma izni vermesiyle Amerikan tekellerinin Türkiye'de hâkimiyet kurmasını eleştirmekte ve yerli filmlerin seyirciye ulaşma imkânına olumsuz etkisine dikkat çekmektedir (akt.

Esen 2010: 182-183). Piyasa liberasyonu, Amerikan ve tüketimci yeni yaşam tarzının toplumsallaştırılmasının yanı sıra sinemacıların yerli film üretiminde bulunmasını ve eleştirel argümanlar ortaya koymasını engelleyici bir sinema kültürüne de neden olmaktadır.

Sinema kurumunun kriz yaşadığı bu yıllarda üretilen yerli filmlere bakıldığında, sinemasal anlayış tarzlarının çeşitlilik içerdiği görülmektedir. Esen, öncelikle, ticari sinemacıların köyden gelmiş olan yeni kentlilere hitap eden bol şarkılı, gözyaşı, dua, cinsellik gibi öğeler de içeren arabesk filmlerinden söz eder. Bir diğer sinemasal eğilimse, darbecilerin eleştiri karşıtlığı nedeniyle, halkı filmleriyle sarsmak ve halkı düşündürmek, sosyal sorunlara çözüm geliştirmeye çağırmak isteyen sinemacıların yasaklar karşısında bireysel sorunlara yönelmesiyle kendisini göstermiştir. Eleştirel olmak isteyen bu sinemacılar arasında sanatçının yaratım sorunlarına, yönetmen ve oyuncunun sinemasal bunalımlarına ya da kadın sorunlarına yönelen filmsel içerikler söz konusudur (Esen 2010: 179-181). Bundan başka, 1980’lerde toplumsal dönüşümü güldürü öğeleriyle sentezleyerek ele alan filmler de göze çarpmaktadır. Velioğlu; Ertem Eğilmez’in *Banker Bilo* (1980), Memduh Ün’ün *Devlet Kuşu* (1980), Atıf Yılmaz’ın *Dolap Beygiri* (1982), yine Ertem Eğilmez’in *Namuslu* (1984) adlı yapıtlarını bu türde sayar (Velioğlu 2017: 171). Kısa yoldan refaha kavuşma fikrinin topluma yerleştiği bu tarihsel dönemecin güldürü filmlerinde işlendiğini belirten Çağan, filmsel içeriği karakterler üzerinden açıklar. Yazarın ifade ettiği üzere, Kemal Sunal, İlyas Salman, Şener Şen gibi popüler oyuncuların rol aldığı filmlerde dürüst ve naif ana karakter kendisini toplumsal yozlaşmadan uzak tutmaya çalışsa da uğradığı haksızlıklar ve kötülükler sonucu “toplumun kurallarına göre oynamayı öğrenirler” (Çağan 2009: 43). Son olarak 12 Eylül filmi olarak nitelenen filmlerden söz etmek gerekmektedir. Esen, 1986 sonrasında bu tarz çok sayıda film üretildiğini belirtmekte ve siyasi konulardan kaçınılırken gerçekleşen bu ani “patlama”nın koşulların rahatlamasıyla ilişkilendirilebileceği gibi, 1986’da çıkarılan ilk Sinema Yasası’nın⁵³ psikolojisiyle de ilişkilendirilebileceğini ifade etmektedir. Bu filmlerde, keskin eleştiri yerine genellikle siyasal suçluların salıverildiklerinde hızlı sosyal değişim ve farklılaşmış arkadaşları karşısında yaşadıkları yabancılaşma ve uyumsuzluk aktarılmaktadır (Esen 2010: 181-182). Ancak, bu filmler aracılığıyla, işkence gibi insanlık suçu sayılan olgulara ve 12 Eylül’le ilişkisine dair düşünsel üretimler de gerçekleştirilebilmiştir (bir örnek olarak, Zeki Ökten’in *Ses*⁵⁴ filmi [1986]).

1980 sonrası Türk sinemasının farklı düşünüş çizgileri içerisinde Başar Sabuncu’nun filmleri, odağında kadın-toplum ilişkisinin sorgulanması ve ataerkil kültür yapısının eleştirilmesi yer alan kadın karakter merkezli filmler ve politik-ekonomik diyalektiğin erkek egemen düşünceden daha ağırlıklı bir biçimde

⁵³ Esen’in “1980’lerde sinema adına en büyük başarı” olarak dile getirdiği 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu, 1939 yılından itibaren uygulanan sansür nizamnamesini yürürlükten kaldırmıştır. Esen’in ifadesiyle; “iki aşamalı sansür, isteğe bağlı hale gelmiştir” ve “yeni yasanın Denetleme Kurulu’nda sektör temsilcilerine de yer verilmiştir.” Esen’e göre, yasayla ilgili içerik ve uygulama bakımından ileride oluşacak sorunlara rağmen, sinemaya ait bir yasanın çıkması en azından psikolojik etki yaratmıştır (Esen 2010: 186).

⁵⁴ Bu filmde, kendisine cezaevindeyken işkence yapan ve o sırada gözleri bağlı olduğu için yüzünü görmediği işkencecisini hapisten çıktıktan sonra sesinden tanıyan eski bir siyasi suçlunun hikâyesi anlatılmaktadır.

işlendiği filmler olarak iki ana kategoride ayrımlanabilir. Bununla birlikte, Sabuncu'nun kadın sorunlarının işlendiği metinlerinde sınıfsal eşitsizlikler ve politik filmlerinde de cinsel eşitsizlikler dolayımınmaya devam eder. Örneğin, *Asılacak Kadın* filminde kadının bedensel sömürülüşünü kentli-köylü, zengin-fakir gibi kültürel-sınıfsal çelişkilere dayalı anlamlarla sentezleyen bir bakış vardır. Aynı biçimde, eski bir pehlivan olan aşçının 1970'lerin siyasal çatışmaları ve kitlesel işçi hareketleri döneminde politik ve sınıfsal uyanışını anlatısallaştıran *Zengin Mutfağı*'nda kadının bilinçlenmesi ve edilgenleştirildiği eril tahakkümden kurtuluşu da filmin söylemine dâhil edilir. Sabuncu filmlerine daha geniş bir perspektiften yaklaşılması adına bir sonraki alt başlıkta Sabuncu'nun yönetmenlik yıllarının sinema kültüründe yerli filmlerde kadının yeniden sunumu konusuna yer verilecektir.

3.1.2. 1980 Sonrası Türk Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu ve Kadın Filmlerinin Ortaya Çıkışı

Ataerkil toplum yapısının kadın üzerindeki baskılarını ve kadına dayattığı değer yargılarını yeniden üretmekle itham edilen⁵⁵ bir kültür alanı olarak sinema, Türkiye özelinde ele alındığında Batı'daki egemen sinema anlayışının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir. Örneğin, Yeşilçam'ın, Hollywood'un etkin erkek-edilgin kadın imgelerinin bir yansıması olarak kabul edilebileceğini belirten Orta, Yeşilçam'da kadının karşıt temsillerle yer aldığını ve birer nesne-kadın olarak fetişleştirildiğini aktarmaktadır. Erkeğin haz ve arzularının aracı olan ve erkek söylemi içinde kurulan bu anlatılarda kadınlar erkeklerin onları görmek istediği biçimde sunulmuşlardır (Orta 2016: 141). Uğuz, Türk sinemasında “fahişe”nin ilk dönemden itibaren etkili olduğunu belirten Colin'in çalışmasına atıf yapar ve erkeklere arzu duyan Leman karakterinin ve kocasını aldatan Feride karakterinin yer aldığı Sedat Semavi'nin *Pençe* (1917) filmi gibi Türk sinemasının ilk örneklerinden itibaren “ahlaksız kadın” ya da “kötü kadın” anlatılarının varlığını aktarır (Uğuz 2013: 77). Muhsin Ertuğrul 1930'larda kötü kadın temasını sürdürür. Türk sineması tarihinden örnek vermek gerekirse, bir diğer kadın imgesi aynı dönemde köy melodramlarında görünen masum, iffetli ve ezilen suskun kadınlardır (Kazancı 2019: 52). “Fahişe” imgesinin uzantısı olarak 1960'larda *wamp* kadın imgesi Türk sinemasında yer bulur. Hollywood'un ilk yıllarına kadar geri götürülebilen bu kadınlar; “[e]rkeği aşırıya sürükleyip sosyal statüsünü kaybetmesine, maddi ve manevi açıdan sarsılmasına sebep olarak toplum içindeki konumuna zarar verebil[en] kadınlardır (Uğuz 2013: 77-78). Abisel, Türk sinemasında 1960-1975 yılları arasındaki popüler yerli filmlere eğildiği çalışmada “cinsiyetçi ideolojinin en etkin gereçlerinden biri” olarak nitelendirdiği kadın karakterlerin kadın seyirciler için sundukları kadın modellerinden söz eder. Filmlerin olumlayarak önerdiği kadınlık sunumları; kentli ya da köylü olması fark etmeksizin, çeşitli sebeplerle ve çeşitli biçimlerde kendi arzu, istek ve çıkarlarından, ekonomik beklentilerden hatta bazen yaşamlarından vazgeçen kadınları içermektedir. Abisel'e göre, kadın karakterlerin kendi yaşamlarına ilişkin bir plan ve programı bulunmaz; olayların akışı içerisinde duygusal çatışma yaşarlar ve tek arzuları

⁵⁵ Bkz. “Sinema ve Cinsiyet İlişkisinin İncelenmesi: Feminist Sinema Kuramı” adlı ikinci bölüm.

evlilik (Abisel 1997: 132). Yeşilçam filmlerinde Esen, 1950’ler sonrasında yaratılan yerli yıldızların 1980’lere kadar kalıplaştırmalardan kurtulamadıklarını belirtir. Yazar, bu kalıplardan ilkinin; “namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan (kendi cinsel tercihleri olmayan), sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlar” olduğunu belirtirken diğer tiptenlerin ise “cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen wamp kadınlar”dan oluştuğunu ifade eder (Esen 2019: 34). Hıdıroğlu ve Kotan, cinselliği olan, özgürleşmeye çalışan kadın olduğunu belirtirler. Ancak, tüm çabalarına karşın, özgürleşmeye çalışan kadının da “eril söylemin tahakkümü altında hırpalanan, ezilen ve yok sayılan kadın modeli olmaktan öteye geçeme[diğini]” dile getirirler (Hıdıroğlu, Kotan 2015: 58). Türk sineması açısından, 1980’li yıllara kadar gelen süreçte cinsiyet sunumlarının, daha çok klasik sinema anlayışındaki eril egemen düşüncenin bir örneğini teşkil ettiği görülmektedir. Ataerkil ideolojinin bir yansıması olarak, çalışmanın birinci bölümünde değinilen ve dinsel söylemlerle de desteklendiği belirtilen kadın ayrımlanması; kadının Lanetli Havva ve Kutsal Meryem Ana olarak ya da mutlak iyi anne ve mutlak kötü cinsel fail olarak betimlenmesi popüler Türk sinemasında yeniden üretilmektedir. Filmsel sunumlarda kadının önemli bir özelliği toplumsal değerleri ve resmi ideolojileri temsil etmek zorunluluğudur ve kadınlar kendisine yüklenen temsil görevini yerine getirmediğinde cezalandırılmaktadır. Tanzimat edebiyatı geleneğinden alınan mirasla kadın karakterlerin uzun süre Batılılaşma kaygılarının taşıyıcısı olduğunu belirten Yaşartürk, bu duruma örnek olarak *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1962) ve *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964) filmlerini gösterir. İlk filmde, tüketim kültürüne özenen Nermin geleneksel değerlerden uzaklaşır ve film Nermin’in ölümüyle sonuçlanır. İkinci filmde de köyden kente göç eden ailenin oğulları Selim ve Murat’ın kadınlarla yaşadıkları ilişkiler filmde sorun teşkil etmez ancak “ailenin diyetini kız kardeşleri Fatma canıyla öder” (Yaşartürk 2022: 9-10). *Gurbet Kuşları*’nın Fatma’sı geleneksel değerleri unutarak zengin kent yaşamına özenmiş, erkeklerle arkadaşlık kurmuş, filmin sonunda abilerine yakalanmamak için intihar etmiş ya da Yaşartürk’ün ifadesiyle “Selim ve Murat tehdit ederek üzerine yürüdüğü için Fatma [...] intihara teşvik edil[miştir].” Fatma karakter olarak değil, anlam taşıyıcısı olarak vardır (Yaşartürk 2022: 10). Ataerkil söylemin sinemasal yeniden üretiminde kadının tiptenilmesi bir gereklilik değildir; örneğin Esen, *Gurbet Kuşları*’nda kadın kişiliklerinin gerçeğe yakın anlatıldığını belirtmektedir (Esen 2019: 37). Yaşartürk ise filmsel söyleme gönderme yaparak; “Refiğ’e göre bir kadının kentte var olabilmesi için [...] bir ideal uğrunda okuması ya da [...] ailesinin yanından hiç ayrılmaması gerek[tiğini]” belirtmektedir (Yaşartürk 2022: 10-11). 1970’li yıllarda, Esen’in belirttiği üzere, taban tabana zıt iki akım Türk sinemasında kendisini göstermiştir; bunlardan biri sinemanın yerini televizyonun almasıyla; bozulan ekonomik yapı nedeniyle film üretim maliyetlerinin ve sinemaya gidiş masraflarının artmasıyla; siyasal çatışma ortamı nedeniyle ailelerin sinemalardan “ayak çekm[esiyle]” oluşan kriz ortamında filmcilerin sokaktaki eğitim düzeyi düşük, cinsel açlık çeken erkeklere yönelik seks güldürüleri ve giderek pornografik filmler üretmeye başlamalarıdır. Adı duyulmamış, masrafsız oyuncuların yer aldığı

ve sansüre rağmen oynatılan bu filmlerde kadın bedeni cinsel nesne konumundadır. Diğer kategorideki toplumsal içerikli filmlerdir. Esen, toplumsal içerikli filmlerin kadına gerçekçi ya da gerçekçi olmak amacıyla yaklaştığını belirtmektedir (Esen 2019: 38-39).⁵⁶ Orta, kadının toplum içindeki yerine ilgi gösteren filmlerin 1960 sonrası kendisini gösterdiğini ve gerçekçi kadın portrelerinin öncüleri olarak Yeşilçam sineması içinde Lütfi Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin sayılabileceğini ifade etmektedir (Orta 2016: 154). Bu yönetmenler içerisinde 1980 sonrası yerli sinemada kadın sunumları açısından ayrıcalıklı isim Atıf Yılmaz'dır; çünkü Yılmaz, Esen'in belirttiği gibi 80'li yıllarda "Kadın Filmleri Yönetmeni" olarak adlandırılmaktadır. Esen, Yılmaz'ın kadın filmlerinin öncülü olarak 1972'deki *Utanç* filmini göstermektedir. Filmde, kaçırılıp tecavüze uğradığı için nişanlısı tarafından terk edilen ve suçlamalara maruz kalan genç kız anlatılmaktadır; Esen'e göre, melodram yönü baskın olsa da bu film kadına "dürüst yaklaşan, gerçekçi" bir filmidir (Esen 2019: 42). Kadın filmleri, 1980'li yıllara geçişle birlikte yeni bir kadın sunumunun Türk sinemasında ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kırel, bu filmlerdeki kadın sunumlarının Türk sinemasında yer alan "bakire" ve "vamp" tiplerinden sıyrıldığını, kadınların cinsel nesne olarak değil, cinsel özne olarak ele alındıklarını belirtmektedir (Kırel 1999: 218). 1980'li yıllardaki bu yenilenme, sosyal, politik, ekonomik dönüşümlerle ilişkilidir. Taş bu değişimin Türk sinemasındaki çerçevesini şöyle çizer:

Kadın karakterler daha önce özel alan yani aile içerisinde annelik, namuslu kadın gibi rollerle tanımlanıp, bu rollerin kutsallığı ya da meşruluğu ise evlilik kurumu ile sınırlandırılırken; 80 sonrası yaşanan değişimlerle birlikte hem evlilik kurumu, hem de onun öngörüp kutsadığı annelik, namus gibi kavramlar daha sorgulayıcı bir bakışla ele alınmaya başlanmıştır. Bu sorgulama bazen bir kadının iç çatışmasının aktarıldığı anlatılarla sağlanırken, kimi kez de tamamen toplumsal özeleştirilmiştir, olay örgüsü bir dış çatışma üzerine oturtularak toplumsal ahlakın niteliği sorgulanmıştır (Taş 2011: 61).

Uğuz, kadın ve kadın sorunlarına eğilen filmlerin kadın hareketlerinin etkisiyle dünyada 1970'lerden itibaren artışına dikkat çeker. Türkiye'deyse bu tarz filmler 1980'lerden itibaren ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak, Uğuz, dünya sinemasından bahsettiği bölümde, "modern, güçlü, başkaldıran, etken" kadın temsilleri artsa da bu eğilimlerde ataerki sistemi değiştirmekten çok sistem içi konumlanmaya yönelik kadın imgesinin dolayımınmakta olduğunu belirtir ve bunun dışında kadın özgürleşimini, ataerki için bir tehdit olarak öneren filmler de varlığını sürdürmektedir. Uğuz'un çalışması aracılığıyla, bir diğer sorunun, erkek yönetmenlerin ürettiği kadın filmlerinde görülen kadın ve cinsellik özdeşliği olduğu görülmektedir (Uğuz 2013: 74). Türk sinemasının 80'lerdeki görünümünde de gerçekçi kadın sunumlarından ayrı olarak Yeşilçam anlayışı ticari filmlerde sürmektedir (Esen 2010: 181). Kadının

⁵⁶ Esen, bu filmlerin "belli başlı" örnekleri olarak; Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) filmlerini; Ömer Kavur'un *Yatık Emine* filmini (1974); Yılmaz Güney'in *Arkadaş* filmini (1974); Süreyya Duru'nun *Bedrana* (1974) ve *Kara Çarşaf* *Gelin* [1975] adlı filmlerini; Türkan Şoray'ın *Dönüş* (1972) filmini; Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmini; Korhan Yurtsever'in *Fırat'ın Cinleri* (1977) filmini, Ali Özgentürk'ün *Hazal* (1979) filmini ve Zeki Ökten'in *Askerin Dönüşü* [1975] ve *Sürü* (1979) filmlerini sayar (Esen 2019: 39 vd.).

filmsel sunumu bağlamında bir başka sorunlu yapı ise sinema-kadın ilişkisindeki paradigmanın değişimine rağmen sektörde erkek oranın egemenliğine devam etmesi, kadın anlatılarında söylemin erkeklerce üretilmesidir. Aşağıdaki tabloda Türk sinemasında 1914-2002 yılları arasında üretilen filmler ve yönetmenlerin “biyolojik”⁵⁷ cinsiyetlerine göre bu filmler içerisindeki sayısı ve oranı yer almaktadır. Öztürk, tabloyu Özgüç’ün verilerinden yararlanarak hazırlamıştır:

Tablo – 5. Türk Sinemasında 1914-2002 Tarihleri Arasında Üretilen Filmlerde Kadın Yönetmen Sayısı ve Kadın Yönetmenlerin Ürettiği Filmlerin Toplam Film Sayısına Oranı (Öztürk 2004: 34; Taş 2011: 54):

Yıllar	Toplam film sayısı	Kadınların yönettiği filmlerin sayısı	Kadın yönetmen sayısı	Yönetmeni kadın olan filmlerin toplam filmlere oranı
1914-1949	116	-	-	% 0
1950-1959	545	3	1	% 0,55
1960-1969	1710	14	3’ü yeni 3 kadın	% 0, 82
1970-1979	2019	35	3’ü yeni 4 kadın	% 1,73
1980-1989	1124	14	2’si yeni 4 kadın	% 1,25
1990-2002	521	30	14’ü yeni 16 kadın	% 5,76
Toplam	6035	96	23	% 1,6

⁵⁷ Buradaki vurgu Taş’tan alıntılanmıştır (Taş 2011: 54).

Görüldüğü üzere Türk sinemasında film üretenlerin cinsiyeti neredeyse tümüyle erkektir ve 2002 yılına kadar kadınların ürettiği filmlerin toplam filme oranı yalnızca % 1,6'dır. Kadınların filmsel sunumunun yeni biçimlerinde de erkek belirleyiciliği söz konusudur.

Kadını gerçekçi ve çok boyutlu ele alan filmleri iki gruba ayıran Esen, kadın olmaktan gelen özellikleri ve sorunları işleyen filmleri “kadın filmleri” olarak bir grup altında toplar. Başka konuları işlemekle birlikte kadını gerçekçi ele alan ya da almaya çalışan filmleriyse ikinci gruba dâhil eder. 80’li yıllar söz konusu olduğunda kadın filmleri denilince akla ilk gelen yönetmenin Atıf Yılmaz olduğunu belirten Esen, Yılmaz’ın 1980-1989 arası çektiği 17 filminden 13’ünün doğrudan kadın filmi olarak nitelendirilebileceğini savunur. Bu filmler; *Delikan*, *Mine*, *Seni Seviyorum*, *Bir Yudum Sevgi*, *Dağınık Yatak*, *Adı Vasfiye*, *Dul Bir Kadın*, *Aaahh Belinda*, *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Kadının Adı Yok*, *Hayallerim Aşkım ve Sen*, *Arkadaşım Şeytan*, *Ölü Bir Deniz* filmleridir (Esen 2019: 45). Yerlikaya, 1982 yapımı *Mine* filminin, 1970’lerde yükselen ikinci dalga feminizmin Türkiye’de hissedilmesiyle ve askeri darbe nedeniyle “toplumsal hareketler” kısıtlanırken kadın hareketinin yükselmesi ve feminist filmlerin ilgi görmesiyle oluşan değişimin temsilcisi olduğunu belirtmektedir. Yerlikaya’ya göre bu film, kadın dayanışmasını ve gücünü açığa çıkaran bir filmidir (Yerlikaya 2020: 1288). Çalışkan’ın anlatımından özetlenirse; filmde, lisede okuduğu yıllarda üvey babasının isteğiyle okuldan alınan ve cahil bir istasyon şefiyle evlendirilen mutsuz bir kadın olan Mine’nin hikâyesi anlatılır. Hem kocası hem de kasaba halkı Mine’nin yalnızca cinselliğiyle ilgilenmekte, bakışlarıyla ve hareketleriyle kadını rahatsız etmektedir. Mine’nin tek arkadaşı kasabanın öğretmeni Perihan’dır. Mine, öğretmen Perihan’ın yazar ağabeyi İlhan kasabaya gelince onunla tanışır ve kendisiyle insanca ilgilenen İlhan’ın tavırlarından etkilenir. Kasaba halkı ise bu arkadaşlığı namus konusu yapar. Mine bu baskılardan bıkar ve kasabalılardan intikam almak istermişçesine İlhan’la birlikte olur (Çalışkan 2006: 150-151). *Mine* filminde, tüm kasaba erkeklerinin arzu nesnesi olan ve ulaşamadıkları Mine ile İlhan’ın dostluğuna kıskanç yaklaşımı, ikili üzerinde baskı kurmaları, ikiyüzlü ahlak anlayışıyla namussuzluk suçlaması yöneltmeleri ve kadının üzerindeki bu baskıya karşı eyleme geçmesi anlatılır. Mine kasabada sokağa çıktığında tüm kasabalının bakışlarıyla kasabalının tacizine uğramakta, özel alanda da bir gece kasabalı gençlerin kalkıştığı gibi tecavüz girişimlerine maruz kalmaktadır. Kadın dayanışmasının tek örneği, bir “aydın” olarak temsil edilen Perihan’ın Mine’ye destek olma çabasıdır. Hıdıroğlu ve Kotan’ın belirttiği gibi “filmdeki diğer kadınların da eril bir ağızla, Mine’ye laf attığı görülmektedir” (Hıdıroğlu, Kotan 2015: 65). Esen’e göre, bir erkeğin yardımıyla da olsa Mine’nin başkaldırışı ve kısıtlanmışlığının “çok etkili biçimde anlat[ılması]” filmi olumlu kılar. Ancak, Esen, katılmadığı bazı eleştirilere de yer verir. Bu eleştirilere göre, Mine’nin kurtuluşu “bir erkeğin koltuğundan başka bir erkeğin koltuğunun altına gir[mesi]” nedeniyle yetersizdir (Esen 2019: 51). Yılmaz eleştirileri, “kadın doğrudan doğruya, hayatımızda olmayan şekilde, değişim gösterseydi, o bir slogan sineması olurdu” (akt. Esen 2019: 51) diyerek yanıtlamıştır. *Mine*, pasifleştirilmiş ve tahakküm altına alınmış bir kadının eylemselliğe geçişini ve tüm kasabalının içinden İlhan’la elele çıkarak gösterdiği gibi erkek egemen topluma meydan okuyuşunu

sergilemesi açısından 80'lerin öne çıkan filmlerindendir. Bir başka eylemselliğe geçiş içeren Yılmaz filmiyse 1984 yapımı *Bir Yudum Sevgi*'dir. Film, bir gecekondu mahallesinde geçer. Eşi ve çocuklarıyla yaşayan Aygül'ün kumarbaz ve sorumsuz eşine karşı harekete geçişini, eşini boşamasını, fabrikada işe girmesini ve fabrikada âşık olduğu adamla evlenmesini anlatan filmde Aygül aynı zamanda sevdiği erkeği arzulayan, hatta sevdiği adama arzusunu açıkça dile getiren bir karakter olarak tasvir edilir. Esen'e göre filmde, "çalışarak belirli bir ekonomik güç kazanan kadının her konuda daha güvenli ve özgür olabileceği vurgulanmaktadır" (Esen 2019: 56). Dorsay, filmdeki kadın karaktere ve cinsellik temasına dair saptamalarda bulunmuş ve Aygül karakterini yeni bir kadın imgesi olarak olumlamıştır:

Filmin bazı bölümlerinde içerdiği yoğun erotizm, bu açıdan filmin özüne, bildirisine son derece denk düşen konumuyla, Yılmaz'ın bu tür sahneleri bayağılaştırmadan çekmedeki ustalığını bir kez daha kanıtlıyor. Diğer yandan, temelde kuşkusuz bir "kadın filmi" olan "Bir Yudum Sevgi"nin odak noktasını oluşturan Aygül tipi, sinemamız için yeni, değişik yürekli bir tipleme... Ne yıllar yılı seyircimize yutturulan, "sütten de beyaz", namus timsali "bakire" imajı bu, ne de "günahkâr fahişe" tipi... İkisinin arasında, ayakları yere basan, cinselliğini de insanlığının bir parçası olarak yaşamak zorunda olan ve yaşayan kadın, kırsal yaşamdan sanayi toplumuna geçişin sancılarını töresel planda yaşayan, yürekli çıkışı ve kararıyla kendi çözümünü kendisi bulan günümüzün bunalımlı Türk toplumunun kadını... (Dorsay 1995: 44).

Atıf Yılmaz'ın, kadın karakterleri hem cinsel hem de sosyal bir faile dönüştürmesine ve eylemselleştirmesine karşılık, 80'lerin kadın filmlerinde görülen ve kadın sorunlarına ikircikli yaklaşan sinemasal paradigmanın Atıf Yılmaz filmlerinde açığa çıktığı ve cinsiyet özgürleşiminin sökümlünü çağrıştırdığı bölümler de vardır. Örneğin *Mine* filminde, Mine, İlhan'ı kast ederek "onun gibi birinin kulu kölesi olmak isterdim, öl dediği yerde ölmek isterdim, her şeyimle onun olmak isterdim" diyerek İlhan'la aralarındaki duygusal ilişki üzerinden cinsiyetler arası ilişkilerin potansiyel olarak bir efendi-köle diyalektiği içerebileceğini ve İlhan için kölelik konumunu gönüllü olarak üstlenebileceğini belirtir. Bu sahne, Abisel'in sözünü ettiği ve daha önce değinilen, Yeşilçam sinemasının kendi isteğini, arzusunu (sevdiği erkek için Mine'nin kölelik arzusu), yaşamını (sevdiği erkek için Mine'nin ölüm arzusu) değillemeyi bir arzu haline getiren kadın tipinin açık bir yeniden üretimidir. Böylece, Mine, kocasına sevgi duymadığı için onun tarafından tam anlamıyla edilgenleştirilememiş ve romantik aşka ulaştığı anda gönüllü bir köle olacak kadın imgesine dönüşmektedir. Kasabadaki cinsel baskıdan bunalan Mine'nin ifadeleri, aslında filme yönelik eleştirilerde ortaya konan ve Mine'nin bir erkeğe sığınma mantığı taşıdığını savunan görüşlere de haklılık kazandırmaktadır. Erkek egemen düşüncenin işlemekte olduğunu gösteren bir diğer sorunsal ise Atıf Yılmaz filmlerinin görsel düzlemine ilişkindir. Örneğin; hem *Mine* hem *Bir Yudum Sevgi* filmlerinde ilk film için yaklaşık 3 dakika, ikinci film içinse 1 dakika süren, uzun süreli sevişme sahneleri vardır. *Mine* filminde kadın bedeni anatomik bölümler aracılığıyla fetişleştirilir. *Mine* filminde, haz yaşayan kadının yüzü; dudak, göğüs, omuz gibi bölgeleri cinsel eylemle aynı yükseklikten ya da üst açıdan gerçekleştirilen yakın plan çekimler aracılığıyla görselleştirilir ki kullanılan açılar ve yakın plan tercihi *Bir Yudum Sevgi* filminde de tekrar eder. *Bir*

Yudum Sevgi filmindeki cinsel birliktelik sahnesinde kadın oyuncu, eylem sırasında yataktaki hareketli ayak kısımlarına yapılan kesmenin dışında sürekli göğüs plandadır ve çerçevenin sağında sevgilisi onun göğüslerini sıkmaktadır. İki filmin söz edilen benzer sahneleri arasındaki bir fark, *Bir Yudum Sevgi* filminde erkek karakteri tatmin etmek isteyen Aygöl'ün komşu kadından öğrendiği biçimde abartılı inlemelerde bulunması ve böylece kadının cinsel ediminin bir rol, bir oyun olarak da kodlanmasıdır. Ancak sahnelerin uzunluğu ve yakın planların egemenliği, kadın bedenini eril bakış ve eril görsel haz için nesne konumuna indirgemektedir. Hıdıroğlu ve Kotan, Yılmaz filmlerinde kadının seyirlik nesne olmaktan çıkarılıp aktifleştirildiğini ancak eril güç tarafından yönlendirilmesi ve kurtarılması nedeniyle “ayakları yere sağlam basan, güçlü, aktif bir kadın imgesinden söz edilemediğini” belirtmektedir. Ayrıca, yazarlara göre, Yılmaz; “geleneksel eril söylemin araçlarını kullanmakta” ve “kadın bedenini kamera açılarıyla parçalamakta ve cisimleştirmektedir.” (Hıdıroğlu, Kotan 2015: 60). Atıf Yılmaz filmleriyle ilgili bir diğer eleştiriye Yılmaz'ın feminizm, eş cinsellik gibi güncel konular üzerine yüzeysel, yapay, “en az bir seks sahnesi” içeren ve ticari güdümlü filmler yaptığı yönündedir (Kazancı 2019: 64). Atıf Yılmaz filmlerinin yine de örneklenen iki filmde de görüldüğü üzere, sinemadaki geleneksel kalıpyargıları aşındıran bir anlayışla hem iyi bir karakter hem de cinsel özne olabilen gerçekçi kadın imgeleri ürettiği görülmektedir.

Bu dönemde kadın filmleri üreten bir diğer yönetmen Şerif Gören'dir. Orta, Gören'in *Kurbağalar* (1985) ve *On Kadın* filmini (1987) kadın filmleri arasında sayar (Orta 2016: 154). İlk filmde dul kaldığı için kocasının işi olan kurbağa toplayıcılığı yapan çocuklu bir kadın anlatılır. Köylü kadın, aynı köyden bir adamla yakınlaşır ve cinsel birliktelik yaşar. Çevre baskısıyla mücadele edebilen güçlü bir kadın temsili sunulur filmde. İkinci filmse, çeşitli nedenlerle hapse düşen farklı kadın tiplerini sunar; hayat kadını, feminist kadın, kayınpederinin tecavüzüne uğrayan ve cinayet işleyen kadın vb. Şerif Gören'in bir diğer kadın filmiyse *Firar*'dır. Bu filmde hapiste yatan bir kadının çocuklarına duyduğu özlem ve cinsel yoksunluğu anlatılır. Kendisinden hoşlanan total bir gardiyan aracılığıyla haptiden kaçan kadın, inşaat işçilerinin çalıştığı şantiyenin mutfağında işe girer ve vücudunu, kaslarını dikizlediği patronla cinsel birliktelik yaşar. Bunun sonrasındaysa çocuklarının yanına gitmek için adamın paralarını çalıp kaçar. Film, cesur ve etkin bir kadın sunumu içermektedir. Dorsay, filmi, “kadın cinselliğine gözüpek yaklaşım” olarak ifade eder. Dorsay, filmin başkarakteri Ayşe'nin yeri geldiğinde annelik duygularını bile bastıran, erkeği arzulayan bir karakter olarak “ayakları sapasağlam yerde bir kadın tipi” olduğunu belirtir. Dorsay, filmin hapisanede geçen bir sahnesinde, bir mahkûmun bir erkekle ilişkisini anlatırken dinleyen tüm kadın mahkûmların tatmin yaşadığı sahneyi, “cinselliğin bayağılığa düşmeden elle tutulurcasına perdede somutlaştığı çok başarılı sinema bölümleri” olarak olumlar (Dorsay 1995: 152, 153). Esen de *Firar* filmini, kadına o güne kadar görülmemiş bir gerçekçilikle yaklaştığı için över. Esen'e göre;

“Çocuklarının babası da olsa, kendisini yüzüstü bırakan bir adamı öldürebilen; cezaevinde erkeksiz kaldığı süre içinde, cinsel özelemlerle mastürbasyon yapan; amacına ulaşmak için

kadınlığını kullanabilen; çocuklarını görebilmek için her şeyi göze alıp cezaevinden kaçabilecek kadar analık duygusu güçlü olabilen, para kazanmak için çalışabilen; cinsel açlığını gidermek için tanımadığı bir adamla sevişebilen ve gerekli olduğu için parasını da çalabilen, yaşamdaki kadınlardan farkı olmayan bir kişiliktir filmin kahramanı Ayşe” (Esen 2019: 59).

Atıf Yılmaz ve Şerif Gören’in örnek filmlerinde kadının eylemselliği onun cinsel failliğiyle de sentezlenmektedir. Orta’nın belirttiği üzere, Yeşilçam tiplerini yerine kadının iyi-kötü özellikleriyle bütünleştirilmesi, çalışan ve cinsel istek duyan bir özne konumuna getirilmesi Yeşilçam’ın her durumda bekaretini koruma gerekliliği gibi mitleriyle çevrelenmiş yıldız oyuncuların da eski prensiplerini bırakmalarına neden olmuştur. Sevişme sahnelerinde oynamayı reddeden Türkan Şoray’ın *Mine* filminde bu kurallarını yıkması bunun bir örneğidir. Kadına yönelik çok boyutlu bakış çabasına rağmen Orta, kadının özneleşme çabasının kadın cinselliği üzerinde yoğunlaşmasının kadın filmlerine getirilen en büyük eleştiri olduğunu belirtmektedir (Orta 2016: 155). Yeni sinemasal paradigmadaki erkeklerin konumunu değerlendiren Dorsay ise, artık erkeklerin de filmlerde cinsel nesne olduğunu “Yeni Cinsel Nesne: Erkek” başlığıyla savlamaktadır. Dorsay; Atıf Yılmaz’ın *Bir Yudum Sevgi*, Şerif Gören’in *Fırtına*, Yavuz Turgul’un *Fahriye Abla* [1984] ve Zeki Ökten’in *Pehlivan* [1984] filmlerinde erkek oyuncuların da “bedenleriyle, adaleleriyle, onlara aşkla, tutkuyla veya yalnızca istekle bakan kadın gözlerindeki pırlıtyla” cinsel nesneye dönüştüğünü ve Türk sinemasının cinselliğin iki yönlü bir şey olduğunu anladığını belirtmektedir (Dorsay 2000: 213, 215). Ancak bu arzu politikasının kadını erotize etmenin bir yolu olduğu düşünülebilir. Çünkü Dorsay, bu filmlerde yer alan Hale Soygazi, Müjde Ar, Hülya Koçyiğit veya Meral Orhonsay gibi oyuncuların eskisinden farklı olarak bir erkeği arzuladıklarını gösterdiklerinde bu oyuncuların bazı alımlayıcılar için *fetişe* dönmüş imgelerinin “daha kışkırtıcı, daha baştan çıkarıcı, daha sahici ve daha gerçek” bir hale geldiğini de aktarmaktadır (Dorsay 2000: 215). Orta’nın dönem filmlerine yönelik güçlü bir eleştiri olarak aktardığını belirttiğimiz kadın özgürlüğünün cinselliğe indirgenmesi de bu durumla ilişkili görünmektedir.

Esen; 1980 sonrası Türk sinemasında, kadın filmleri olarak değerlendirilmeye uygun diğer filmler arasında, Ömer Kavur’un *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981); Türkan Şoray’ın *Yılanı Öldürseler* (1981); Feyzi Tuna’nın *Seni Kalbime Gömdüm* (1982), Şerif Gören’in *Derman* (1983) ve *Gizli Duygular* (1984), Yusuf Kurçenli’nin *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* (1983) ve *Gramofon Avrat* (1987), Erden Kıral’ın *Ayna* (1984), Bilge Olgaç’ın *Kaşık Düşmanı* (1984), Sinan Çetin’in *14 Numara* (1985), Halit Refiğ’in *Teyzem* (1986), Süreyya Duru’nun *Fatmagül’ün Suçu Ne* (1986) ve *Ada* (1988), Şahin Kaygun’un *Afife Jale* (1987), Nisan Akman’ın *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987), Engin Ayça’nın *Bez Bebek* (1987) filmlerini saymaktadır (Esen 2019: 47 vd.). Bu filmlere 1990’lı yıllardan; bir politikacının tecavüzüne uğrayan bir hayat kadınının hak arama mücadelesini ve giderek politikacının eşiyle kadınlar arası duygusal bağ geliştirmelerini anlatan Yavuz Özkan’ın *İki Kadın*

(1992) filmi eklenebilir. Ancak kadın sorunlarına eğilen her filmin kadının bakış açısını aktardığını söylemek mümkün değildir. Örneğin, Uğuz, Alison Butler’ın kadın sineması tanımında yer alan “kadınlarla ilgi olan filmler” ifadesi üzerine 1980’lerden önceki filmlerin edilgen kadın sunumlarının da kadınlarla ilgili olduğuna dikkat çeker. Uğuz’a göre, 1980 sonrası filmlerini, kadını konu alan 1980 öncesi filmlerinden ayıran nokta, toplumun ahlak kurallarına uymayan kadınların başlarına neler geleceğini gösteren eski filmlerin aksine yeni filmlerin mesajının kadına değil, kadınların yaşadıkları/yaşayabilecekleri olayları topluma gösterme ve duyarlılık yaratma gibi amaçlarla ataerkil düzene olmasıdır (Uğuz 2013: 75). Bununla birlikte, 1980 sonrası kadın filmlerinde ataerkil mesajların üretilebildiği de göz ardı edilmemelidir. Örneğin, Ömer Kavur’un *Kırk Bir Aşk Hikâyesi* filminde edebiyat öğretmeni aydın bir kadın olarak sunulan Aysel, sevdiği adamın tokadına maruz kalır ve yere düşer; ancak bu küskünlüğü uzatmaz. Bir başka örnek olarak Engin Ayça’nın *Bez Bebek* filminde ise tecavüz, kadının arzularını harekete geçirme olanağı taşıyan bir eylem olarak sunulur. 1980’li yılların sinemasında kadın bir özgürlük söylemiyle sunulmakta ancak Yeşilçam’ın erkek egemen düşünsel yapısının hayaletleri filmlerde kendisini göstermektedir.

3.1.3. Türk Sinemasında Yeni Kadın Yıldızlar ve Cinsellik: Müjde Ar Örneği

1980’li yıllar, Türk sinemasında geleneksel kadın tiplerinin aşıldığı bir dönem olarak değerlendirilmektedir. Ancak, eski karakter repertuvarının işlevsizleşmesi ve cinselliği de içerecek biçimde yeni tarz kadın sunumlarının üretilmeye başlanması, özellikle Yeşilçam döneminin kadın yıldız oyuncularının 1980’lere kadar ürettikleri performanslarla bir çelişkiyi de beraberinde getirmektedir. Çünkü bu oyuncuların biriktirdiği imajlar genellikle cinselliğin sergilenmesine kapalıdır ve bu durum yıldız oyuncunun toplumla ilişkisi üzerinden inşa edilmiştir. Duyan; Ses dergisinin 1983’te yayımlanan (39. sayı) “Türk Sinemasında kötü kadın mı? - Çıplak kadın mı?” başlıklı haberine dikkat çeker. Haberde, Cahide Sonku dışında, Türk sinemasında kötü kadın rolü oynayan bir başrol oyuncusunun bulunmadığı iddia edilmektedir. Seyirci başroldeki oyuncuyla özdeşleştiği için başrollerdeki kadın oyuncular “masum” ve “temiz” genç kızları canlandırırlar ve sevdikleri erkeklerle dahi öpüştürülmez ve seviştirilmezler. Bu tür eylemlerin kötü kadınlara ait olduğu fikri, filmler aracılığıyla topluma yerleştirilmiştir (Duyan 2021: 218). Toplumun değer yargılarıyla ters düşmemek için ortaya konan çaba, bazen kadın yıldız oyuncunun yapımcılara dayattığı kurallarla da kendisini göstermiştir. Örneğin, Türkan Şoray’ın film şirketleriyle yaptığı anlaşmalara koyduğu ve “Şoray Kanunları” olarak popülerleşen maddelerden birinde “[f]ilimde öpüşme ve açık sahne olmayacaktır” şartı bulunmaktadır. Şoray, yaşayan bir karakteri canlandırmak için soyunmanın ya da sevişme sahnesinde yer almanın da gerekebileceğinin farkında olduğunu ama seyirciyle olan bağlılığının kendisi için daha fazla önem taşıdığını ve seyircinin kendisine olan sevgisini kaybetmemek için film çekerken bir takım şartlar sunduğunu ifade etmiştir (Şoray 2017: 68-69):

Sevgi ifadesi olan öpüşme seyirci tarafından belki de doğal ve hoş karşılanabilirdi; bu riski göze alamadım. Bir tek seyircimin bile, içinden de olsa hoşnutsuz olabileceği düşüncesini beynimden atamadım. Ülkemin ortak değerlerine, örf, adet ve geleneklerine bağlı olarak büyüdüğüm için seyircimi çok iyi anlıyordum. Koşullanmam yıllarca sürdü, bunu biliyor ve kabulleniyorum (Şoray 2017: 68).

Uluyağcı, 1980'lere kadar Türkan Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit gibi oyuncuların 1960'lı ve 1970'li yıllarda "iyi kadın" simgesi olduğunu, ancak bu kadınların sürekli cinselliklerini bastırmak zorunda kaldığını ve oynadıkları tiplerin onların özneleşmesine engel olduğunu belirtmektedir (Uluyağcı 2002: 3). Türk sineması açısından, geleneksel ataerkil düşüncenin iyi – kötü olarak böldüğü kadının filmlerde bütünlüklü bir biçimde canlandırılmasının Müjde Ar ile gerçekleştiği kabul edilmektedir. Burçak Evren'e göre, Müjde Ar, kadın oyuncular açısından bir devrimi gerçekleştirmiş; iyi ve kötü olanı birleştirerek ne iyi kadına ne de kötü kadına gerek duyulan tek bir kadın ortaya çıkarmıştır. Evren, Ar'ın, beyazperdede değil toplumun içinde yaşayan kadını gerçek yaşamdakine en yakın çizgide tüm ayrıntılarıyla çizdiğini; sevişmenin de sevginin doğal bir uzantısı olduğunu, "düşürülmüşlüğü" de toplumun bir gerçeği olduğunu vurguladığını belirtmektedir (Evren 1995: 36-37). Kırel, cinselliklerini yaşayan, etkin, eylemci kadın karakterlerin yer aldığı kadın filmlerinin en belirgin oyuncusu olan Müjde Ar'ın 1980'lerde güçlenen kadın hareketlerinin ve eşitlik tartışmalarının en tipik temsilcisi olduğunu aktarmaktadır (Kırel 1999: 218). Orta'ya göre, Müjde Ar, o döneme kadar Yeşilçam yıldızlarının kabul etmediği ya da yıldız oyunculara önerilmeyen "düşmüş, düşürülmüş kadını" canlandırmış ve bir kadının doğrularını ve yanlışlarını bir araya getirebilmiştir. Orta, Müjde Ar'ın, Yeşilçam'ın erkek egemen ve tek yönlü ahlak anlayışının dışındaki kadınları canlandırıldığını belirtmektedir (Orta 2016: 154-155). Kırac'a göre, Müjde Ar, rolleri aracılığıyla Yeşilçam'ın cinsellik tabularını kırmanın ötesinde kadının çok boyutluluğunu kaba bir biçimde iyi ve kötü arasındaki ayırmadan yola çıkarak değil, insan olmanın özelliklerini sergileyerek ortaya çıkarmıştır (Kırac 2019: 100). Türkan Şoray başta olmak üzere o güne kadar sinemada var olan çoğu kadın oyuncunun kurallarını yıkarak sinema perdesinde boy gösteren Müjde Ar'ın Türkan Şoray'a karşı sunulan yeni dönemin yıldızı olduğunu belirten Uluyağcı; kadın yıldız oyuncu, sinema, toplum ilişkisine dair önemli bir veri olarak görülebilecek benzer iki olaya dikkat çeker. 1961 yılında çekilen *Otobüs Yolcuları* filminde, kadın oyuncu olarak düşünülen Belgin Doruk öpüşmek istemediği için rol Türkan Şoray'a kalırken, 1981 yılındaki *Ah Güzel İstanbul* filminde başrol oyuncusu olarak düşünülen Türkan Şoray filmde soyunamayacağını belirterek film teklifini reddedince bu rol Müjde Ar'a kalır. Türkan Şoray'ın 1961 yılında yaptığını, Müjde Ar 1981 yılında yapar (Uluyağcı 2002: 3-4). Türkan Şoray gibi yıldız olarak nitelendirildiği dönemde katı kurallar oluşturarak film tekliflerini geri çeviren bir oyuncunun ilk filmlerinde öpüşmeye sıcak bakması, kendisini topluma bir yıldız oyuncu olarak henüz kabul ettirememiş olmasıyla ilişkilidir. Duyan'ın belirttiği üzere, 60'larda kadın oyuncular yıldızlık süreçlerinin başında soyunabilmekte, perdedeki masum kız rolleriyle edindikleri yıldızlığı

sürdürebilmek içinse soyunmama, öpüşmeme kuralları koymaktadırlar (Duyan 2021: 218). Buradan, aslında ataerkil düşünce güdümündeki toplumun, kadın oyuncu yıldızlaştıkça, onu tekinsiz, şeytanın aracısı cinsel konumundan iğdiş kaygılarını teskin eden bir konuma çekmek istediği görülmektedir. Bu mantıksal doğrultu izlenirse, 1981 yılı itibarıyla, yıldız konumunu toplumun beklentilerine uygun davranarak sürdürmeye çalışan Şoray'ın aksine, Şoray'ın ifadesiyle “sinemaya yeni başlamış” olan ve bu nedenle koşullanmaları olmayan Müjde Ar'ın (Şoray 2017: 270) *Ah Güzel İstanbul* filminde yer alması Müjde Ar açısından daha kolay bir tercih olarak görünmektedir. Şoray, teklif edilen rolü çok sevdiğini ama aklında her zamanki gibi “seyircim” diye nitelediği halkın istekleri bulunduğundan dolayı sevişme sahnesinde yer almaya cesaret edemeyerek seyircisini kaybetme korkusuyla -çok üzüler de olsa- filmde yer almadığını belirtmektedir. Şoray'a göre, bu rolü oynayan Müjde Ar, özgür cinselliğe sahip kadın karakterlerin öncüsü olmuştur (Şoray 2017: 269-270). Müjde Ar'ın özgün konumu, onun yıldız imgesinin de özgür cinselliği içeriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Duyan'ın ifadesiyle; “[b]azı kadın yıldızlar öpüşme ve sevişme sahnelerine karşı koydukları kurallarla yıldızlıklarını korurken, seksenlerde Müjde Ar sevişip, öpüşerek yepyeni bir yıldız türünü ortaya çıkarır: Dişi yıldız” (Duyan 2021: 218). Müjde Ar imgesi tartışılırken içinde bulunduğu tarihselliğin etkileri göz ardı edilmemelidir; çünkü bu dönemde toplum ve dolayısıyla seyircilerin kadın yıldızlara yaklaşımı da dönüşüme uğramıştır; bu nedenle Yeşilçam döneminin yıldız oyuncularını da yeni kadın sunumlarını canlandıran rollerde yer almaya başlarlar. Kırel, Yeşilçam kalıplarına uygun filmlerde rol alan Hale Soygazi, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit gibi oyuncuların seksenli yılların filmlerinde cinselliklerini yaşayan kadınlar olarak kimlik dönüşümüne uğradıklarını belirtmektedir (Kırel 1999: 218). Orta, kuralların yavaş yavaş terk edilmeye başlandığını ve uzun yıllar öpüşmemek, sevişme sahnesinde rol almamak gibi katı kurallar benimsemiş Türkan Şoray'ın bu kanunlarını 1982'de rol aldığı *Mine* filmiyle yıktığını, farklı bir karakter olarak beyazperdeye çıktığını ifade eder (Orta 2016: 155). Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit'in özellikle 80'lerden sonra perdedeki cinsellikle ve kadının cinsel özgürlüğüyle barıştıklarını belirten Duyan; bu iki oyuncunun oynadığı kadın cinselliğiyle ilgili filmler olarak Şoray için *Mine* ve *Ölü Bir Deniz*; Koçyiğit içinse *Kurbağalar*, *Fırar* ve *Derman* filmlerini örnek verir. Duyan'a göre, 80'lerdeki kadın hareketinin etkisiyle toplumda değişmeye başlayan kadın algısı, kadın cinselliğinde de kendisini göstermiş; bu değişimin yarattığı etkiyle seyirci de öpüşme ve sevişme sahnelerine karşı çıkmayarak bunları normalleştirmiş ve Koçyiğit ve Şoray'ın bu sahnelerini yadırgamamıştır. Böylece “kötü” sevişen kadın ve “iyi” sevişmeyen kadın ayrımı yıkılarak “iyi kadınların” da gündelik yaşamlarında cinselliğinin olduğu kabul edilmiş, bunun perdedeki temsili olumsuz karşılanmamıştır (Duyan 2021: 225-226).

1980'li yıllarda Türk sinemasının başat kadın imgelerinden olan Müjde Ar özelinde, kadının yeniden sunumu ve sinema ilişkisini değerlendirmek konunun detaylandırılmasını sağlayacaktır. Bu amaçla, Ar'ın biyografik bilgilerinden yola çıkılırsa, alanyazındaki verilere göre; 1954 doğumlu Ar, şarkı sözü yazarı ve tiyatro oyuncusu Aysel Gürel'in kızıdır ve oyuncu/kantocu Mehtap Ar'ın ablasıdır. Henüz

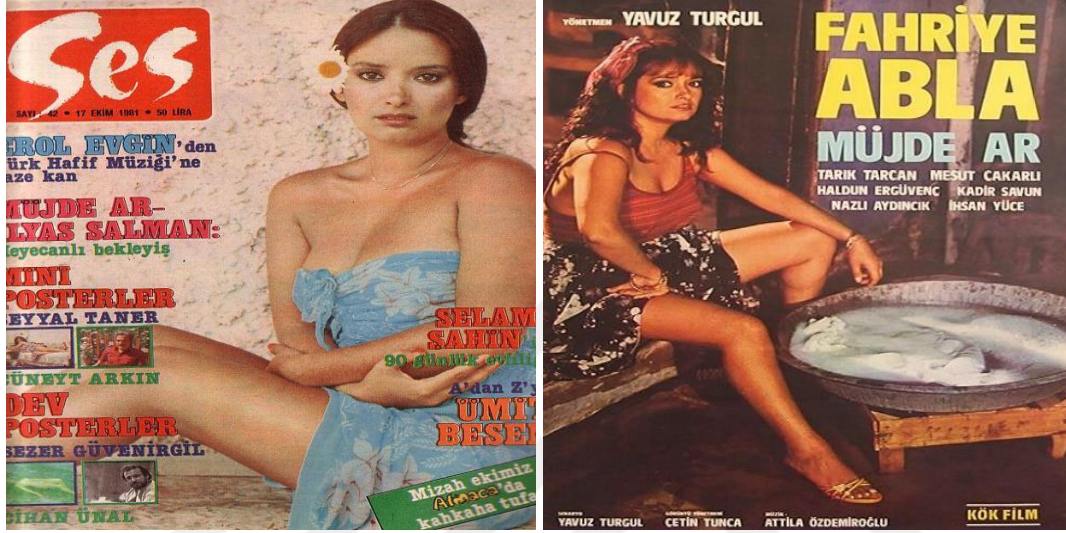
sekiz yaşındayken Oraloğlu Tiyatrosu'nda sahneye çıkmıştır. 1970'lerin başında tiyatro ve fotoroman oyunculuğu, fotomodellik ve mankenlik yapan Ar, reklam filmlerinde de oynamıştır. Halit Refiğ'in TRT için çektiği *Aşk-ı Memnu*'da (1974) oynadığı Bihter rolüyle film endüstrisinin dikkatini çeken Ar, sinemaya geçiş yapmıştır. Bu yıllarda Ertem Eğilmez'in kadrosuna giren Ar'ın asıl yükselişi 1980'lerde gerçekleşmiştir (Scognamillo 2010: 383; Dorsay 2021: 93) Kıraç, 70'li yıllarda Ar'ın “cinsel tabulara yeterince ilişme[diğini]” belirtmektedir (Kıraç 2019: 101). 70'lerin ikinci yarısından itibaren dergilerde Müjde Ar'ın sürekli yer aldığını belirten Duyan; dergilerin filmlerde sıkça soyunduğu için Ar'ın B grubu bir yıldız olacağına dair ön kabullerinin kısa sürede değiştiğini, Ar'ın çıplaklığının ve diğer kadın oyuncuların çıplaklığının “sanat için soyunma” ve “şöhret için soyunma” olarak farklılaştırıldığını ifade etmektedir. Duyan; *Ses* dergisinin 1978'de yaptığı en sevilen oyuncu anketinde Ar'ın ilk üçe girerek Şoray'a rakip gösterildiğini belirtmektedir. Yine, *Ses* dergisi, 1981'de Ar'ı “Türkiye'nin en seksi kadını” ilan etmiştir (Duyan 2021: 219). Anlaşılabileceği üzere Müjde Ar'ın çıplaklığına hem sanat işlevi yüklenmekte hem de “en seksi kadın” gibi sloganlar aracılığıyla Ar'ın kişiliği bedenselleştirilmektedir. Müjde Ar'ın 80'li yıllardaki önemli filmlerine bakıldığında, Uluyağcı, beyazperdedeki özgür kadın imgesine etkisi bakımından 1981'deki *Ah Güzel İstanbul* [Ömer Kavur] filmine değinir. Müjde Ar'ın 18. Antalya Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu ödülü kazanmasını sağlayan bu filmde Ar, hayat kadını Cevahir'i canlandırır. Cevahir; Uluyağcı'nın ifadesiyle “namuslu” bir kadındır; tutarlı, kararlı ve onurludur; Kamil (Kadir İnanır) ile birlikte olduktan sonra başkasıyla olmaz. Ancak Kamil'in kararsızlıkları sonucu Cevahir onu terk eder. Uluyağcı'ya göre; “Müjde Ar yatağa girmekten, soyunmaktan, mesleğini yaparken sakız çiğneyen bir fahişeyi canlandırırken doğallıktan hiç ayrılmaz. Başka bir deyişle rolünü hiç abartısız ve gerçekçi bir biçimde oynar. Bu anlayış Türk sineması için çok yenidir” (Uluyağcı 2002: 4). Scognamillo'ya göre; kadın tiplerine değil, kadın karakterlerine giderek daha fazla önem vermeye başlayan bir sinemada Müjde Ar kendisini *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) ve *Aaahh Belinda* (Atıf Yılmaz, 1986) gibi filmlerde bulmuştur. Yazar; Ar ile 80'lerin kadın portrelerinin daha fazla canlılık ve gerçeklik kazandığını, oyunculuğu abartılı olmayan, bakışlarını ve fiziğini iyi kullanan Ar'ın rollerine duyarlılık kattığını ve oynadığı filmlerin o dönemin en dikkat çekici yapıtları olduğunu belirtmektedir. Scognamillo, bu yapıtları; *Dul Bir Kadın* ([Atıf Yılmaz] 1985), *Asılacak Kadın*⁵⁸ ([Başar Sabuncu] 1986) ve *Teyzem* ([Halit Refiğ] 1986) ile örnekler (Scognamillo 2010: 383). Esen'in çalışmasından yararlanılarak bu filmlerden bazılarıyla ilgili ilk bakışta şunlar söylenebilir; *Fahriye Abla*, toplumsal baskılara direnen, sevdiği erkekle birlikte olan ve filmin sonunda fabrikada çalışmaya başlayan kadının umutlu hikâyesidir (Esen 2019: 58). *Aaahh Belinda* filmindeyse, filmin kahramanı Serap, “aydın ve özgür” bir kişidir ama ekonomik sıkıntıları nedeniyle bir şampuan reklamında oynamak durumunda kalır. Reklamda, iki çocuklu memur ailesinin annesi Naciye'yi canlandıracak olan Serap, çekimler sırasında kendisini gerçekten Naciye olarak bulur ve film boyunca içine girdiği düştür ve Naciye'nin sıradan yaşamından

⁵⁸ *Asılacak Kadın* filminin konusu ve incelemesi için bu çalışmada bkz. 108 vd.

kurtulmaya çalışır. Esen’e göre, film, özgür bir tiyatrocu kadını monoton ve sınırlı yaşama sahip bir kadınla değiştirerek karşılaştırma olanağı sunmakta ve kalıplar içinde yaşayan Naciye’nin sıkıntısını daha çarpıcı verebilmektedir (Esen 2019: 67-68). *Teyzem* filminde ise üvey babası ve ailesiyle yaşayan hayat dolu Üftade’nin çevre ve aile baskısına bir süre direndikten sonra içine kapanışı ve “giderek şizofrenik davranışlar” sergilemesi anlatılmaktadır ve Esen’e göre, kişiliklerin psikolojisini vermeyi başaramış bir filmidir (Esen 2019: 66). Uluyağcı; yine aynı dönemde; pavyonda şarkı söyleyen bir şarkıcının aşkını (*Göl*, 1982), tecavüze uğradıktan sonra manken olan ve zengin bir adamla ilişki yaşayan kadını (*İffet*, 1982), kötü yola düşen kızı (*Güneşin Tutulduğu Gün*, 1983), köyün kadınlarını erkeklere karşı örgütleyen kadını (*Şalvar Davası*, 1983), hayat kadını (*Dağınk Yatak*, 1984), bastırılmış cinsel duygularıyla mücadele eden kızı (*Gizli Duygular*, 1984), anlatan filmlerde Ar’ın rol aldığını aktarır (Uluyağcı 2002: 5). Şerif Gören’in *Gizli Duygular* filminde, Ar, Evren’e göre, yarı feodal ahlak anlayışının bastırıldığı duygularını dışavuran bir kadın olarak masturbasyon yapar. Evren’e göre, bu, sinemamızda masturbasyon olgusunun gerçekçi ve işlevsel ilk işlenişidir; seyirciyi tedirgin etmez ve öz tatmini cinselliğin ve kısıtlanmış duyguların dışavurumunun kaçınılmaz sonucu olarak konumlandırır (Evren 1995: 46). Uluyağcı’ya göre, 1985 yapımı *Adı Vasfiye*, Müjde Ar’ın gerçek çıkışıdır. Filmde, dört ayrı erkeğin bakış açısıyla bir kadın anlatılmakta ve kadının sömürülmesi işlenmektedir (Uluyağcı 2002: 5-6). Esen, filmde, erkeğin kadına cinsellik odaklı ve bencil; kadının duygu ve düşüncelerine önem vermeyen bakışının aktarıldığını belirtmektedir (Esen 2019: 64-65). Uluyağcı, bu filmde Müjde Ar’ın “özgür kadın” imgesinin sağlamlaştığını; bu imgenin *Dul Bir Kadın*, *Aaahh Belinda* gibi filmlerle sürdürüldüğünü belirtmektedir (Uluyağcı 2002: 5-6). Ancak, bu filmlerde Müjde Ar’ın ortaya koyduğu belirtilen “özgür kadın” imgesi ataerkil düşüncenin kalıp yargılarını bozuma uğrattığı yönlerin yanı sıra erkek egemen düşünceyle uyumlu çağrışımlara da sahiptir. Ar, öncelikle dönemin cinsel-nesnesidir ve onun imgesinin inşasında eril bakış ve eril görsel haz etkilidir. Örneğin, Dorsay, Ar’ın oynadığı filmlerin genel ticari başarısını “cinsel doyumsuzluklar” ve “cinsel düşler” içerisinde “kıvrın[an]” “milyonlarca genç adam” üzerinden temellendirir (Dorsay 2000: 217). Dorsay, erkek seyirci etkisine 1987 yılında yazdığı bir yazıda değinmiş (Dorsay 2000: 220) ve sonradan bu savının yetersizliğini ifade edip kadının cinselliği içinde bireyleşmesine yaptıkları katkı ölçüsünde yeni tarzdaki Şoray, Koçyiğit, Soygazi ve Ar filmlerinin erkeklerden çok kadınlar tarafından izlenip sevildiğini belirtmiştir (Dorsay 2021: 95). Böylece Dorsay, Ar imgesinin çelişkili yanlarına temas etmiş olur. Bir tarafta kadının özgürlük mücadelesi, diğer tarafta kadın bedeninin haz verici bir nesneye indirgenme süreci işlemektedir. Dorsay’ın 80’lerdeki yazısında, Ar’ın erkek seyirci için taşıdığı cinsel anlam açık biçimde ortaya konmaktadır: “Ve Ar, yine tüm kadınlığı ve kışkırtıcılığı içinde adları bu kez Mahmut Alptekin veya Yaşar Dümer olan gencecik adamları baştan çıkaracak... Ve sinemamızın onca doyumsuz yeni yetme seyircisine ‘belki bir gün...’ düşünüyorduk” (Dorsay 2000: 217-218). Kirel de, mahremiyet ve özel alan konularının medya kültürünün başat konusu haline geldiği; “(çıplak) kadın bedeni[nin] kitlesel bir hezeyan ve sivil eril iktidarın boy gösterme alanı olarak ayaklar altına alın[dığı]”

bir dönem olan 1980’lerde Müjde Ar’ın “ikircikli” imgesine dikkat çeker. Kırel’e göre, popüler olduğu *Aşk-ı Memnu*’dan itibaren Müjde Ar imgesini tamamlayan “en vazgeçilmez öge” arzudur; o arzuları ile imtihan edilen kadındır. Kırel; Ar’ın, dönemin kültürel iklimine uygun biçimde daha önce bastırılan, yok sayılan ya da ima ile geçirtilen cinsel boyuta dair özel anların canlandığı karakterler aracılığıyla aşırı vurgulandığı, neredeyse tümüyle cinsel deneyimler düzlemine indirgendiği bir imge bütününe dönüştürüldüğünü ifade eder ve piyasanın isteklerinin de bu yönde olduğunu belirtir. Kırel’in ifadesiyle; “[p]iyasa onu bu şekliyle ister o da piyasanın isteklerini ‘müstehzi’ bir biçimde yerine getirir.” Kırel’e göre, Ar’ın ve benzer çizgideki yapımlarda yer alan diğer kadın oyuncuların filmlerdeki cinsel özgürlük arayışlarının eril bakışa hizmet eden sinematografik düzenlemeler aracılığıyla kadın bedeninin erotize edildiği dikizci bir biçimde sunulması sinemada kadına dair özel anların istismarına ve eril görsel hazza yol açmaktadır. Böylece, kadın, eril bir dünya içerisinde bedensel/cinsel özgürlüğünü umutsuz bir biçimde arayan bir imgeye dönüştürülmektedir. Kırel, bu filmlerde, özgürlükçü bir cinsellik arayışında olan kadının en azından “mutsuzluk”, “yalnızlık” ve “dışlanmışlık” yaşamasının da ataerkil sınırların aşılmasına yönelik bir cezalandırma politikası olduğuna dikkat çekmektedir (Kırel 2014b: 136-138). Kırel, çalışmasında, incelediği *İffet* filminde Müjde Ar’ın canlandığı İffet’in ataerkil sınırları zorlamasını ve babasından izinsiz gittiği piknikte tecavüzle cezalandırılmasını; filmin popüler imgelemde yer eden tecavüz sahnesinde başı arabanın camına sıkıştırılarak sevdiği erkek tarafından tecavüze uğrayan İffet/Ar’ın bedeninin seyirciye haz verecek biçimde parçalı ve dikizci tekniklerle sunulmasını ve Ar’ın stok imgelerinin filmsel anlatıya etkisini tartışır. Filmde tecavüz sonrasında babası tarafından evden kovularak geleneksel sınırların dışına atılan İffet, eril iktidarla bir nevi pazarlığa oturur ve Demet ismini alarak seksi bir arzu nesnesi olarak yeniden yaratılır. Oyunculuk ve modellik yapar; zenginleşir. Bir armatörün metresi olur. İffet’in Demet adıyla yükselişi sırasında Müjde Ar’ın *İffet* filminden önce oynadığı film afişlerine kesme yapılır ve İffet karakteriyle Müjde Ar’ın gerçek kişiliği bağlantılandırılır. İffet, kendisine tecavüz eden Cemil’i yanına şoför olarak alıp aşağılar ama ona olan sevgisi nedeniyle yeniden onunla birliktelik yaşar. Filmin sonundaysa, Cemil bu defa İffet’in kız kardeşine tecavüz eder ve İffet, Cemil’i çiftle vurarak öldürür. (Kırel 2014b: 122-132). Kırel’e göre, film, kapitalizmin gündelik yaşamdaki değer yargılarını dönüştürdüğü dönemin eril kaygılarını yansıtan popüler sinemanın bir örneği olarak “kadın deneyimi[ni], cinsiyetçi bir bakışla ve eril zihniyeti aklar biçimde sun[ar].” Film, güç arzusunun mutluluk getirmeyeceğini salık verir ve “had hudut bildir[ir]” (Kırel 2014b: 146, 147). Hıdıroğlu ve Kotan, cinsellik boyutundaki özgürleşim savaşımında yer alan kadının yine eril gücün bakış açısıyla sunulduğu bir film olarak *Asiye Nasıl Kurtulur?* filmini önerirler. Yazarlara göre, bu filmde kadınlar cinsellikleriyle tanımlanır ve filmde kadınların yaşamlarının devamlılığı için bir erkeğe bağımlı olmaları gerektiğini vurgulayan epizodlar bulunmaktadır (Hıdıroğlu, Kotan 2015: 59). Kadını ikincilleştiren ve erotikleştiren bir diğer Müjde Ar filmi, *Dul Bir Kadın*’dır. Ar’ın canlandığı Suna, dul ve çocuklu bir kadındır. Suna, bir fotoğraf sanatçısına aşık olur ve arzularını bastırmaz. Ancak, sevdiği adam tarafından cinsel nesneye indirgenir, aşağılanır ve şiddet

görür. Üstelik filmin sonuna kadar bu duruma katlanır. Filmde, Suna aynı zamanda çıplaklaştırılır ve erotize edilerek, anatomik parçalara bölünerek sunulur. Esen, filmin, “Müjde Ar ve üstün erotik sahnelerden ticari olarak yararlanmayı amaçla[yan] bir film gibi” görüldüğünü belirtir (Esen 2019: 65). Kirel’e göre, Ar; *Erkekçe*, *Kadınca*, *Bravo* gibi dergilerdeki erkek arzusunun seslenen imgeleriyle, filmlerdeki varlığının uzantısı olarak gündelik yaşamdaki yerini sağlamlaştırır (Kirel 2014b: 136-137). Dolayısıyla, Müjde Ar imgesi, kadın arzusunun olumsuzlanması ya da ataerkil düzen tarafından araçsallaştırılmasını ve kadının erkeğin nesnesi olarak bedenle özdeşleştirilmesini de içermektedir.



Görsel – 8. 80’li yıllardan Müjde Ar’a ait iki görsel. Solda Ses dergisinin (Ekim 1981, 42) kapığında Müjde Ar yer alıyor. Sağda ise oyuncunun başrolde oynadığı 1984 yapımı *Fahriye Abla* filminin afişi.

Savaş Arslan, 1980’lerde kadın çıplaklığına yer veren Yeşilçam yapımlarını⁵⁹ üç kategoriye ayırmaktadır. Yazara göre; bunlar; Yeşilçam auteur filmlerinde yer alan bir tür “sanatsal” ve “Frankofon” çıplaklık; romantik filmlerde ve komedilerde görülen oldukça beylik, ana akım çıplaklık ve son olarak da düşük bütçeli Yeşilçam filmlerinin kiç çıplaklığıdır. Arslan, ilk gruptaki filmlerin (sanatsal, Frankofon) çıplaklığına “Müjde Ar filmleri gibi” açıklamasını yapar. İkinci grup, “Hülya Avşar filmleri gibi”, üçüncü grup ise “Banu Alkan filmleri gibi” ifadesiyle açıklanır. Arslan’ın dikkat çektiği bir husus da bu kadın yıldızların 70’lerin sonlarındaki seks furyasında yer almamış olmalarıdır (Arslan 2022: 302). Evren ise, Müjde Ar’ın Hülya Avşar’a yol açtığını; Avşar’ın da Ar’ın açtığı yoldan ilerleyerek “kadını tüm özellikleriyle, iyi-kötü yanlarıyla gereğinde tanrı vergisi güzelliğini ve gereğinde tüm bedenini sergileyerek ortaya koydu[ğunu]” belirtmektedir (Evren 1995: 37). Ar’ın bedenselleştirilmesinin yanı sıra, sanatsal bir çıplaklık oluşturduğu iddia edilerek özgün bir konumda

⁵⁹ Velioğlu Metin’den Yeşilçam sineması olarak tarif edilen dönemin tarihsel kapsamıyla ilgili yapılan alıntıdan (bu çalışmada bkz. XX) farklı olarak Savaş Arslan, 1980’leri “Geç Yeşilçam” olarak adlandırır ve Yeşilçam dönemine dahil eder (Arslan 2022: 33-34). Hem Arslan’ın hem de başka tarihçilerin dönemlendirmeleri için bkz. Duyan 2021: 119-120.

değerlendirildiği görülmektedir. Dorsay, Ar'ın bu konumunu, Türk sinemasının geçmiş dönemlerinden farklı olarak 80'li yıllarda ortaya çıktığını belirttiği “yeni-erotizm” ile bağlantılandırarak açıklar. Yazara göre, yeni erotizm, düzeyli ve bilinçlidir; seksi yalnızca bir sömürü ögesi olarak ve yerli yersiz, konudan bağımsız kullanmak yerine sekse hayatın içinde olduğu ölçüde yer veren filmlerin etkisinde gelişmektedir. Bu yeni anlayış; kadını cinsel nesne konumundan çıkartarak kadının kendi cinselliğini kendi istediği, duyumsadığı biçimde yaşamasına yer vermekte ve erotizmi sanatsal ve estetik bir bakışla ele almaya çalışmaktadır. Dorsay’a göre, bu yeni cinsellik içerisinde, oyuncular düzeyinde bir “Müjde Ar erotizmi” söz konusudur. Yazar, bu erotizmin, Ar'ın doğal biçimde davranan, cinselliğini duyumsayan, yaşayan ve bunu konuşmaktan ya da göstermekten geri durmayan bir kadın olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Yazara göre, Ar, salt bedenini gösterme amacı güden senaryolarda yer almamakta; ancak anlamlı bir konunun gerektirdiği hiçbir şeyi de reddetmemektedir. Dorsay, yeni erotizm içerisinde başı çeken ismin Ar olduğunu belirtmektedir (Dorsay 2000: 216-218).

Ar'ın, 80'li yıllarda hem sinema hem görsel medya aracılığıyla inşa edilen imgesi genel olarak değerlendirildiğinde; Kıracı'nın çalışmasından, onun hem ataerkiyle mücadele eden ve erkeklere hükmeden bir kadın hem de “mahallenin namusu kirlenmiş, güzel ama aldatılmış genç kadını” olduğu anlaşılmaktadır. Kıracı, izleyici gözünde Ar'a iliştilen kirlenmiş kadın imgesinde en büyük etkenin *İffet* filmi olduğunu belirtmektedir (Kıracı 2019: 100-101). Ar, aynı zamanda, Kirel'in ifadesiyle, 80'lerin “kitlesel erotik haz üreticisi/merkezlerinden biri[dir]” (Kirel 2014b: 127) ve Kıracı'nın ifadesiyle “bir dönemin en çok arzulanan kadını[dır]” (Kıracı 2019: 98). Kirel'in vurguladığı gibi, Ar, “özgürlükçü vaatlerle muhafazakâr değerlerin çatıştığı bir imge bütünü[dür]” (Kirel 2014b: 137). Ar'ın önemli bir özelliği de *Çirkinler de Sever* (1981) filminde canlandığı film artistinin adının Müjde olması, *Arabesk* filminde canlandığı karakterin adının Müjde Ar olması (Kirel 2014b: 139) ya da *İffet* filminde Ar'ın eski filmlerinin afişlerine kesme yapılması (Kirel 2014b: 128) gibi örnekler üzerinden görülebileceği üzere Kirel'in ifadesiyle, “sinemada kendi yıldız imgesi ile şaşırtmalı ve söyleşili” bir ilişki içerisinde olmasıdır (Kirel 2014b: 139).

Çalışmamıza konu olan Başar Sabuncu sinemasında da kadınların merkezi konumda yer aldıkları yapımlarda kadın karakteri Müjde Ar canlandırmıştır. Bu filmler; *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak* ve *Yolcu*'dur. Kıracı'a göre, Sabuncu'nun 1986 yılındaki *Kupa Kızı* ve *Asılacak Kadın* filmleri Müjde Ar'ın cinselliğini en uç noktasına kadar götürdüğü yapımlardır. Yine Kıracı, Ar'ın *Asılacak Kadın* filmindeki rolüyle ataerki kültürü ve ön yargıları mahkûm ettiğini belirtmektedir (Kıracı 2019: 100). Scognamillo, Ar'ın bir süre ara verdiği sinemaya 1993'teki *Yolcu* filmiyle dönüş yaptığını ve bu filmle 30. Antalya Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandığını aktarır (Scognamillo 2010: 383). Ar'la ilgili sonsöz olarak, kariyerinin 2000'li yıllara varan bölümünde, Kıracı'nın tanımıyla “yorgun”, “feleğin çemberinden geçmiş fahişeleri” canlandığı belirtilebilir. Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman*, Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* ve Sinan Çetin'in *Komser Şekspir* filmleri buna örnektir (Kıracı 2019: 100). Ar, konusu Cumhuriyet'in ilk yıllarında geçen 2005 yapımı *Eğreti Gelin*

(Atıf Yılmaz) filmindeyse evlenecek genç oğluna evliliği öğretmesi amacıyla “eğreti gelin” arayan bir anneyi, Belediye Başkanı’nın eşini canlandırmıştır ve bu filmdeki ismi de İffet’tir. Müjde Ar imgesinin özgürleşme ve eril egemenlikle mücadeleden cinsel nesneleşmeye varan çelişkin anlam katmanları, filmin kavramsal dünyasında içerileceği için film analizleri açısından önem taşımaktadır.

3.2. Başar Sabuncu’nun Biyografisi ve Sanatı



Görsel - 9. Başar Sabuncu’nun bir fotoğrafı.

1980 sonrası Türk sineması içerisinde, 1985-1993 yılları arasında hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yaptığı filmleriyle, belirli bir sinemasal yaratım sürekliliği ortaya koyabilmiş ve ataerkil toplum içerisindeki kadının sorunlarına eğilen filmler de üretmiş isimlerden biri de Başar Sabuncu’dur. Daha öncesinde tiyatro sanatı kapsamında oyuncu, yazar ve yönetmen olarak çalışmalarda bulunan Sabuncu, Kirel’in aktardığına göre, 1975 yılında senaryo yazarı olarak sinemaya giriş yapar (Kirel 2010: 7). Sabuncu’nun yazdığı senaryoları aynı zamanda yönetmeye ve kendi sinemasını oluşturmaya başlamasının ilk adımı 1985 yapımı *Çıplak Vatandaş* filmidir. Bu filmi takip eden diğer Sabuncu filmleriyse; *Asılacak Kadın* (1986), *Kupa Kızı* (1986), *Kaçamak* (1988), *Zengin Mutfağı* (1988) ve *Yolcu*’dur (1993) (Özgüç 1995: 121; Teksoy 2007: 77; Kirel 2010: 7; Scognamillo 2010: 345-346, 400-401). Sabuncu’nun *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak* ve *Yolcu* filmlerinde ana tema cinsiyet, cinsiyet ilişkileri ve toplumsal sınıf bağıntılarıdır. *Çıplak Vatandaş* ve *Zengin Mutfağı* filmlerinde ise politik-ekonomik taşlama ve sınıf mücadelesi ağırlık merkezidir. 1980’li yılların çelişkin bir kadın imgesi olarak önceki başlıkta söz edilen Müjde Ar, *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak* ve *Yolcu* filmlerinde başrolde yer almıştır. Ar, *Çıplak Vatandaş* filmindeyse, tek bir planda, konuk oyuncu olarak görünmektedir.⁶⁰ Hem bir tiyatrocusu hem de bir sinemacı olan Sabuncu hakkında, Dorsay, “[ş]üphe yok

⁶⁰ Sabuncu’nun yazıp yönettiği filmler; bu çalışmanın “Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumunun İncelenmesi” adlı dördüncü bölümünde kapsamlı ve derinlikli biçimde ele alınmaya çalışılacaktır.

ki Sabuncu öncelikle bir tiyatro adamı idi, hep öyle kaldı” ifadesini kullanmakla birlikte sanatçının sinema çabalarının da “nicelik olarak az, ama önemli” olduğunu teslim eder (Dorsay 2017: 94).

1943 yılında İstanbul’da dünyaya gelen Başar Sabuncu, tiyatro ve sinema sanatında gerçekleştirdiği yazarlık, yönetmenlik ve oyunculuk katkılarının yanı sıra tiyatro eleştirmeni, sahne tasarımcısı ve çevirmen olarak da çalışmalarda bulunmuştur. 1961’de, İstanbul’da bulunan Saint-Joseph Fransız Lisesi’nden mezun olan Sabuncu, henüz bu kurumda öğrenciyken tiyatro oyunculğu yaparak ilk amatör tiyatro deneyimlerini gerçekleştirmiştir (Işık 2007: 3061; Dorsay 2017: 94; Kırac 2014: 212; Özbek 2023: 10). Sabuncu, lise eğitimi sonrasında, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’ni kazanmış ancak bir süre sonra eğitimini yarım bırakarak (Kırac 2014: 212; Dorsay 2017: 94; Özbek 2023: 10) İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı bölümünde eğitim görmeye başlamış, ancak bu bölümdeki eğitimini de yarım bırakmış ve kendisini tiyatroya vermiştir (Kırac 2014: 212; Dorsay 2017: 94). Özbek, o dönemde, asıl isteği tiyatro oyunu yazmak ve sahnelemek olan Sabuncu’nun 19 yaşında üniversitedeki eğitimine devam ederken yazdığı *Kargalar* adlı oyunu 1962’de sahneleme fırsatı bulunduğunu belirtir. Özbek, Ankara Devlet Tiyatrosu’nun genç ve özgün yerli yazarlar için okul niteliği taşıyan Oda Tiyatrosu’nda sahnelenen bu oyunun eleştirmenlerce fazla beğenilmiş olmasa da Sabuncu’nun gelecek vaat eden bir yazar olduğu yönünde yorumlar yapıldığını ifade eder (Özbek 2023: 10). And, *Kargalar* oyununun Batı tiyatrosundaki absürt tiyatro eğilimini taşıdığını belirtir (And 2014: 200). Işık’ın ansiklopedisinde verdiği bilgilere göre, Sabuncu; Ankara ve İstanbul tiyatrolarında (Arena, Dormen), Ankara Radyosu Tiyatro Bölümü’nde (1965-1968) ve İstanbul Şehir Tiyatroları’nda görev almıştır (Işık 2007: 3061). Özbek, Sabuncu’nun Ankara Devlet Radyosu’nda *Goriot Baba*, *Don Kişot* ve *İlyada* gibi klasik metinleri radyo oyunlarına uyarladığını ve seslendirme kadrosunda da yer aldığını, bunların yanı sıra yüzü aşkın radyo oyunu yönettiğini belirtir (Özbek 2023: 10-11). Sabuncu; Racine, Brecht, Genet, Marivaux ve Kovaçeviç başta olmak üzere pek çok yazarın oyununu da Türkçeye çevirmiştir (Altınkaynak 2018: 706; Özbek 2023: 11). Sabuncu, 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası sonrasında Fransa’ya gitmiş, tiyatro çalışmalarına burada devam etmiş ve 1973’te Türkiye’ye dönmüştür. Özbek, yurt dışında bulunmasının Sabuncu’ya Avrupa tiyatrolarını takip etme ve Avrupa tiyatrosunu anlama ve yorumlama fırsatı kazandırdığına dikkat çeker. Özbek’e göre, 12 Mart’ın Türk tiyatrosuna ve sanatına etkileri Sabuncu’yu da sarsmıştır. Bu dönemde, tiyatrodaki bireysel bunalımlar ve bireyin iç dünyası gibi konular ağırlık kazanırken toplumun gerçekçi eleştirisi sansüre maruz kalmıştır. Baskı politikalarına rağmen 12 Mart sonrasında ivme kazanan bir politik tiyatro akımından da söz edilmektedir. Özbek’e göre, Sabuncu’nun kendi üslubunu yaratırken temellerini attığı toplumcu sanat görüşünün kuvvetlenmesinde bu dönemin etkili olduğunu ileri sürmek mümkündür (Özbek 2023: 4, 12). Sabuncu, Türkiye’ye döndükten sonra Muhsin Ertuğrul’un daveti üzerine İstanbul Şehir Tiyatroları’nda yönetmen olarak çalışmaya başlamıştır (Kırac 2014: 213; Dorsay 2017: 94). Sabuncu, bu kurumda “yerinden yönetim” uygulanmasının öncülüğünü yapmış, Üsküdar ve Fatih sahnelerinin sanat yönetmenliği görevinde bulunmuştur (Dorsay 2017: 94-95). 12 Eylül 1980 tarihli askeri darbe sonrası

1402 sayılı kanun⁶¹ gereği Sabuncu'nun Şehir Tiyatrosu'ndaki görevi sona erdirilmiştir. Görevlerine son verilmiş sanatçılar yasal yollara başvurarak görevlerine dönme hakkını elde etmiş olsalar da Beklan Algan, Celile Toyon, Zihni Küçümen, Macit Koper, Savaş Dinçel, Gökhan Mete, Leyla Altın, Erdal Özyağcılar, Adnan Altay, Orhan Alkaya, Fehmi Yaşar, Aliye Uzunatağan, Ersan Uysal gibi sanatçılarla birlikte Sabuncu'nun da geri dönüşü kadrosuzluk gerekçesiyle geciktirilmiştir. Sabuncu bu dönemde Almanya'ya gitmiş ve 1977'de yazmış olduğu *İşgal* adlı oyununu (Özbek 2023: 6-7, 12) Berlin'deki Schaubühne Tiyatrosu'nda sergilemiştir. Sabuncu, Türkiye'ye dönüşünün ardından Avrupa tiyatrosu etkisiyle müzikallere yönelmiş ve 1982'de Fransız sanatçı Edith Piaf'ın hayatını anlatan ve Gülriz Sururi'nin oynadığı *Kaldırım Serçesi* oyununu Sururi-Cezzar Tiyatrosu'nda sahnelemiştir. Sabuncu yine bu dönemde Brecht düzenlemesi olan *Şvayk Hitler'e Karşı* ve MÉRİMÉE uyarlaması *Kan ve Gül* (*Karmen*) müzikli oyunlarını sahneye koymuştur (Dorsay 2017: 95; Özbek 2023: 12). Sabuncu, 12 Eylül döneminde, "Aydınlar Dilekçesi"⁶² nedeniyle yargılanan isimlerden de biridir (Dorsay 2017: 95). Yasal yollar üzerinden mücadele ederek ancak 1988 yılında Şehir Tiyatrosu'na geri dönebilen Sabuncu, Şehir Tiyatrosu'nun İstanbul Büyükşehir Belediyesi karşısındaki sanatsal bağımsızlığı konusunda yönetimle anlaşmazlığa düşerek emeklilik yaşını beklemeden 2004 yılında buradan ayrılmıştır. Sabuncu, 2015 yılında hayatını kaybetmiştir (Özbek 2023: 13). Altınkaynak'ın sözlüğündeki tarihlendirmeye göre, Sabuncu'nun sahnelenmiş tiyatro oyunları; *Kargalar* (1962), *Şerefiye* (1966), *Çark* (1969), *Lades ya da Aile Ocağı* (1970), *Zemberek* (1971), *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* (1972), *Memurlar* (1974), *'İşçi Babası' Ömer Ağa ile 'Küçükhanımın Şoförü' Recep*⁶³ (Brecht'e nazire, 1975), *İşgal* (1977), *Kaldırım Serçesi* (1982), *Kan ve Gül* (Prosper MÉRİMÉE'den uyarlama, 1984), *Sayın Muhbir Vatandaşlar* (1989), *Bir Ata Krallığım* (Shakespeare'den kurgulama, 1997), *Herkes Aynı Bahçede* (Çehov oyunları üzerine çeşitleme, 2001) eserlerinden oluşmaktadır (Altınkaynak 2018: 706-707).

Çok yönlü bir sanatçı olan Sabuncu'nun yazdığı tiyatro eserlerinde, çeşitlilik içeren temalar ve biçimler göze çarpmaktadır. Başar Sabuncu, *Şerefiye* adlı oyununda bir fabrika işçisinin ailesine odaklanır. Ailenin babası fabrikanın patronu karşısında "ezik" ve ona hizmet etme konusunda "özverilidir". Babayı, durumun yanlışlığı üzerine bilinçli bir genç olan oğlu uyarır ve oyun aile bireylerinin

⁶¹ 1402 sayılı Sıkıyönetim Kanunu, 12 Eylül sonrası yapılan değişikliklerle, sıkıyönetim komutanının zararlı gördüğü kamu görevlisini görevden alma yetkisini içermektedir. Görevinden alınan kişiler "1402'likler" olarak adlandırılmıştır. Sakıncalı görülüp işleme maruz kalanlar; rektörler, üniversite öğretim üyeleri, öğretmenler, sanatçılar, polisler, işçiler gibi farklı kesimleri kapsamaktadır. Bu dönemde yaklaşık beş bin kamu görevlisi işinden atılmıştır ve bu kişilerin kamu hizmetlerinde yer almaları ve uygulamaya karşı dava açmaları yasaklanmıştır. Ancak, sıkıyönetim kaldırıldıktan sonra davalar açılabilmiş ve göreve iadeler başlamış; 1402'liklerin tamamının göreve dönüşüye 1994'te çıkarılan bir yasayla güvence altına alınabilmiştir (Soner 2002: 2-3).

⁶² 12 Eylül sonrası uygulamalara karşı 1984'te Aziz Nesin öncülüğünde kaleme alınan ve 1383 "aydın" tarafından imzalanan, insan hakları ihlallerini eleştiren dilekçedir. Kenan Evren, dilekçeye tepki göstermiş, imzacıları "vatan haini" olmakla suçlamıştır (Miraç 2016: 21). Dilekçe nedeniyle yargılanan imzacılar arasında Sabuncu'nun yanı sıra Aziz Nesin, Uğur Mumcu, İlhan Selçuk, Yalçın Küçük gibi isimler ve Onat Kutlar, Atıf Yılmaz gibi sinemacılar da bulunmaktadır. Bkz. Anonim 1984: 1,7.

⁶³ Altınkaynak'ın eserinde bu oyunun adı *İşçi Babası Ömer Ağa ile Şoförü Recep* olarak geçer (Altınkaynak 2018: 707).

dayanışmasıyla son bulur (Şener 2003: 32). Oyunda, fabrikanın gece bekçisi Sabri'nin bir soygunu engellemesi üzerine fabrika sahibi Tahsin Bey ve eşi Nezahat Hanım, Sabri ve ailesinin yaşadığı “gecekonduyu” ziyaret eder. Tahsin, Sabri'ye bir ödölmüşçesine evin küçük kızı Saadet'i evlatlık alır; oysa gerçekte Saadet hizmetçi olarak alınmıştır. Sabri'nin oğlu Yılmaz ise bu duruma karşı çıkar ve kızı, Tahsin'in evinden kaçıır (Özbek 2023: 44-45). Hoyi'nin ifadesiyle, namuslu, saygılı Sabri; sonradan görme, çıkarcı Tahsin, Tahsin'in rüküş eşi Nezahat, susuşu ve direnen haliyle Yılmaz toplumun realist çizilmiş bireyleridir. Hoyi'ye göre, oyun, “güçlü zengin kişi ile erdemli güçsüz yoksulun çatışmasını” aktarır (Hoyi 1994: 70). *Çark* adlı oyunda ise iş insanı Mahmut Bey'in, oğlu Salih'i iş idaresi öğrenmesi için İngiltere'ye okumaya göndermesi, Salih'in ise bir “hippi” olarak yurt dışından dönüşü anlatılır. Ancak, sosyo-ekonomik düzene karşı savaşa girişen Salih, babasının ölümü üzerine yaşam standartları gereğince sorumlulukları üzerine almak durumunda kalınca saçlarını keser ve işçi arkadaşının karşısına patron olarak çıkar. Salih, otoriteye karşı savaşını kaybeder ve “çark”ın içine girer (Özbek 2023: 70-71). Sav'ın eleştirisine göre, Salih'in çatışmaları, bir hippie olarak değil de sosyalist bir genç olarak yurt dışından dönüp babasıyla işçilere haklarını verme konusunda mücadele etse anlam kazanabilecektir. Oysa tipik burjuva zevkleri olan bir “züppenin Çark”ı durdurması zaten imkânsız” olduğu için onun çatışmaları da anlamsızdır (Sav 1994: 76). Sabuncu, *Zemberek* oyununda, annesini ve okula giden kardeşini geçindirmek için çalışmak zorunda kalan, ruhsal bunalıma düşen bir genç adamı konu eder ancak bunalıma düşen delikanlı kardeşine hınç beslemektedir. Şener'in ifadesiyle; “[d]oğalmış gibi görünen özverinin insana ağır geldiği anlar vardır” (Şener 2003: 32). *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* adlı oyun ise, Şener'e göre, aileyi içten bölen ahlak bunalımını işleyen oyunlardan biridir. Şener, eseri, Türk tiyatrosunda, paranın ve kaba gücün değer kazandığı bir ortamda aile üyelerini birbirine bağlayan sevgi ve saygının zarar görmesinin anlatıldığı oyunlar içerisinde değerlendirir. Bu oyunda; eşinin ve oğlunun adama saygısı piyangodan kazandığı parayla bağlantılandırılır. Şener, ellili yıllardan itibaren gelişen bir süreç olarak oyun yazarlarının aile kurumu ve aile ilişkileri konusundaki kalıpyargıları aşmaya başladıklarını belirtir. Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* oyununu da açıklayan biçimde, Şener; bu oyunlarda anne, baba ve çocukların birbirlerine sorumluluklarını unutup toplumda gösterişli bir konuma sahip olmayı amaçladıklarını ifade eder. Şener'in anlatımıyla; “[e]ski güçlü, dediği dedik kocanın yerini pısırik, sünepe koca; eski özverili, sabırlı, uysal kadının yerini huysuz, geçimsiz, kendisine varlıklı bir yaşam sağlamadığı için kocasını suçlayan, saldırgan kadın almıştır” (Şener 2003: 27-29). *‘İşçi Babası’ Ömer Ağa ile ‘Küçükhanımın Şoförü’ Recep*, Sabuncu'nun epik tiyatro türünde yazdığı bir eserdir. Sabuncu, bu oyunu, Brecht'in 1940 tarihli *Puntila Ağa ve Uşağı Matti* oyunundan esinlenerek yeniden yazım tekniğiyle kaleme almıştır. Oyunda, alkol aldığı başka bir karaktere ayık olduğundaysa başka bir karaktere bürünen ve bir karakter içindeyken yaptıklarını diğer karakter içerisindeyken anımsamayan kapitalist köy ağası Ömer ile adil ve zeki şoförü Recep anlatılır. Oyunda ekonomik, sınıfsal çelişkiler ve bürokratik yozlaşma güldürü öğeleriyle sergilenerek eleştirilir (Özbek 2023: 217-218). Sabuncu,

Levendoğlu'nun dikkat çektiği üzere, seksenli yıllarla birlikte oyun yazarlığı açısından, klasik yapıtlardan uyarlamalar gerçekleştirmeye özgün metinler üretmekten daha fazla eğilmiştir (Levendoğlu 2010: 7). Özellikle, klasik metinlerden yarattığı sentezler ve kurgular aracılığıyla Sabuncu yeni yorumlar ortaya koymuştur. Sabuncu, *Bir Ata Krallığı*'nda Shakespeare'in on dört farklı oyunundan ve beş sonesinden oluşturduğu çağdaş "kurgulama" (Sabuncu 2014: 5) ile hırs ve iktidar arzusunu işlemiştir (Sabuncu 2014). *Herkes Aynı Bahçede* adlı oyun, Çehov'un dört oyunundan yapılan bir "çeşitleme" olarak nitelendirilir⁶⁴ (Sabuncu 2014: 85). Oyunda, Çarlık Rusyası'nın 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başındaki tarihsel-toplumsal çalkantıları, sınıflar arası ve kuşaklar arası çatışmalar konu edilir. Levendoğlu, Sabuncu'nun klasik metinlerle ilişkisinin "daha geniş bir ufka; daha evrensel olana erişme ereği" olarak değerlendirilebileceğini belirtir. Yine yazara göre, Sabuncu'nun özgün metinleri, toplumumuzun çarpık; ezen ve ezilen kişileri, haksızlıkları içeren tasvirine çeşitli açılardan bakışları içermektedir ve eleştirel biçimde ortaya konulan "'küçük' ya da 'küçükleşmiş' bireydir" (Levendoğlu 2010: 7, 8-9). Sabuncu'nun yazdığı oyunlar, kapsamlı biçimde ele alındığında, Özbek'in sınıflandırmasıyla söylenebilir ki; absürt tiyatro örneklerini (*Kargalar, Lades ya da Aile Ocağı, Memurlar*), ekonomik sorunlar ve toplumsal sınıf farklılıklarını öne çıkaran eserleri (*Şerefiye, Çark*), bürokrasi eleştirisi yapan eserleri (*Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi, Memurlar, Sayın Muhbir Vatandaşlar*), bireyin iç dünyasına eğilen eserleri (*Zemberek, Kaldırım Serçesi*) ve yeniden yazım tekniğiyle kaleme alınan kurgulama ve çeşitlemeleri (*'İşçi Babası' Ömer Ağa ile 'Küçükhanımın Şoförü' Recep, Bir Ata Krallığı, Herkes Aynı Bahçede*) içermektedir (Özbek 2023). Sabuncu'nun sanat anlayışının yenilikçi arayışlardan oluştuğu, Türk tiyatrosunda dönemin egemen anlayışlarına uygun olanların yanı sıra edebiyatımızda fazla örneği bulunmayan yapıtlar da ürettiği ve eleştireliliğini her daim koruduğu görülmektedir (Özden 2023: 325, 326). Sabuncu'nun toplumsal ve bürokratik eleştiri yaptığı özgün oyunlarda, kamusal alanda iş insanı, memur ya da işçi olarak etkinlik gösteren kişiler genellikle erkektir. Kadınlar ise "genellikle" eş ve ev kadını olarak yardımcı cinsiyet konumundadır ya da sekreterlik, hizmetçilik, konsomatrislik gibi ataerkil toplumun kadını indirgediği rollerle ve cinsel nesnelikle uyumlu işlerde çalışmaktadır. Sistem eleştirisi yapılırken devrimci görüşü de genellikle genç erkekler temsil etmektedir. Kadınlar daha çok, refah içinde yaşama özlemi kuran kişiler olarak sunulur. Örneğin, Sabuncu'nun *Mutemet Ali Rıza Bey'in Yaşanmış Hayat Hikâyesi*'nde kadın, Şener'in oyunlarda kötülükçü olarak canlandırıldığını belirttiği; sürekli istekleriyle "kocasını yıpratın sorumsuz kadın" tipiyle uyumludur. Şener'e göre, bu kadınlar, toplumun ahlaki sarsıntısının göstergesi olarak konumlandırılır (Şener 2003: 72-73). *Şerefiye*'nin Sabiha karakteri de, benzer biçimde ekonomik zorluklardan ve yoksulluktan kurtulmak isteyen, fabrikadaki soygunu engelleyen kocasını paraya ortak

⁶⁴ "Kurgulama" ve "çeşitleme" adlandırmaları Sabuncu'ya aittir ve Sabuncu tiyatrosu üzerine çalışan Özbek, ayrı bölümlerle başlayıp "sarmal" kurgulanan *Bir Ata Krallığı* eserinden farklı olarak *Herkes Aynı Bahçede*'de karakterlerin bir mekâna sığdırıldığına dikkat çekerek farkı şöyle açıklar: "Kurgulamada daha ayrışık, heterojen ve yapay bir kurgu görülürken; çeşitlemede homojen bir mekânda birbirlerinin ortak özelliklerini alan karakterlerin oluşturduğu daha kolay anlaşılır bir metnin ortaya çıktığı görülür" (Özbek 2023: 294).

olmak yerine hırsızları yakaladığı için eleştiren kavgacı bir kişidir (Özden 2023: 50, 52). Sabuncu oyunları içerisinde yer alan önemli bir kadın sunumu, Sabuncu'nun sanatçı Edith Piaf'ın yaşamından yola çıkarak ürettiği *Kaldırım Serçesi* eserindeki Edith'te cisimleşir; sokaklarda büyüyen Edith zorlu yaşam koşullarına karşın mücadeleden geri durmayan bir kadındır.⁶⁵ Sabuncu'nun tiyatro çalışmaları; yazarlık, çeviri, yönetmenlik alanlarında birçok ödüle layık görülmüştür. Sabuncu, *Şerefiye* adlı oyunuyla 1967'de "Övgüye Değer Oyun Yazarı", 1968'de "Yılın En Başarılı Oyun Yazarı", 1969'da Londra'da "EuroTheatre Ödülü", 1970'te "Yılın En İyi Tiyatro Yazarı Ödülü" sahibi olmuştur. *Zemberek* oyunuyla, 1971'de "TRT Oyun Yazarlığı Ödülü" ve Bilim ve Sanat Ödülleri Yarışması'nda "Başarı Ödülü" kazanan Sabuncu, 1978'de *İşgal* ve *Zengin Mutfak* eserleriyle "Ulvi Uraz Yönetmenlik Ödülü"nü almıştır. Sanatçı, 1997'de *Bir Ata Krallığı* eseriyle "Afife Jale Ödülleri En İyi Yönetmen Ödülü", "Ankara Sanat Kurumu Çeviri Ödülü" ve Ohrid'de "Ohrid Festivali Büyük Ödülü" yanı sıra 2005'te *Köleler Adası* çevirisiyle "Ankara Sanat Kurumu Çeviri Ödülü"ne layık görülmüştür (teis.yesevi.edu.tr).

Sabuncu, tiyatroya ve sanata bakış açısını içeren kuramsal yazılar da kaleme almıştır. Sabuncu, 1975 yılında *Birikim* dergisinde yayımlanan "Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş" yazısında, tiyatronun sınıf mücadelesi bağlamındaki yerini tartışır. 1960'lar sonrasında Türkiye'de tiyatronun hareketlendiğini, sahne ve gösteri sayılarının çoğaldığını, tiyatro biliminin üniversiteye girdiğini belirten Sabuncu, yıldız oyuncu ve müşteri odaklı oyunların yanında "toplumsal gelişimi hızlandırmakta görev ve sorumluluk yüklenen yeni tiyatrocü kuşağı[nın] giderek etkinlik kazandı[ğın]" ifade eder. Ancak, bu durumdan rahatsızlık duyanlarca yeni kuşağın etkinliği engellenmiştir; bir yandan kaba kuvvet kullanılmış, oyunlar yasaklanmış, tiyatrolar kapatılmıştır; diğer yandan zenginler eliyle koltuklar satın alınmış, holding reklamlarıyla tiyatrolar kurulmuş, devlet eliyle ucuz mekânlar sağlanmış ve özel tiyatrolara ödenek tartışması başlatılmıştır. Sabuncu, tiyatro perdelerinin kapanıp "seks ve karate" sinemalarına dönüştüğü 70'lerde, Türk tiyatrosunun altmışlı yıllarına atıfla söylenen "altın çağ" döneminin kapandığını belirtir (Sabuncu 1975: 40). Tiyatrodaki gerilemeyi televizyona, toplumun tiyatro gereksiniminin kalmamasına ya da tiyatronun ideolojikleşmesine bağlayan kimi fikirlerden söz eden Sabuncu, "tiyatro öldü" düşüncesine karşılık, "ilk ve tek burjuva sanatı" sinemanın yaygınlaşmaya başladığı dönemde tiyatronun ya da fotoğraf makinesinin icat edildiği dönemde resim sanatının "tantana[ya]" rağmen ayakta kalması gibi "kitlesele iletişim araçlarına egemen olanların 'vatandaşın' yatak odasındaki casusu televizyonun da" tiyatroyu öldürmeyi başaramayacağını dile getirir. Sabuncu, tiyatronun mücadeleyi kazanmasını bir şarta bağlar; tiyatrocü önündeki tuzağı doğru tahlil etmeli; kavram kargaşasını ilke birliğine dönüştürebilmelidir. Sabuncu'ya göre, "[b]unun için de (kamuoyunu oluşturan öteki ideolojik aygıtlardan soyutlamaksızın) *tiyatroyu toplumsal konumuna oturtmak ve özgün işlevini tanımlamak zorunluğ*u var[dır]" (Sabuncu 1975: 40-41). Anlaşılabacağı üzere Sabuncu, metninde,

⁶⁵ Oyun metni için bkz. Sabuncu 2014.

kitle iletişim araçları, devlet ve sermaye ilişkisi üzerinden kapitalist ideolojinin üretim koşullarını ve ideolojisini yeniden ürettiğine vurgu yaparak Adorno'nun tartıştığı kuramsal zemine girer. Sabuncu; Karl Marx, Louis Althusser ve Bertolt Brecht gibi isimlerden alıntılar yaparak oluşturduğu metinde, tiyatroyu “eğlence” olarak tanımlayanlarla “mektep” olarak tanımlayanların çelişkisini uzlaştırmaz bulmaz ve insanların sinema, tiyatro, roman gibi sanatlarla daha zengin bir yaşayışa geçtiğine dikkat çeker. Aristoteles'in “[i]nsan ‘Zoon politikon’dur, toplumsal hayvandır” görüşüyle konuya yaklaşan Sabuncu'ya göre, ister dramatik tiyatronun özdeşleşmecisi, isterse epik tiyatronun amaçladığı gibi yargılamacı olsun bireysel yaşamın yalıtımından toplumsal olana, yetersizlikten doluluğa katılım olan bu geçiş; yani “[b]ireyselliğini toplumsallaştırma” seyircinin tiyatrodaki bulduğu eğlence biçimidir (Sabuncu 1975: 41). Ancak, Sabuncu'ya göre, seyirciye kendisi dışında bir gerçeklik yaşatan bir özdeşleşmeye dayanan Aristotelesçi tiyatro biçimleri egemen sınıf yararına, sınıflı toplumun bölünmüş seyircisini güldürme ve acındırma yoluyla birleştirmek ve seyircinin toplumsallaşma arzusunu geçici bir saptırmayla rahatlatmak yönünde işler. Sabuncu, bu anlayışın karşısına sınıflı seyirciye bölünmüşlüğü'nin nedenlerini ve değiştirilebilirliğini göstererek eğlendiren tiyatro anlayışını koyar (Sabuncu 1975: 41-42) Bu, Sabuncu'nun Brecht'ten alıntısıyla, “‘bilimsel çağın dialektik düşüncüyü bir tad kaynağı kılmaya’ yönelik tiyatrosudur.” Sabuncu'nun ifadesiyle “[s]ınıflı toplumun bütün aşamalarında, sınıfsal çelişkinin savaş alanlarından biri olmuştur ‘eğlencelerin en faidelisi’” (Sabuncu 1975: 42, 46). Sabuncu, maddi üretim araçlarına egemen olan burjuva sınıfının devlet aygıtı yoluyla düşünsel üretim araçlarını, dolayısıyla da sanatı ve tiyatroyu doğrudan ya da dolaylı olarak kontrol ettiğini belirtir ve Althusser'in *devletin ideolojik aygıtları* sıralamasına bağlı kalarak din, eğitim, aile, hukuk, siyaset, sendikal aygıt, haberleşme (basın, radyo, TV) yanında sanat ve tiyatroyu da içeren kültüre de ideolojik aygıt olarak yer verir (Sabuncu 1975: 42, 43). Özel tiyatroları da kapsamak üzere devlet ve sermayenin sanatsal tekeli oluşturmak için sanatta uzmanlaşmanın yaratılması, tiyatro okulları ve konservatuarlarla sanata ölçütler konulması, gösterişli Kültür Sarayları aracılığıyla sınıf atlama özleminin oluşturulması ve özel tiyatrolar için ödenekler hazırlanması gibi yöntemler kullandığını belirten Sabuncu; sinema-ideoloji ilişkisini ele alan ve daha önce görüşlerine yer verdiğimiz Comolli ve Narboni'nin her filmi ideolojik sistemin parçası saymalarına benzer şekilde⁶⁶ ticari yapıda olanlar da dâhil tüm tiyatro biçimlerinin politik olduğunu vurgular. Sabuncu'nun ifadesiyle; “‘ticari’ tiyatronun hamuru da siyaset ile yoğrulmuştur; ‘büyüklerin mektebi’ [tiyatro] ideoloji üretir bütün biçimleriyle; siyasal olmayan tiyatro yoktur” (Sabuncu 1975: 44). Bu nedenle egemen sınıfların ideolojisinin sürerliği bağlamında tiyatro önem taşır. Tiyatronun öldüğü iddiasına yanıt geliştiren Sabuncu, egemen sınıfların tiyatroyu Türkiye’de ve bütün kapitalist ülkelerde “nicedir” gözden çıkardığını, egemen sınıfların ekonomik güç ve sansürle kontrol altında tuttıkları sinemada devrimci mücadelenin mevzi kazanmasının ardından egemenlerin “merkezi beyin yıkama” aracı konumuna teknolojik-ideolojik silah olan devlet televizyonunu yerleştirdiklerini belirtir. Ancak Sabuncu'ya göre,

⁶⁶ Bu çalışmada bkz. 1, 34.

egemen sınıflar buna rağmen tiyatro silahını başkalarına bırakma niyetinde de değildir ve tiyatronun ölümü söyleminin ardında bu düşünce yatar. Sabuncu, ölenin “kendine bile yararı kalmayan” Aristotelesçi burjuva tiyatrosu olduğunu belirtir; oysa “Marxçı Brecht estetiğinin gürbüz çocuğu (asıl ‘öldürülmek’ istenen tiyatro) serpilip güçlen[mektedir].” Sabuncu’nun anlatımına göre, emekçi kitleler devrimci birikimi her fırsatta ve alanda eyleme dönüştürürken tiyatronun bunun dışında kalması için hiçbir neden yoktur (Sabuncu 1975: 44). Sabuncu, kültür endüstrisinin kapitalist tekelci zihniyetini ve kitle iletişim araçlarının egemen ideoloji tarafından araçsallaştırılmasını kabul etmekle birlikte, alt kültürel direnişlerin gücüne vurgu yapar. Sabuncu, tekelin saldırılarına karşı tiyatrocunun “asal gücünün seyircinin etkinliğinde olduğunun bilinciyle, halk kültüründe ve kitlenin egemen ideolojiye karşı gelişen bilincinde” mevzilenmesi gerektiğini salık verir (Sabuncu 1975: 44). Seyircinin sahneyle ilişkisinde bedensel katılımından çok düşünsel katılımının önemli olduğunu belirten Sabuncu, seyircinin yaratıcılığının dikkate alındığı, uzmanlaşma ve iş bölümünün ve tiyatrocı-seyirci ayrımının yıkıldığı, özerk ve yaratıcı olanaklar getiren yerinden yönetimin uygulandığı ve kitlenin harekete geçirildiği bir anlayışı savunur. Sabuncu’ya göre, tiyatronun hâkim biçimi üzerine bilgilerin büyük çoğunluğunun unutulması ve “kitleden öğrenmeye” yönelik uzun bir dinamizmin başlaması tiyatronun güncel görevidir. Sabuncu’nun ifadesiyle, “[s]inemanın sermayeden yana bölüğüyle, televizyonun köreltmeye çalıştıkları kitlesel yaratıcılığı kıskırtmak; başka bir deyişle *kitlenin öz silahını kitleye vermek*” gerekmektedir (Sabuncu 1975: 44-45). Sabuncu’nun yazısında, Türkiye’nin 1970’li yıllarında giderek yükselen ideolojik kavganın ve politik çatışma ortamının argüman üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Sabuncu; toplumsal sorunları işleyen, alımlayıcıyı sosyo-ekonomik koşullar üzerine düşünmeye ve sorgulamaya iten, bu anlamda Brechtien tekniklerden yararlanan bir sanattan taraf görünmektedir. 1980 yılında gerçekleşen darbe, ideolojik söylem ve eylemleri baskılamaya çalışırken de Sabuncu eleştirel yaklaşımını sürdürmüştür. Özbek, bu baskıcı dönemde sanatçıların sesleri bastırılırken dahi Sabuncu’nun yazdığı müzikli oyunda [*Kaldırım Serçesi*] eleştirel üslubunu kaybetmediğine dikkat çeker (Özbek 2023: 325). Sabuncu’nun yazısı, metinde yer yer sözünü ettiği gibi sinemayla ilgili fikirler de taşımaktadır; sinema da tiyatroda olduğu gibi sınıf savaşımının sürdürüleceği alanlardan biridir. Görüldüğü üzere, Sabuncu hem sermayeden yana sinemanın hem de kapitalistlere karşı devrimci sinemanın varlığına işaret etmektedir (Sabuncu 1975: 44, 45). Bununla birlikte Sabuncu’nun bakış açısında ideolojik aygıt bağlamında sinema ve tiyatronun bazı farklılıkları da bulunmaktadır. Sabuncu’ya göre, “*merkezî beyin yıkama mekanizmasının*” içinde tiyatronun kitlesel iletişim araçlarına kıyasla kısıtlı ama özgün bir yeri vardır. Tiyatronun özgünlüğü; sinema, basın, radyo, televizyon gibi araçların alımlayıcıya bitmiş, tamamlanmış bir sunum yapmalarına rağmen tiyatronun her defasında oyuncu-seyirci alışverişi içerisinde yeniden yaratılmasından kaynaklanmaktadır. Bu doğrudan alışveriş ve seyirci etkinliği tiyatroyu özgün kılmakla birlikte tiyatronun gücünün ve egemen sınıflar için tehlikesinin de nedenidir. Sabuncu, sinemayı sansür kurulu ya da basını savcılık eliyle bitmiş yapıt üzerinden denetlemenin çok daha mümkün; ancak kitlenin bilinci tümüyle kontrol altına

alınmadıkça tiyatroyu bütünüyle denetlemenin olanaksız olduğunu belirtir (Sabuncu 1975: 43-44). Sabuncu, etkinlik gösterdiği sanatların devlet/iktidar aygıtıyla ilişkisindeki açığı farklarına rağmen tiyatrodaki gösterdiği eleştireliliği sinemasına yansıtabilmiştir. Sabuncu, film yönetmenliğine başlamadan önce, köy kadınlarının ataerkilliğe karşı direnişini sergileyen *Şalvar Davası* (1983) filmi dışarıda bırakılırsa, daha çok toplumsal eleştiriyi güldürüyle harmanlayan film senaryolarıyla öne çıkmıştır.

Sabuncu, sinemaya, Dorsay'ın belirttiğine göre, Atıf Yılmaz'ın teşvikiyle senaryo yazarak başlamıştır (Dorsay 2017: 95). Daha öncesindeyse 1964'te gösterime giren *Dişi Örümcek* (Süreyya Duru) filminde oyuncu olarak yer almıştır (Özgüç 2012: 156; www.sinematurk.com). Sabuncu, senaristlik döneminde, 1975 yapımı *Şöhret Budalası*, 1979 yapımı *Adak*, 1980 yapımı *Talihli Amele*, 1983 yapımı *Şalvar Davası* ve 1984 yapımı *Namuslu* filmlerine imza atar (Kirel 2010: 7; Dorsay 2017: 95). Dorsay'a göre, bu filmler arasındaki Şener Şen ve İlyas Salman gibi komedyenlere dayalı yapımlar, entelektüel bir çevreden gelen sanatçının daha popüler bir kültür alanında kitlenin nabzını tutabilmesine ve başarı yakalayabilmesine yardımcı olmuştur (Dorsay 2017: 95). Sabuncu'nun senaryosunu yazdığı filmlerden *Talihli Amele*'de İlyas Salman, *Şalvar Davası* ve *Namuslu*'da ise Şener Şen oynamaktadır. Sabuncu'nun senaryo yazarı olarak katkıda bulunduğu 1980 yılı ve sonrasındaki filmlere geçilmeden önce, kronolojik bir çizgi izlenirse, ilk olarak *Şöhret Budalası* filmiyle karşılaşmaktadır. Özgüç, Bilge Olgaç'ın yönettiği bu filmi, sevdiği kadın için ünlü bir sanatçı olmaya çalışan bir postacının güldürüsü olarak tanımlar (Özgüç 2012: 462). Oysa film, elektrik ücretlerini tahsil eden Hüsnü (Mehmet Keskinoglu) adlı memurun ünlü bir şarkıcı olan Sevda Erdağ'a (Sevdağ Ferdağ) takıntılı bir şekilde âşık olmasını, postacı kılığına girip sürekli kadının evine gitmesini ve kadın öldürülünce bir katil olarak da olsa zengin ve ünlü olmak için suçu üstlenmeye çalışmasını anlatır. Çevresindekilerce önemsenmeyen bir kişi olan Hüsnü katil zannedilip hapse atılınca, saygı görmeye başlar; bir gazete hayat hikâyesini yazması karşılığında Hüsnü'ye para öder ve şöhreti artsın diye onu içeride tutmaya çalışır. Artık hayran mektupları alan bir kişiye dönüşen Hüsnü'nün oyunuyla idam cezası almasına kadar varır. Atıf Yılmaz'ın yönettiği ve başrollerinde Tarık Akan ve Necla Nazır'ın oynadığı *Adak* filmi ise 1960'larda Erzincan'da yaşanan gerçek bir olaya dayanan, Türk sinemasında ilk defa filmde yer yer konuyla ilgili uzman görüşlerinin sunulduğu ve röportaj-belgesel niteliği taşıyan bir yapımdır (Özgüç 1993: 74; Esen 2010: 106-107). Filmde, hırsızlık iftirasına uğrayan dindar bir tarım işçisi olan Mümin (gerçek ismiyle Müslim), oğlunu kurban eden Hz. İbrahim'in öyküsünden etkilenecek hapisten kurtulursa doğacak ilk erkek çocuğunu Allah'a kurban olarak adamaya karar verir. Hapisten çıktığındaysa hamile karısının dünyaya getireceği çocuğun kız olması için telaşla Allah'a yalvarır. Yeni doğan çocuk erkek olsa da çocuğunu kurban etmeye kıyamayan Mümin, daha sonra köyde yaşanan kuraklığı ve çocuğunun hastalanmasını sözünü yerine getirmeyişine bağlar ve dini inancının etkisiyle çocuğunu "kurban eder." Esen, "ekonomik baskılarla birleşen asılsız dini koşullanmaların yol açtığı faciayı" anlatan filmin "çeşitli baskılar altında yetişen insanın düşünce yapısındaki kısırlığı, sorunlarına bakışındaki körlüğü etkili biçimde" sergilediğini belirtir (Esen 2010: 106, 107). Özgüç, filmi, "[b]elgeci tutumuyla sergilenen yenilikçi bir

çalışma örneği” olarak nitelerken (Özgüç 1993: 74), Altınsay, filmin “[k]onusu kadar anlatımı bakımından da sinemamızın sıradışı ürünlerinden biri” olduğunu ifade eder (akt. Hakan 2016: 398). Sabuncu, bu senaryosuyla, SİYAD tarafından “En İyi Senaryo” dalında ödüllendirilmiştir (www.imdb.com). Ayrıca, 12 Eylül Darbesi nedeniyle 1980’de iptal edilen 17. Antalya Film Festivali, festival yönetiminin aldığı karar neticesinde 32 yıl sonra gerçekleştirilmiş ve burada da Başar Sabuncu “En İyi Senaryo” ödülüne layık görülmüştür (Özgüç 2012: 520-521).

1980’li yıllara gelindiğinde, Sabuncu’nun filmleştirilen senaryolarından biri olarak Atıf Yılmaz’ın yönettiği *Talihli Amele* (1980) adlı yapıt göze çarpmaktadır. Tüketim toplumunu eleştiren bir güldürü olan bu filmi (Esen 2019: 152) Sabuncu, *İşgal* adlı kendi oyunundan senaryolaştırmıştır (Dorsay 1995: 32; Esen 2019: 152). Sansür kurulunun tümüyle reddettiği film, Danıştay kararıyla gösterilmiştir (Özgüç 1993: 138). *Talihli Amele*, köyde ailesini bırakıp kente çalışmaya gelen Mehmet Ali’nin (İlyas Salman) inşaatta çalışırken bir bankanın reklamında halka umut vermek ve müşteri çekmek için çekilişle ev kazanan talihli olarak oynatılmasını ve sonrasında meşhur olup medya tarafından kullanılmasını anlatır. Bankanın reklamında, talihli amele Mehmet Ali üzerinden, “toprak ekenin, su kullananın, bina yapanın” sloganı aracılığıyla yoksul halkın da bir gün lüks yaşama kavuşabileceği yanılması yaratılır. Mehmet Ali’nin hayat hikâyesi gazetelerde yazı dizisi olur, onun evini döşeyebilmesi için yardım kampanyaları başlatılır. Banka, Mehmet Ali’yi yalnızca reklam için kullanmış olsa da daireyi gerçekten vermek zorunda kalır. Ancak, Mehmet Ali’nin inşaatında çalıştığı apartman dairesine sahip olması, işveren çevrelerini rahatsız eder; Evren’in deyişiyle “[t]oprak işleyenin, su kullananın ve ev yapanın” sloganı genişlerse, sermayenin hali nice olur?” (akt. Esen 2019: 153). Mehmet Ali ve yanına aldırıldığı ailesi evden zorla çıkarılmak istenir. Mehmet Ali ise bunu kabul etmez ve kendisini daireden çıkarmaya gelenlere karşı tuğlaları, ev eşyalarını pencereden fırlatarak direnmeye çalışır. Anlatı, deli gömleği giydirilen talihli amelenin ambulansa bindirilmesiyle son bulur. Filmin temasının tüketim ekonomisinin kurallarının acımasızlığını ifade ettiğini belirten Kirel’e göre, Mehmet Ali “[a]slında delirmemiştir ama, sistem onu bu şekilde elemek yolunu seçmiştir” (Kirel 1999: 282, 284). Dorsay, filmin, güldürü görünümü altında tüketim ekonomisinin çarklarına kendisini kaptıran topluma sert bir eleştiri getirdiğini, filmde beklenmedik kurumları arasında bile açık ve karşılıklı çıkar ilişkilerinin olduğu, herkesin “köşeyi dönme” arzusuna yöneltildiği, tüketimin temel ekonomi felsefesi ve yaygın bir özlem haline getirildiği bir toplumu ortaya koyduğunu belirtir. Dorsay’a göre, böyle bir toplumsal yapıda her kurum aynı zihniyetin farklı bir yüzünü ortaya koyar; “sermayesi de, bankası da, TRT’si de aynı gemide gid[er]” (Dorsay 1995: 32). Evren’e göre, Mehmet Ali’nin direnişi, kendisine verilen hediyeleri hiçbir zaman kendisinin olmayan ve olmayacak olan dairesinden aşağı atması, sonunda çarpık ekonominin kurallarına uymadığı için akıl hastanesine gönderilmeyi şart koşsa da korkunun yanı sıra ardında yeşeren bir şeyler de bırakmaktadır ve etkileyicidir (akt. Hakan 2016: 406). Senaryosunda Sabuncu’nun imzası bulunan bir diğer film olan 1983 yapımı *Şalvar Davası* (Kartal Tibet) ise Aristophanes’in *Kadınların Savaşı* (Lysistrata) adlı güldürüsünün çağdaş bir uyarlamasıdır (Dorsay 1995: 117, 118; Kirel 1999:

301, 302). Dorsay, filmle ilgili, “[ş]iddet, kan ve ölümün kol gezmediği, insanların bir karış toprak veya bir güzel ‘avrat’ uğruna birbirini bıçakla doğramadığı bir ‘köy filmi’ görmek ne değişiklik” yorumunu yapar ve köylerimizin “yüzyılların süzgecinden geçme” bir mizah duygusu taşıdığının unutulduğunu vurgular (Dorsay 1995: 117-118). Feodal değerleri ve ataerkilliği eleştiren bir güldürü olan filmde, gülünçleştirilerek sunulsa da şiddet ve sömürü sistemi egemendir. Filmde, Müjde Ar ve Şener Şen başrollerdedir; Ar, iş kazasında eşi ölünce şehirden köyüne dönen Elif Kız’ı, Şen ise köyün ağasını canlandırır. Köyde kadınlar çocuklara bakar, ev işlerini yapar, yemek hazırlar, eve su taşır, tarlada çalışır; erkekler ise bütün gün köy kahvesinde, ağaç gölgelerinde oturur, sohbet eder. Eşler arasındaki cinsel birliktelik için de köyün erkeklerinin isteği önceliklidir; kadınların yorgunluğu dikkate alınmaz; hatta aile içi tecavüz bile doğal karşılanır. Bilinçli bir kadın olan Elif Kız, erkek egemen düzene karşı kadınlar arası bir dayanışma yaratır ve kadınları birleştirerek isyan başlatır. Köyün ağası Ömer ve erkekler ise imtiyazlarını ve düzeni devam ettirmek için isyanı bastırmaya çalışır. Film, erkeklerin eşitlikçi ve paylaşımcı bir yaşamı kabul etmesiyle ve tüm köylülerin sömürü düzeninin simgesi Ömer Ağa’nın egemenliğini reddetmesiyle son bulur. Dönmez-Colin, hakkında köy kadınlarının eşleriyle cinsel birlikteliğe son verip ataerkilliğe karşı mücadele ettiğini belirttiği filmi başarılı bir komedi olarak niteler (Dönmez-Colin 2014: 313). Dorsay, kentlerde bile rastlanması zor “ateşli bir ‘feminist’” karakteri Türk köyüne “gökten zembille inmiş gibi” dâhil eden filmde, köy imgesi ve köyde yaşanabileceği varsayılan değişimlerin ütöpik olduğunu belirtir. Ancak, yazara göre, her ütopyanın olgusal gerçeklikle dolaylı ama zannedilenden daha güçlü bir bağı olabileceği unutulmamalıdır (Dorsay 1995: 118-119). Kırel, filmin temasını “[d]ayanışmayla çözülmeyecek sorun yoktur. Kadın-erkek eşitliği mutluluk getirir” olarak ifade eder (Kırel 1999: 302). Başar Sabuncu’nun *Mutemet Ali Rıza Bey’in Yaşanmış Hayat Hikâyesi* adlı kendi oyunundan senaryosunu geliştirdiği 1984 yapımı *Namuslu* filminin yönetmeni Ertem Eğilmez’dir (Kırel 2010: 1, 6). Filmin konusu şöyledir: İşine ve amirlerine bağlı, dürüst bir memur olan dar gelirli Mutemet Ali Rıza Bey (Şener Şen), bu özellikleri nedeniyle çevresi tarafından küçümsenen, alay edilen biridir. Saygı ve değer görmek için ekonomik güce sahip olmanın şart olduğu bir sosyal dünyada, Ali Rıza eşi ve çocukları tarafından bile önemsenmemektedir. Ali Rıza, çalıştığı kuruluşun paralarını taşırken iki hırsız tarafından soyulunca, eskiden onu küçümseyen ailesinin, mahallelinin, iş arkadaşlarının ve müdürlerinin ona olan tavrı bir anda değişir; herkes Ali Rıza’nın paraları zimmetine geçirdiğini düşünmektedir. Tüm çevresi ona yakınlaşmaya ve bu yolla Ali Rıza’da olduğu düşünülen servete ortak olmaya çalışır. Ali Rıza artık takdir edilen, saygı gösterilen ve kahraman konumuna yükseltelen bir kişi olur. Kendi ailesini dâhi gerçekten soyulduğuna bir türlü ikna edemeyen Ali Rıza, kişisel refahı tüm insani değerlerin üzerinde tutan sosyo-ekonomik düzene sonunda uyum sağlar; çevresindeki kişileri bu defa gerçekten dolandırır ve bir gemiye binerek kaçır. Karakterin dönüşümünden sonraki amacı, Kırel’e göre, “kendisini zor durumda bırakan çevresindeki insanlara bir ders vermektir” (Kırel 1999: 308). Film, üretildiği tarihsel dönemin; 1980’li yıllarda değişime uğrayan toplumun, değerlerin ve sosyo-ekonomik karmaşanın bireyler üzerindeki olumsuz etkisinin (Kırel 1999:

310-311), para kazanmaya ve “köşe dönmeye” yönelik çağdaş ekonomi anlayışının, Özal Türkiye’si’nin ve günümüz Türkiye’si’nin eleştirisi (Dorsay 1995: 110-111). 80’lerin yeni düzenini ve Türkiye’deki etkisini belirten ve *Namuslu*’yu da kapsayan filmlerde, Velioğlu, bir taraftan rüşvet, karaborsacılık, dolandırıcılık gibi nedenlerle mağdur edilen karakterlerin diğer taraftan düzene uymamaları yüzünden çağın gerisinde kalmış ve kötülüğe yenilmeye mahkûm sunulduğunu; karakterin kötülüğü normalleştirip kendisi de yapmaya başladığıdaysa “başarılı/zengin/güçlü/kazanan” olmaya doğru ilerlediğini belirtir (Velioğlu 2017: 189) ki *Namuslu* filminde gerçekleşen de budur. Toplumu saran fırsatçılık düşüncesinin anlatıldığı bu film (Esen 2019: 164), başarılı bir sosyal eleştiri güldürüsü olarak değerlendirilmiştir (Dönmez-Colin 2014: 115; Esen 2019: 164). Özgüç’ün belirttiğine göre, *Namuslu*, “[s]inema yazarlarının ‘1984-85 Mevsiminin En İyi Filmleri’ soruşturmasında 7. sırayı al[ırken] Başar Sabuncu, ‘En İyi Senaryo’ yazarı seçil[miştir]” (Özgüç 2012: 611). Sabuncu, *Namuslu* filmi sonrasında, yazdığı senaryoları kendi yönetmenliğinde filmleştirmeye başlamış ve kendi sinemasını inşa etmiştir. Dorsay, Sabuncu’nun çok sayıda uluslararası şenlikte Türkiye sinemasını temsil ettiğini belirtir. Sanatçının adına, 1988’de Londra’da British Film Institute, 1991’de Fransız Sinemateki ve 1992’de Montpellier Festivali, Sabuncu’nun filmlerinin gösterildiği saygı haftaları düzenlemiştir (Dorsay 2017: 95).

1993 yılında, Arslanbay ile yaptığı söyleşide, Sabuncu, hem sinemada hem de tiyatrodaki üretim yapmaya dair bakışını, iki dünyada birden “keyifle” yaşadığını belirterek açıklar ve tiyatroya neredeyse düşman gözüyle baktığını düşündüğü “eski sinemacı kuşağı” dışında kimsenin bunu bir çelişki olarak değerlendirmeyeceğini ifade eder. Sabuncu’ya göre, sinema özgün bir sanat olsa da binlerce yıllık drama geleneğiyle “göbek bağı” koparması imkânsızdır. Sabuncu, iki sanatın aynı potada erimesinin söz konusu olmamasına rağmen “kimi zaman itişe kakışa da olsa” iki sanat arasındaki verimli alışverişin sürebileceğinden mutluluk duyduğunu belirtir. Aynı söyleşide, eldeki olanaklar değişse de benzer filmler yapacak yönetmenlerin yanı sıra parasal ve teknik imkânlarının gelişmesiyle “bir avuç sinemacı” için sinema dili bağlamında arayışların hızlanabileceğine dikkat çeken Sabuncu, “sanatlardan belki yalnızca sinemada, para ve teknik, nesnel estetik gelişmeler sağlayabilir” ifadesiyle sinemayı ekonomik ve teknolojik bağlamda özgün bir konuma yerleştirir. Daha önce değindiğimiz kuramsal metninde, devletin ve sermayenin sanat üzerindeki tahakküm çabasına dikkat çeken Sabuncu, 90’lardaki bu söyleşisinde devletten daha çok dönemin “daha bol keseden paralar saçan” özel televizyonlarının sinemanın üzerindeki estetik belirleyiciliğine vurgu yapar; bu hem konusuyla hem de anlatımıyla bir “küçük ekran estetiği” oluşturur. Sabuncu, buna karşı Kültür Bakanlığı’nın sinemaya aktardığı kaynağı önemseydiğini belirtir. Sabuncu’nun ifadesiyle “cebinden beş kuruş yatırmadan film sahibi olma alışkanlığı edinmiş” yapımcılar, devlet yardımıyla yetinmeksizin özel televizyonlardan destek almaya çalışmaktadır. Sabuncu, karşılıksız yardımın “selektif” olarak filmin yaratıcılarına (yönetmenden set işçisine kadar) sağlanmasını, her yapımcıya ise ayırım gözetmeksizin sınırsız düşük faizli kredi verilmesini önerir ve “nefesine güvenen borazancıbaşı olsun” ifadesini kullanır (Arslanbay 1993: 39). Sabuncu, sanatsal ve eleştirel üslubunun kar amacı ve kitle beğenisi güdümünde oluşturulmayan özgün

bir sinema düşüncesinden yana tavır göstermektedir. Bu başlık altında tiyatro sanatı bağlamında yer verilen yenilikçi sanatsal arayışlarını anımsatan biçimde, Kır  , Başar Sabuncu’nun Müjde Ar’ın rol aldığı kadın filmlerinin “furya” içerisinde ayrı bir yere denk düştüğünü, “kadınlarla ilgili birbirine benzemeyen ilginç yapımlar” ortaya koydu  ğ  n   belirtir (Kır     2014: 212, 213). Dorsay’a göre, Sabuncu popüler filmler yapmış olmasına rağmen bu filmlerin “bile kendine göre bir tadı” bulunmaktadır (Dorsay 2017: 95). Bu yorumlar     ğ  nda, Sabuncu’nun yazıp y  netti  ğ   filmlerle olu  turdu  ğ   kendi sinemasını   zg  n bir konuma ta    yabildi  ğ   önerilebilir. Sabuncu filmlerinin kadının yeniden sunumu oda  ğ  nda yapılan analizlerine “Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumunun   ncelenmesi” adlı bir sonraki bölümde yer verilecektir.



4. BAŞAR SABUNCU SİNEMASINDA KADININ YENİDEN SUNUMUNUN İNCELENMESİ

Başar Sabuncu, sinemasında sosyal taşlamanın yanı sıra toplumun cinsiyet ön yargılarına ve kadının cinsiyetinden kaynaklı sorunlarına ilgi gösteren filmler üretmiş bir senarist ve yönetmendir. Çalışmanın bu bölümü, Başar Sabuncu filmlerinin incelenmesi üzerine inşa edilmiş, filmsel anlatı ve sinemasal dilin kadının yeniden sunumu konusunda sağladığı kültürel malzeme, savunulabilir bir filmsel yeniden sunum-cinsiyet söylemi üretiminde kullanılmak amacıyla değerlendirilmiştir. Bölümün ana hattı; yöntem, filmlerin incelenmesi, Başar Sabuncu sinemasında yapılan analizler aracılığıyla kadının konumuna dair çıkarımlar ve Sabuncu sinemasında kadının yeniden sunumunun değerlendirilmesi üzerine inşa edilmiştir.

4.1.Yöntem

Başar Sabuncu sinemasında kadının yeniden sunumunun incelenmesi feminist sinema kuramının sağladığı kavramsal ve kuramsal katkıdan yararlanılarak gerçekleştirilecektir. Bu kuramsal yöntemin uygulanacağı örneklem ise Sabuncu'nun yönetmenliğini yaptığı filmlerle sınırlandırılmıştır. Sabuncu, sinema alanında, yönetmenliğinden önce senaryo üretimleriyle kendisini göstermiştir ancak üretilen filmlerin tez kapsamında doğrudan onun sanatçılığına mal edilebilmesi için gerekli ve yeterli koşul olarak yönetmenlik etkinliği aranmıştır. Bu nedenle yönetmenlik dışındaki yaratıcı konumlarla katkıda bulunduğu filmler örnekleme dâhil edilmemiştir. Başar Sabuncu, aynı zamanda yönetmenliğini yaptığı filmlerin tümünün senaristidir. Bu filmler arasında, J. Kessel'in romanı ve Luis Bunuel'in filminden uyarlanan *Kupa Kızı*, Pınar Kür romanından senaryolaştırılan *Asılacak Kadın*, Vasıf Öngören oyunundan aktarılan *Zengin Mutfağı*, Nazım Hikmet'in oyununa dayalı *Yolcu* gibi uyarlamalar da bulunmaktadır. Çalışma için oluşturulan örneklem, *Çıplak Vatandaş* (1985), *Kupa Kızı* (1986), *Asılacak Kadın* (1986), *Kaçamak* (1988), *Zengin Mutfağı* (1988), *Yolcu* (1993) filmlerini kapsamaktadır. Örneklemi oluşturan filmler, kadını ve cinsiyet ilişkilerini konu edinenlerin yanı sıra ekonomi ve sınıf ilişkilerini cinsiyet bağlamının önünde tutan filmleri de içermektedir. Bu nedenle Sabuncu'nun filmleri; kadın karakter merkezli olan filmler ve kadın karakter merkezli olmayan filmler olarak iki grupta incelenmiştir. *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak* ve *Yolcu* filmleri kadın karakter merkezli filmler kümesindedir ve kadının filmsel sunumuna dair yoğun veriler içerdikleri için bu filmler inceleme açısından daha zengin anlamlar sunar ve görece önemli bir yere sahiptir. *Çıplak Vatandaş* ve *Zengin Mutfağı* filmlerindeyse hem ana karakter erkektir ve kadın karakter sunumu geri plandadır hem de politik ve ekonomik boyutları yoğunlaştıran filmsel tema cinsiyet kavramını yan tema olarak işler. Bu nedenle bu iki filmin farklı bir başlık altında değerlendirilmeleri uygun görünmektedir.

Filmlerde kadının yeniden sunumu incelemeleri, anlatı düzlemi ve sinemasal dil düzlemi olmak üzere ayrımlanmıştır.⁶⁷ Anlatı düzlemi öykü içindeki kadının konumuna ilişkindir. Sinemasal dil düzlemiyse Mulvey'nin daha önce değinilen temsil kipine yönelik ilgisini de içeren sinematik araçlar aracılığıyla oluşturulan düzleme işaret etmektedir. İçerik ve biçim arasındaki ayrıma işaret eden bu yapı Buckland'ın ifadesiyle filmlerde ve romanlarda nelerin olduğunu veya nelerin betimlendiğini belirten anlatı kavramı ve anlatının izleyici ya da okuyucuya nasıl yansıtıldığını işaret eden anlatım (Buckland 2013: 33) kavramlarına karşılık gelir. Anlatı kuramcısı Chatman, bunu öykü ve söylem olarak ayrımlar; anlatının “ne” anlattığı öyküyü, “nasıl” anlattığı söylemi ortaya koyar. Öykü, olaylar zinciri, karakterler, zaman-uzam öğeleri “ne” sorusunun karşılığıdır. “Nasıl” ise içeriğin aktarılma yoludur (Chatman 2009: 17). Taş, Chatman'ın tanımlarından yola çıkarak sinemasal anlatıdaki “nasıl” sorusunu karşılayan öğeler olarak kamera hareketleri, plan seçimleri, aydınlatma ve renk, ses ve kurguyu işaret eder (Taş 2011: 235). Bu çalışmadaysa anlatı ve sinemasal dil olarak bölümlenen inceleme süreci, anlatısal boyutta karakterler, eylemler, olaylar ve neden-sonuç ilişkilerini ele alırken sinemasal dil başlığı altındaysa anlatım yapısı, olayların dizimi, bakış olgusu, özdeşleşme, kadın bedeninin sunumu ve ses kuşağı öğeleri sentezlenerek değerlendirilecektir. Bir filme yönelik çıkarımlarda, devamlılığın sürdürülmesi amacıyla sinemasal teknikler aracılığıyla inşa edilen bakış olgusunun veya eril görsel hazzın yanı sıra öykü içindeki karakterler arası bakış ilişkilerine değinilmek istendiğinde de konuya yine sinemasal dil başlığı altında yer verilmiştir. Aynı hassasiyet nedeniyle, spesifik biçimde sesin sunumuyla ilişkilendirildiği durumlarda konuşma içeriklerinden de sinemasal dil kısmında söz edilmesi uygun görülmüştür.

Film incelemeleri bölümünde, sinemada kadının nesneleştirilen ve dikizlenen geleneksel varlığıyla ilişkili değerlendirmelerde filmsel anlatımın hangi karakter açısından olayları sunduğu, seyirciyi hangi karakterle özdeşleşmeye çağırdığı önem taşıyacağı için bu konuda işlevsellik sağlayacak *odaklanma* (*focalization*) kavramına yer vermek gerekli görülmektedir. Sabuncu filmleri incelenirken odaklanma kavramının filmlerdeki kullanımına dikkat edilmiş ve bulgular sinemasal dil başlığı altında aktarılmaya çalışılmıştır.

Burgoyne, odaklanma teriminin, bakış açısı terimiyle ifade edilen farklı işlevlerin ayrımlanması için Genette tarafından geliştirildiğini belirtmektedir. Bu terimle olayları aktaran anlatıcının faaliyetini, olayların algılandığı bakış açısına sahip karakterin faaliyetinden ayırmak için kullanmıştır. Anlatıcı ve odaklayıcı ayrımı edebi kuramda “kim konuşuyor” ve “kim görüyor” ayrımıyla açıklanmaktadır. Odaklanmanın çeşitli biçimleri vardır. Bunlardan ilki olan *içsel odaklanma* (*internal focalization*),

⁶⁷ Başar Sabuncu sinemasında kadının yeniden sunumunun incelenmesinde anlatı ve sinemasal dil ayrımının oluşturulmasında Perihan Taş'ın “Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği ‘Üç Maymun’” (2011) adlı doktora çalışmasından yola çıkılmıştır. Bkz. Taş 2011. Taş'ın yöntemini uygulayan bir diğer çalışma da Nermin Orta'ya aittir; bkz. Nermin Orta (2016), *Tecavüzü Seyretmek: Türk Sineması Üzerine Eleştirel Bir Analiz*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

anlatımın bir karakterin bakış açısından sunumudur ve sinemadan örnek vermek gerekirse kamera karakterin gözü olur (*Lady in the Lake* filmi buna örnektir). Genette'nin tanımındaki bir diğer odaklanma türü *dışsal odaklanma* olarak adlandırılır ve karakterlerle ilgili bilgi dış eylem ve sözlerle sunulur. Genette'nin bir odaklanma türü de dış ve iç odaklanmalardan farklı olan *sıfır odaklanma* (*zero focalization*) ya da *odaklanılmamış* (*non-focalized*) olarak nitelenir. Bu türde bir karakterin ya da grubun anlatıda duygusal, algısal, bilişsel perspektif açısından ayrıcalığı söz konusu değildir. Sıfır odaklanma, klasik anlatı tarzı ve her şeyi bilen anlatımla karşılaştırılır (Burgoyne 1992: 89-92). Taş, Branigan'ın *öznellik* (*subjectivity*) olarak tanımlandığı karakter anlatısına ve bu anlatıyı kurmaya yarayan bakış açısı çekimine değindikten sonra içsel odaklanmanın öznellik ve özdeşleşme etkisine büyük etkisi olduğunu belirtir (Taş 2011: 74, 82). Branigan'ın kullandığı odaklanma türlerine yönelik Smelik'in tanımlamaları üzerinden içsel odaklanmanın iki türü olduğu belirtilebilir. Bunlar; yüzey ve derinlik olarak ayrılır. Yüzey; bakış açısı çekimleri gibi algıyı içerir. Derinlik ise rüyalar, halüsinasyonlar, anılardır (Smelik 2008: 53 dn.). Rimmon-Kenan, odaklanmayı farklı yönlerle geliştirir; karakterin duygusal yelpazesini içeren algısal yönü, belirli bir karakterin duygusal-bilişsel odak noktasında olmasıyla ilgili psikolojik yönü ve karakterin genel değer sistemini ve metnin normlarını ifade ettiği ideolojik yönü dâhil eder (Burgoyne 1992: 90; Rimmon-Kenan 2002: 73-84). Bu yönler birbiriyle çelişebilir; metnin farklı odaklayıcıları farklı yönler açısından öne çıkabilir. Rimmon-Kenan'ın verdiği örneğe göre, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inde (1880) psikolojik ve ideolojik yönler uyuşmaz; Fyodor Pavloviç Karamazov'un psikolojisi içeriden ortaya çıkarılsa da ideolojik bakış açısından mesafeli bir karakterdir (Rimmon-Kenan 2002: 84).⁶⁸ Odaklanmanın kullanımı, seyirci ve karakter arası özdeşleşmenin ya da tersine mesafenin sağlanmasında etkili bir teknik sunar. Odaklanmalara dair değişkenlerin daha yalın bir ifadesi olarak nitelendirilmeye açık, daha yüzeysel olmakla birlikte film incelemelerinde filmin yapısına dair dile getirilmeye uygun bir ayrım da Buckland'ın çalışmasından alıntılanan ve daha önce değindiğimiz *kısıtlanmış anlatım* ve *her şeyi bilen anlatım* ikilisidir.⁶⁹ İlk anlatım türü, filmin genelinde tek bir merkezi karakterin yaşadığı olayları sunar ve bilgisel düzeyde alımlayıcıyı bu karakterle sınırlar; diğer anlatım türüyse birçok karaktere yer vererek filmin karakterlere dair sunumunu demokratikleştirir.

Başar Sabuncu filmlerine yönelik incelemelerde anlatı ve sinemasal dil bölümlemesi üzerinden bir çalışma gerçekleştirilirken her iki bölüm için de çeşitli sorular aracılığıyla temas noktaları oluşturulacak

⁶⁸ Bu çelişkilerin yaratabileceği kavramsal bulanıklıkları önleme açısından odaklanma kavramıyla ilişkili ve önemli bir terim Jost'un sinemaya yönelik kavramsallaştırdığı *gözleştirme* (*ocularization*) kavramıdır. Odaklanmanın kapsamından farklı olarak gözleştirme, kameranın gösterdiği ve karakterin gördüğü arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Kameranın karakter gözüyle aynı konumu alması *içsel gözleştirme* (*internal ocularization*); kameranın karakterin görüş alanının dışındaki bir konumdan görüntü üretmesi ise *dışsal gözleştirme* (*external ocularization*) ya da *sıfır gözleştirme* (*zero ocularization*) olarak adlandırılır (Burgoyne 1992: 94). Odaklanma, gözleştirme ve benzer işlevdeki kavramlar ve tartışmalar için bkz. Burgoyne 1992: 89-96; Taş 2011: 81-90.

⁶⁹ Bu çalışmada, bkz. 54.

ve metinler bu doğrultuda üretilecektir. Anlatısal bağlamda kadının yeniden sunumu ele alınırken kadın karakterle ilişkili olarak dikkat edilmeye çalışılacak hususlar şunlardır:

- Kadın karakter hangi özelliklerle ilişkili olarak sunulmaktadır? Kadın karakterlerde öne çıkarılan biyolojik ve psikolojik özellikleri nelerdir? Kadın karakterin sosyal, kültürel, ekonomik durumu nasıldır?
- Film öyküsünde kadın karakter bir fail midir? Eylemleri nelerdir ve eylemleri nasıl sonuçlanır? Ataerkil ideolojinin cezalandırma pratikleri kadın karakter üzerinden işletilmekte midir?
- Film öyküsünde kadın karakterlerin erkek karakterlerle ilişkileri ve kadın karakterlerin kendi aralarındaki ilişkiler nasıl yapılandırılmıştır? Filmin öyküsel evreninde ataerkil toplumsal baskı koşullarının mevcut olduğu durumlarda kadın karakterler arasında erkek egemen baskıya dair bir farkındalık ya da dayanışma söz konusu mudur?
- Anlatıda ataerkil toplumsal koşullar betimlenmekteyse, film, kadının kültürel engelleri aşmasına yönelik anlam üretmekte ya da toplumsal yapıya eleştiri getirmekte midir?
- Filmde cinsellik, haz ve cinsiyet ilişkisi nasıl sunulmaktadır?

Sinemasal dil bağlamında kadının yeniden sunumu ele alınırken kadın karakterle ilişkili olarak yanıtları aranacak sorular ise şunlardır:

- Filmsel anlatım; öznellik- nesnellik ve kısıtlanmış anlatım- her şeyi bilen anlatım açısından nasıl bir yapıdadır? Anlatı klasik/doğrusal bir anlatımla mı sunulmaktadır? Alımlayıcı doğrusal anlatım bozularak ya da Brechtien yöntemlerle yabancılaştırılmakta mıdır?
- Filmin karakterleri arasında bakış ilişkileri nasıl kurulmaktadır?
- Filmde bakış açısı çekimleri, odaklanma teknikleri ne yönde kullanılmıştır? Film alımlayıcıyı hangi karakterle/karakterlerle yakınlaştırmaya ve özdeşleşmeye çağırmaktadır?
- Kadının bedensel yeniden sunumu filmde nasıl inşa edilmektedir? Kadın bedeninin arzu nesnesi olarak erotize edildiği ve anatomik bedensel kısımların; göğüs, bacak, ağız, kalça gibi bölümlerin yakın çekimler aracılığıyla gösterildiği planlar var mıdır?
- Filmde cinsiyetlerin sessel sunumu nasıl kurulmaktadır? Filmde egemen eril ya da dişil ses örnekleri bulunmakta mıdır? Filmde kadın sesi, erkek egemen düşüncenin yeniden üretildiği bir biçimde herhangi bir eleştiri içermeksizin çığlığa, mırıltıya, sessizliğe indirgenmekte midir? Filmde kadının kendi sesi var mıdır?
- Sinemasal dil bağlamında sorulan bu soruların elde edilen yanıtları üzerinden anlatıyla da ilişkilendirilerek genel anlamda filmin kadına yaklaşımıyla ilgili ne tür sonuçlara varılabilir?

Filmlerin incelenmesinde filmlerle yorumlayıcı arasındaki ilişkiyi kuracak temas noktaları olarak işleyen bu sorular çalışmanın ilk üç bölümünde sözü edilen kuramlarla ve kavramlarla ilişkili olarak kurulmuştur. Filme dair yorumlar için bu sorulardan yararlanılacak, ancak her soruya doğrudan bir yanıt vermek yerine bir söylem kurma adına veriler sentezlenecektir. Her filmin kendi özgün yapısı o filme yönelik incelemede farklı öğeleri öne çıkaracaktır. Örneğin, tek bir kadın karakter sunumunun bulunduğu bir filmsel metin varsayıldığında farklı cinsiyetler arası ilişkiler, kadınlar arası ilişkilere ya da dayanışma edimlerine göre inceleme açısından daha ağırlıklı bir önemi gerekli kılacaktır. Ancak tahmin edileceği üzere yorumlama ediminin bir özneyi gerektirmesi öznelliğinin de göstergesidir. Bu nedenle filmin içerdiği anlamların tümüne erişebilen ve mutlak geçerliliği olan bir analiz ve yorum mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, örnekleme oluşturan filmlerin başka çalışmalar aracılığıyla incelenmesiyle farklı yanıtlara ve yorumlara varmanın da olası olduğu göz ardı edilmemelidir.

4.2.Başar Sabuncu'nun Kadın Karakter Merkezli Filmleri

4.2.1. *Asılacak Kadın* (1986) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi



Görsel – 10. *Asılacak Kadın* filminin bir afişi.

Yönetmen ve senaryo: Başar Sabuncu (Pınar Kür'ün *Asılacak Kadın* romanından uyarlama) **Görüntü**

Yönetmeni: Ertuğ Şenkay **Kurgu:** Mevlüt Koçak **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu **Oyuncular:** Müjde Ar (Melek), Yalçın Dümer (Yalçın), İsmet Ay (Hüsrev), Güler Ökten (Emsal Kalfa), Gülşen Tuncer (Melek'in Annesi), Haldun Ergüvenç (Hasan/Üvey Baba), Can Kolukısa (Hüsmen), Şükriye Atav (Büyük Hanım), Cem Davran (Yalçın'ın Arkadaşı), Zihni Küçümen (Cemil), Muhip Arcıman (Hâkim), Bilge Zobu (Hâkim), Gül Vergon (Hâkim), Gökhan Mete (Kasaba Sakini), Savaş Taner (Balıkçı) **Yapımcı:** Kadir Turgut, Ferit Turgut (Uzman Film).

Sabuncu'nun 1986 yapımı *Asılacak Kadın* filmi, küçük bir köylü kızın ailesi tarafından bir konağa besleme olarak verilmesini ve büyüdüğünde bu ekonomik sömürü sistemine çevrede yaşayan birçok erkeğin de katıldığı cinsel sömürünün eklenmesini anlatmaktadır. Genç kadın, evlendiği yalı sahibi tarafından başka erkeklerle cinsel ilişkiye zorlanmaktadır. Erkek egemen kültür içerisinde yaşam ve söylem olanağı bulamayan kadın, bu sömürü dünyasına sessizliği tercih ederek tepki gösterir. Filmin işlediği cinsel sömürünün sarsıcı etkisi, filmin uyarlandığı romanda da mevcuttur.⁷⁰ İleri, *Asılacak Kadın* romanı için “romanımızda insan bedeninin, cinselliğin sömürüsü konusunda belki de en irkiltici eser” ifadesinde bulunur (İleri 2015: 619). Çelikörs, 1979'da yayımlanan kitabın yarattığı tepkiler nedeniyle önce mahkemece yasaklatılıp toplatıldığını, yasak kaldırılınca raflarda yer aldığını belirtir (Çelikörs 2018: 324). Film de romanla aynı akıbete uğrar. Sim, cinselliği sorgulayan filmin sansür tarafından tümüyle reddedildiğini ifade eder; gerekçe ise filmin “[g]enel ahlak, örf ve adetlerimize ve milli kültürümüze uygun olma[masıdır]”. Sim'e göre, sinema salonlarında birçok seks sahnesi içeren filmler gösterilebilirken “bir iki erotik sahne” nedeniyle filmin yasaklanması kabul edilemezdir ve sinemaya darbedir. Film, ancak Danıştay kararıyla gösterim olanağı bulmuştur (Sim 1996: 107). Daha önce de düşünsel ve üretimsel katkılarda bulunduğu filmlerin sansürle sorun yaşamış olmasına rağmen Sabuncu, filmin sansüre uğramasına şaşırdığını belirtmektedir. Sabuncu, bir röportajında “[f]ilmi çekerken sansüre takılacağını hiç zannetmiyordum. Ahlakçı bir film yaptığımız kanısındayım. Sağlıksız bir davranış çerçevesinde olay gelişiyor; biz sanki bu sağlıksız davranışları övmüşüz sayıldık” ifadelerini kullanmaktadır (Bayrak 1987: 57). Filmin olumsuzlayıcı söylemine rağmen yüzeysel bir düşünüş yöntemiyle film engellenmek istenmiştir. Hem kitabın hem filmin yasaklar yaşamasına rağmen kadının toplumsal gerçeklik içerisinde yaşadığı zorlamaları göz önüne getirdiği için önemli bir nokta, Kür'ün romanı yazmaya Edirne'de yaşanan gerçek bir olaydan esinlenerek başlamasıdır (Yeşilyurt 2017: 214). Romanda kadının yaşadıklarından ötürü toplumsal yapıyı yargılayan ve kadına söz hakkı tanıyan bir bakış açısı bulunmaktadır. Ana karakter Melek, yalı sahibinin öldürülmesi nedeniyle suçlansa da, İleri romanın “yargının görmezden geldiği, yargılanış sırasında saptayamadığı, belki de bile isteye umursamaz kaldığı ‘asıl’ suçlunun, ‘suç’un gizli tutanağı” olduğunu dile getirmekte ve Melek'in iç sesinden dile getirilenlerle “bize madalyonun öteki yüzü[nün]” gösterildiğini belirtmektedir (İleri 2015: 620). Sabuncu da filminde aynı yaklaşımı yineler. Melek'in baskılanan sesine iç ses aracılığıyla filminde yer verir. Bayrak'la söyleşisinde, Sabuncu, filmin “klasik anlamıyla feminist tezli bir film değil, anti maşist tezli bir film” olduğunu belirtir; onun cümleleriyle “erkeklerin bir olaya bakış ve yorumlayış açısını ve dünyasını eleştirel olarak ele alan bir yapı[tır]” *Asılacak Kadın*. İlerleyen bölümlerde filmin konusuna detaylı yer verilerek anlatısal ve (sinematik) dilsel bağlamda argüman oluşturulmaya çalışılmıştır.

⁷⁰ Bkz. Pınar Kür (1979), *Asılacak Kadın*, İstanbul: Bilgi Yayınları.

4.2.1.1. *Asılacak Kadın* Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Başar Sabuncu'nun yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı *Asılacak Kadın* filmi, Pınar Kür'ün 1979 yılında yayımlanan aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Filmsel metin söz konusu olduğunda, filmin merkezinde üvey babası tarafından bir yalıya besleme olarak verilen köylü kızı Melek yer almaktadır. Melek yalıdaki yaşamında yalnızca emek gücü bağlamında değil, cinsel nesne olarak da sömürülmektedir. Yalı sahibi Hüsrev Bey, fetişistik ve skopofilik arzularını tatmin etmek amacıyla üzerinde cinsel tahakküm kurduğu Melek'i geceleri eve getirdiği erkeklerle sevişmeye zorlamaktadır. Hüsrev, verdiği buyruklarla yönlendirdiği cinsel eylemin aynı zamanda seyircisidir. Bu durum, yalının müstemilatında ailesiyle yaşayan eski besleme Emsal Kalfa'nın oğlu Yalçın'ın Hüsrev'i öldürmesiyle son bulur. Filmsel anlatı, yalıdaki çarpık ilişkileri; bu ilişkileri hazırlayan koşullara ve Hüsrev'in öldürülmesinin ardından görülen cinayet davasına da yer vererek işler. Melek, tüm mağduriyetine rağmen, erkekler tarafından oluşturulan devlet aygıtı, adalet kurumu, basın ve toplumsal sağduyu tarafından yaşananların tek sorumlusu olarak görülür. Ataerkil toplumsal yapının bir sonucu olarak çocukluğundan itibaren ezilen ve alternatif bir varoluş tahayyülü bulunmayan Melek ise cinayet davasında kendisini savunmaz; sessiz kalır. Politik bir bilinç taşımasa da erkek egemen toplumda sözlerinin bir değerinin olmadığını anlar.

Filmsel sunum kronolojik bir doğrultuda inşa edilmemiştir; olaylar ileri-geri sıçramalarla aktarılmaz. Burada film anlatısının analizi amacıyla anlatıyı çizgisel gelişimi içinde ortaya koymak uygun görünmektedir. Melek henüz küçük bir çocukken, babası köyde sırtından vurularak öldürülür. Bu olayın ardından, köy evinin önünde baltayla odun kesip evin içine taşırken gösterilen Hasan ise Melek'in annesini bir gün kollarından tutar ve onu "İstanbul'a götüreceği[ni]", "bey karıları gibi" yaşatacağını söyleyerek kadını odaya sürükler. Melek ise tüm bu yaşananların, annesinin "Hasanım" diye karşılık vermesinin ve Hasan'la odaya girdikten sonra zevk inlemelerinin tanığı olur. Melek'in annesi ve Hasan için küçük kız gereksiz bir sorundur; annesi "babasıyla gebereydi de keşke" bile demektedir. Onlar Melek'i küçük kıza sevgi gösteren tek kişi olan dedesine bırakarak köyden kente göç etmek isteseler de dedenin de ölmesi üzerine İstanbul'a üçü birlikte gelirler ve Hasan'ın vaatlerinin aksine bir apartmanda kapıcı olarak işe başlarlar. Hasan, "elin piçi" olarak gördüğü Melek'i besleme olarak verip üzerinden gelir elde etmek niyetindedir ve kapıcılık yaptıkları apartmanda yaşayan Cemil Bey'den bu konuda yardım ister. Cemil de küçük kızı amcazadesi Hüsrev ve yatalak annesinin⁷¹ yaşadığı yalıya verir; çünkü

⁷¹ Köşkün sahibi yatalak yaşlı kadını Hüsrev'in annesi değil, karısı olarak nitelendiren çalışmalar da mevcuttur; bkz. Onaran 1995: 167; Akşit 2021: 172. Filmin wikipedia sayfası da bu bilgiyi onamaktadır ([https://tr.wikipedia.org/wiki/As%C4%B1lacak_Kad%C4%B1n_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/As%C4%B1lacak_Kad%C4%B1n_(film))) (Erişim tarihi: 10 Nisan 2023). Ancak yaşlı kadının ölümü sonrasında gerçekleşen miras paylaşımına yönelik diyalog, yaşlı kadının Hüsrev için "şıp demiş babasının burnundan düşmüş" demesi ve Hüsrev'in Melek'e "valideciğimin yadigârısın" ifadesini kullanması anne-oğul ilişkisini göstermektedir. Pınar Kür'ün aynı adlı romanında da yaşlı kadın Hüsrev'in annesidir. Bkz. Kür 1979.

yalıya eskiden besleme olarak alınan Emsal Kalfa artık işlere yetişememektedir. Paşa babasından kalma yalıda oğluyla yaşayan zengin ve baskın bir karakter olan Büyük Hanım, başta “yol yordam öğrettiğimiz gibi sümüklüye, bir de üstüne para mı vereceğim” demesine rağmen üvey baba Hasan’a para vermeyi kabul eder. Melek yalıya girdikten sonra Büyük Hanım’dan aydan aya parasını almaya gelen üvey babasıyla ayaküstü karşılaşmaları dışında Melek’in, annesiyle ve üvey babasıyla bir bağı kalmaz.



Görsel – 11. Melek’in cinsiyet ilişkilerini öğrenmesini örnekleyen bir sahneden planlar. Bu sahnede Hasan, Melek’in annesini odaya sürükler ve Melek arkalarından bakakalır.

Melek’in yalıdaki yılları, ev içi işlerin ve Büyük Hanım’ın bakımının yinelenen sıradanlığıyla geçer. Yalıdaki hayatında da ne Büyük Hanım’dan ne de Emsal Kalfa’dan bir sevgi ve anlayış gören Melek onların sözleriyle “sümüklü”, “bitli”, “boklu” ve “köylü”dür. Büyük Hanım’ın oğlu Hüsrev ise dış dünyaya ilgisiz, kimseyle konuşmayan, tüfekte martıları vurup öldürmek gibi tuhaf, acımasız davranışları olan bir karakterdir. Sultanhamam’daki dükkânlardan gelen kira gelirlerine sahip olduğu belirtilen Hüsrev, bir taraftan da Büyük Hanım’ın gizlediğini öne sürdüğü altınların yerini öğrenebilmek için annesini zorlamaktadır. Annesinin sözleriyle, Hüsrev de babası gibi “sünepe”, “pısırik”, “nefsi uyanmaz”, “pinti” ve “tamahkâr”dır. Annesine göre, Hüsrev’in acımasızlığı ve hıncı “o Fransız kaltak” Josette nedeniyledir. Josette’in kimliği anılara/hayallere dönüş yoluyla aktarılır. Geçmişte ailesi tarafından Avrupa’ya gönderilen Hüsrev yalıya Josette isimli yabancı bir kadınla dönmüştür. Hüsrev’in anılarına göre, Josette yalının kış bahçesinde başka bir erkekle cinsel ilişki yaşar ve bu olaya Hüsrev ve Büyük Hanım şahit olur. O gece annesiyle birlikte Josette’in inleme sesinin geldiği yöne giden Hüsrev, içerideki Josette’i dikizler ve çıplak Josette’le göz göze gelir. Travmatik deneyimleriyle ilişkili fantazileri Büyük Hanım öldükten sonra ortaya çıkan Hüsrev, gidecek bir yeri olmadığı için kaygı duyan Melek’in yalıda kalmasına izin verir: “Sen bu evin kızı sayılırsın yavrum”, “valideciğimin yadigârısın.” Hüsrev, Melek’in artık tavan arasında değil, Büyük Hanım’ın odasında kalacağını belirtir. Melek’e üzerindeki “çullar[ı]” çıkarmasını söyler; yalıda giymesi için Josette’in elbiselerini verir. Melek’in üvey babasına para ödemek istemediği için Melek’le gösterme bir evlilik yapan, ona Josette olarak hitap eden, onunla Fransızca konuşup Avrupalı bir kadınla yaşadığı deneyimleri Melek’le yeniden canlandırmaya çalışan Hüsrev, genç kızı eve getirdiği erkeklerle Büyük Hanım’ın yatağında sevişmeye zorlar. Bu erkekler, yalının bulunduğu semtte gündelik bir hayat süren sıradan insanlardır. Yoksul ve kimsesiz bir köylü olan Melek, istenilenleri beceremediği için Hüsrev’in fantazisi ve Melek’in gerçek varlığı

arasındaki mesafe baskılanamaz olduğunda Hüsrev ona hakaret eder; şiddet uygular: “Pis köylü, sen Josette değilsin, kandıramazsın beni!” Hayatı boyunca ezilen Melek’se herhangi bir direniş bilinci geliştirecek sosyal koşullardan yoksun yetiştiği için bir çıkış yolu bulamaz ve edilgenliği içerisinde hapsolür.

Anlatının önemli figürlerinden biri, yalının müstemilatında yaşayan Emsal Kalfa ve bahçıvan kocası Hüsren’in oğlu Yalçın’dır. Lisede parasız yatılı okuyan Yalçın, tatillerde yalıya gelmekte ve ailesiyle vakit geçirmektedir. Yalçın ve Melek aslında çocukken karşılaşmışlardır; Melek’in besleme olarak yalıya alındığı gün Yalçın onunla “koşmaca” oynamak istemiş ancak annesi Emsal Kalfa -kendisi de eski bir besleme olmasına rağmen- “hizmetçilerle bir mi tutuyorsun sen kendini” diyerek oynamalarına izin vermemiştir. Yalçın, liseyi “leyli meccani”⁷² kazanınca Ankara’ya gider ve İstanbul’a geldiği bir tatil döneminde artık büyümüş Melek’le karşılaşınca ona ilgi duyar. Ancak Melek yalı sahibiyle evlenmiştir. Bir akşam, Yalçın, çocukluk arkadaşı olan genç bir erkekle gittiği sahil kahvehanesinde arkadaşı ona yalıda yaşananlarla ilgili bildiklerini anlatır. Çevredeki birçok insan gibi Yalçın’ın çocukluk arkadaşı da yalıda Melek’le sevişenler arasındadır. Yalçın öğrendiklerinin etkisiyle o akşam hızlıca yalıya döner ve bahçedeki bir merdiven yardımıyla yalının içini; yaşanan üçlü ilişkiyi dikizler: Melek ve bir adam yatakta sevişmekte, Hüsrev onları seyretmekte ve Melek’i kırbaçlamaktadır. Yalçın eline bir kürek alarak bahçede bir ağacın ardına gizlenir ve yalıdan çıkan adama zarar vermek ister; ancak buna cesaret edemeyince o da kendi hazzını önceleyerek bu cinsel istismardan ve tecavüzden faydalanır. Hüsrev, çevresine ilgisiz bir karakter olduğu için, yazdan yaza yalı müstemilatındaki ailesinin yanına gelen bu genç adamın Emsal Kalfa’nın oğlu olduğunu bilmemektedir. Gündüzleri yalının bahçesinde dolaşan Melek’in peşine düşen Yalçın, ona olan sevgisini ve onu kölelikten kurtaracağını belirtir. Buna rağmen Yalçın’ın sözleri Melek açısından bir şey ifade etmez. Yağmurlu bir gecede elindeki tüfekle yalıya giren Yalçın, Melek’i uyandırır ve onu kurtaracağını söyleyerek yataktan kaldırır. İkili, Hüsrev’in odasının önüne geldiklerinde Yalçın oda kapısına tekme atarak içeri girer ve Melek’in gözleri önünde “senin köleliğın şu geberip giden” diyerek Hüsrev’e ateş eder. Melek odanın bir köşesinde ürkek jestlerle bu cinayeti seyreder. Egemenliği altında ezildiği Hüsrev Bey’in ölmüş olabileceğine inanmadığı için Melek yaşlı adamın yere düşen bedenini bir süre inceler. Sonuçta o; Melek’in dünyasında “Koca Hüsrev Bey”dir. “Özgürsün artık kurtuldun” diyen Yalçın, Hüsrev’in cesedini; kendi ifadesiyle Melek’in “köleliğini” yalının bahçesine gömer. Yalçın’ın amacı Melek’le kaçmak olsa da Yalçın’ın yaşadığı coşkunun aksine Melek yalıdaki odasına döner ve kıyafetlerini giyip oturur. Cinayet davasına bakan mahkeme üyeleri arasında bulunan kadın hâkimin⁷³ sözleriyle, Melek “kaçmayı bile bilmeyecek kadar ezilmişliği meslek edinmiş” gibidir.

⁷² TDK’ya göre “leyli”; yatılı, geceye özgü; “meccani” ise parasız, bedava anlamında kullanılır. “Leyli meccani” de parasız yatılı demektir (sozluk.gov.tr) (Erişim tarihi: 6 Nisan 2023).

⁷³ Romanda da mahkeme üyeleri arasında kadın hakim bulunur ve Melek’in suçsuzluğuna inanır. Bkz. Kür 1979.



Görsel – 12. Yalçın’ın Hüsrev’i tüfekle vurduğu ve Hüsrev’in Melek’in önünde yere devrildiği sahne. En sağda, Yalçın’ın ifadesiyle Melek’in “köleliği” gömülür. Ancak yalıza gelecek polisler bu köleliği toprağın altından tekrar su yüzüne çıkarır.

Yalçın yalıda yaşananları ve cinayeti itiraf etmesine rağmen toplumun kadını güvenilmez, tekinsiz bir suç kaynağı olarak konumlandıran kültürel yapıları ve bilinç dışı süreçleri nedeniyle mahkeme tarafından Melek de suça dâhil edilir. İddiaya göre, genç delikanlıyı suça yönlendiren Melek’tir. Hüsrev Bey’in amcazadesi Cemil de Melek’in mirastan pay alamaması için Yalçın’ı yalan ifade vermeye zorlar; mirası paylaşmak vaadiyle cinayeti Melek’in azmettirdiğini söylemesini ister. Melek, mahkemede “fuhşu meslek edin[mek]” suçlamasına da maruz kalır. Yalçın’ın tüm suçu üzerine almasına rağmen, dava süresince sessiz kalan Melek erkek mahkeme başkanı ve erkek üye tarafından idama mahkûm edilir. Yalçın hakkında verilen idam kararıysa “fiil anında 18 yaşını işlememiş bulunduğu” yirmi yıl ağır hapse dönüştürülür. Karara şerh koyan tek kişi Melek’in çaresiz ve ezilen bir kız olduğunu, suçlu olmadığını savunan kadın hâkimdir. Erkek hâkimlerse kadın hâkimin fikirlerini hemcinsine karşı gösterdiği bir duygusallık olarak niteler. Filmde temsil edilen sosyal dünyadaki eril düşünce biçiminin egemenliği, Melek’in suskunluğunu toplumsal gerçeklikle bağıntılandırır. Melek’in “ben kimim ki dediğime inansınlar!” diyen iç sesi bu bağlamda açıklayıcıdır.

Asılacak Kadın filmi aktarılan anlatı doğrultusunda değerlendirildiğinde; filmin feminist, psikanalitik ve sosyolojik perspektiflerden kadının filmsel sunumu üzerinde etkili olan zengin bir kültürel malzeme ortaya koyduğu görülmektedir. Öncelikle, filmdeki güç ilişkileri ve anlatısal merkez olarak nitelendirilebilecek Melek karakteri kesişimselliği içerisinde sunulmaktadır. Bu kesişimselliği anlamlandırabilmek adına yapısalıcı ikilikler kullanıldığında, Melek’in konumu ezen-ezilen ilişkisinin baskılanan kategorisine aittir; o hem cinsel (erkek-kadın) hem ekonomik (kafa emeği-kol emeği) hem kültürel (kent kültürü-köy kültürü) bakımdan ötekidir. Melek bir kadın olduğu için küçük yaştan itibaren güçsüzlük ve değersizlik yönünde kültürlenir. Film bu kültürel etkiyi açığa çıkaran birçok gösterge içerir: Dedesi, Melek’in babası öldürüldükten sonra onu “erkek olacagdın bebecik, er olacagdın da babanın kanını yerde komayacagdın. Ben de göçüp gidince sana kim mukayyet olur a biçare yetimim” sözleriyle sever. Dedenin bu sözleri, kadının erkek himayesine ihtiyaç duyan bir varlık olarak düşünüldüğünü imler. Bir başka sahnede, köydeki çocukluk yıllarında, elindeki baltayla odun kesişine korkuyla baktığı Hasan, Melek’in annesini köy evinde kolundan tutup onunla birlikte olmak için odaya

iterken kadın üzerindeki etkinliğini sergiler. Melek'in dedesinin toprağa verildiği mezarlık sahnesinde, köyün erkekleri mezar başında toplanırken kadınların oluşturduğu grup geri planda ve defin işlemini yalnızca uzaktan izleyen pasif bir konumdadır. İstanbul'daki kapıcılık yıllarında annesinin "Hasanım" diyerek konuşmasına karşılık üvey babasının hakaretleri ve dayakları söz konusudur. Melek'in besleme olmasına "evladımdır ne de olsa" sözüyle karşı çıkmaya çalışan annesi üvey babasının fiziksel tehdidi karşısında "vurma bokunu yiyim" sözüyle yalvarır. Üvey baba Hasan, sosyo-ekonomik koşullar nedeniyle kent yaşamında ezilen bir konumda bulunmasına rağmen aile içinde sözün sahibi ve evin egemenidir. Melek ve annesi üvey babanın kararlarına itaat etmek mecburiyetindeki edilgin nesnelerdir. Melek, çevresinde gelişen tüm bu olaylar karşısında korkulu bakışlara ve jestlere sahiptir. Kapıcı oldukları apartmanda henüz küçük yaşında emek gücü olarak kullanılmaya başlanmış durumdadır. Dedesinin dışı cinsiyete atfettiği yoksunluk nitelikleri yerine annesi ve üvey babası varlığı olumlanan bir erkek çocuk sahibi olduklarında aile mutluluk içindedir. Hasan, bebeği "hey maşallah" sözüyle sevmekte ve bebeğin pipisiyle oynamaktadır. Melek'se bir yandan apartmanın çöplerini dökmekte diğer yandan dalgın gözlerle -belki de ilk defa mutlu gördüğü- aile tablosuna bakmaktadır. Yalıdaki sahnelerde Emsal Kalfa da "leyli meccani" kazanan oğluyla gurur duymakta ve varlığını oğlu üzerinden olumlamaktadır. Melek'in yalıya alındığı gün, ücret ödemeyi reddeden Büyük Hanım, küçük kızı yalıya kabul etmesinin bir iyilik olduğunu üvey baba Hasan'a anlatmak için Emsal'in de küçücük çocukken yalıya geldiğini, Hüsmen Efendi'yi ona iç güveyisi aldığını belirtir ve "şimdi boyunca oğlu var maşallah" diye ekler. Bu sözler, aynı zamanda Melek için tasarlanmış bir geleceğin ifadesidir. Emsal Kalfa'nın oğluysa liseyi kazanınca çocukluk çağının aksine yalının özel alanının dışına çıkabilmiş ve bir kamusal özneye dönüşebilmiştir. O da, yazdan yaza geldiği yalıda Büyük Hanım tarafından, kapıcı dairesindeki erkek bebeği hatırlatacak bir şekilde "maşallah[larla]" övülmektedir.



Görsel – 13. Melek, merdiven korkulukları arasından korkuluğun diğer alanına, aileye katılan erkek bebek ve mutlu aile tablosuna bakar.

Burada, filmin hikâyesinde yer alan ve bir emek sömürsü sistemi olan beslemeliğin cinsiyetle ilişkisine parantez açmak yararlı olabilir. Balcı, Türk sinemasındaki beslemeleri ele aldığı çalışmasında, beslemelik kurumunun ne Osmanlı İmparatorluğu ne de Türkiye Cumhuriyeti döneminde denetlenen biçim değiştirmiş bir kölelik olduğunu belirtir. Genellikle toplumun yoksul ve alt sınıflarından orta ve

üst sınıflara verilen ve çoğunluğu kızlardan oluşan beslemeler doğallaştırılmış, karşılıksız, “görünmez emek”tir. Yeme, içme, barınma gibi temel ihtiyaçların giderilmesi karşılığında tüm gün ev içi işlerin sıradan rutinine sıkıştırılan ve izin günleri bulunmayan beslemeler aynı zamanda cinsel istismar için de bir hedeftir. Balcı, durmaksızın aynı işleri yapan beslemelerin durumunu “Sysphos”⁷⁴ benzetir (Balcı 2022: 449-451). Filmde, Melek’in emeği için bir ücret ödenmesi kabul edilmiştir ancak buna da üvey babası tarafından el konulmuştur. Kız çocukların küçük yaştan itibaren araçsallaştırılması, kadının geleneksel konumuna; yüzyıllardır yinelenen ve özel alanla tanımlanan eylemler üzerinden (annelik-ev kadınlığı vb.) içkinliğin sınırlarına çekilmesidir.⁷⁵ Bu sınırlı alanda gerçekleştirilen yorucu ve tekrarlayıcı işler Asılacak Kadın’ın anlatsal evreninde de dişillikle ilişkilendirildiği için Yalçın’ın bulunduğu fırsatı Melek’in neden bulamayacağı da açıklık kazanır. Küçük kızın beslemeliğe kabul edildiği sahnede yer alan yetişkin karakterler dikkate alınırsa (Büyük Hanım, Cemil, Hüsrev, Emsal, üvey baba Hasan, Hüsmen) bahçıvan Hüsmen dışında beslemelik kurumundan rahatsızlık duyan kimse bulunmamaktadır (eski besleme Emsal Kalfa dâhil). Beslemeler eve alınırken gerçekleştirilen ritüellere yer veren sahne travmatiktir. Balcı’nın belirttiği üzere, ev halkı tarafından köylü ve pis görülen beslemeler eve kabul edildiklerinde bitli oldukları iddia edilerek saçları kesilir, üstlerindeki kıyafetlerse ateşe verilir (Balcı 2022: 449). Filmde Melek’in saçlarını kesen Emsal Kalfa, bunu neden yaptığını soran oğlu Yalçın’a “bunlar bitli olur da ondan” yanıtını verir. “Beni de bu yalıya ilk getirdiklerinde” diyerek devam eden Emsal Kalfa’nın sözünü, bahçedeki jest ve mimiklerinden küçük kıza üzüldüğü belli olan Hüsmen yarı şakacı bir tavırla “yaa, hizmetçi verilen çocuklara muamele o gün bu gündür hiç değişmemiş desene” cümlesiyle keser. Emsal, beslemelere karşı aşağılayıcı tavırla “bunlar”, “hizmetçi” gibi ifadeler kullanmasına rağmen, kesilen cümlesinde kendi beslemeliğine de atıfta bulunmaktadır; öyleyse kimliğinin ve sınıfının izi belleğindedir. Bununla birlikte, yalıda geçirdiği yıllar içerisinde Büyük Hanım’ın yakınlığını kazanması eski statüsüne yönelik yabancılaşmasının nedeni olarak okunabilir. Emsal, Büyük Hanım’a içten bir sevgi duyar; besleme kızaysa oldukça sert davranır. Üvey babasının yanına dönmek istemeyen Melek’e ironik biçimde “alıştın değil mi yalı rahatına” der. Anlatıdaki bu verilerden dolayı Emsal Kalfa’nın kendi sınıfının ve cinsiyetinin koşullarına yönelik öz farkındalık geliştirmeyen bir karakter olduğu görülmektedir. Çünkü o da Melek gibi bilincini yükseltecek olanaklardan mahrum bırakılmıştır. Dorsay, filmdeki sınıfsal ilişkileri yalı imgesi üzerinden açıklar: “O yalıda kocasının ve geçmiş günlerin hayaliyle yaşayıp gitmiş olan büyükanne [Büyük

⁷⁴ Yunan mitolojisinde tanrılar tarafından devasa kayayı yuvarlayarak bir yokuşun başına getirmekle cezalandırılan Sisisfos’un çabası her defasında boşa gider; çünkü yokuşun başına taşıdığı kaya sürekli aşağı yuvarlanmakta ve Sisisfos her defasında başladığı yere geri dönmektedir (Balcı 2022: 470). Albert Camus’nün *Sisifos Söyleni* eserinde bu kısır döngü insanın varoluşsal sorunu olarak ele alınır. Bkz. Albert Camus (2011), *Sisifos Söyleni* (18. Baskı), İstanbul: Can Yayınları.

⁷⁵ Bu bağlamda Beauvoir’ın cinsiyet kategorilerine varoluşsal yaklaşarak, erkeğe aşkınlık ve değer üretimini kadınsa düşük statülü katkısız yinelemeyi atfeden toplumsal ayrımcılığa yönelik eleştirisi hatırlanmalıdır. Bu çalışmada bkz 16-17. Bu ayrımcılık, filmsel anlatıyla ilişkilendirildiğinde, Büyük Hanım’ın Melek’i beslemeliğe kabul ettiği gün onun geleceğine yönelik kurguladığı perspektifte evliliği ve çocuk sahibi olmayı pozitif içerikle yüklemesinin ve Emsal Kalfa açısından da Emsal’in oğluna duyduğu sonsuz sevginin koşuludur. Aynı olguya ve anne-erkek çocuk ilişkisine Freudyen yaklaşım için bu çalışmada bkz. 14.

Hanım], oğlu Hüsrev'in sapıklıklarını, soyluluğun 'dekadans'a dönüşmesinin kaçınılmazlığını bilen her gerçek soylu gibi sineye çekerken, "emaneten" getirilip bırakılan yeni yetme besleme Melek kıza da, tüm ailesinin kuşaklar boyu davrandığı gibi davranmaktan geri kalmayacaktır." Dorsay'a göre, çökmekte olan yalı kültürü ve çökmekte olan sınıfın başka bir sınıfın temsilcisi genç Yalçın tarafından öldürülmesinde yeni gelen sınıfın işaretleri vardır (Dorsay 1995: 318-319). Yalçın'ın romandaki işlenişinde onun politik tavrı alımlayıcıya daha açık sunulur. Özgün, romanda Yalçın karakterinin küçükken kendisini arkadaşlarına paşa torunu olarak tanıtip sınıfsal konumunu gizlediğine, parasız yatılı okula girip yeni çevrenin ve okuduğu kitapların etkisiyle dönüşerek eskisi gibi davranmayışına dikkat çeker. Yalçın'ın iç sesine de yer veren romanda,⁷⁶ Yalçın'ın Melek'i ekonomik ve toplumsal koşulların kurbanı olarak gördüğünü aktardığı iç konuşmalarından alıntı yapan Özgün (2020: 632-633), genç adamın yozlaşmış yalı kültürüyle Hüsrev arasında kurduğu koşutluğa da vurgu yapar. Özgün'ün bu eş değerlikle ilgili romandan alıntılardığı bölüm şöyledir:

İhtiyara direnme gücünü veren, güçsüzlüğünün zorbalığa dönüşmesine yardımcı olan bir şey vardı elbet. Yüzyıllar... Yüzyılların birikimi. Çevredekilere o çürümüş tüm güzelliğini, işlevini yitirmiş yalının yıkılamayacağını sandıran; moruğun zorbalığını olağan saydıran birikim... [...] Oysa gün gelecek yıkılacaktır elbet, yalı da moruk da, simgesi oldukları yoz düzenle birlikte (Kür 1979: 179; Kür 1994'ten akt. Özgün 2020: 627).

Film özelinde değerlendirildiğinde de Yalçın'ın eskiden kendisini paşa soyundan biri gibi gösterdiği, Yalçın iskele görevlisiyle selamlaştığında, arkadaşının "paşazadelik taslamayı boşladın anlaşılan" demesiyle aktarılır. Yalçın ise "biz alt tarafı leyli meccaniyiz oğlum, sahici ana baba çocuklarını görünce" diyerek yanıtlar arkadaşını. Bununla birlikte filmin genelinde Yalçın'ın sınıfsal düşüncelerine yer verilmez, Melek'e tutkusu işlenir. Yalçın'la ilgili sınıfsal anlamda dikkat çekici bir unsur Melek'i *kölelikten* kurtarma düşüncesidir.

Melek ve annesinin belirgin ezilme deneyimleri dikkate alınırsa yalı sahibi Büyük Hanım'ın ve Emsal Kalfa'nın kadın olmalarına rağmen erkekler tarafından doğrudan tahakküm altına alınmayan karakterler olarak filmsel evrende farklı bir konum işgal ettiklerini belirtmek uygun görünmektedir. Filmin anlatısından yola çıkılarak Büyük Hanım'ın gücünün ailesinden ve "paşa babası" gibi yine bir eril iktidar figürünün sermayesinin aktarımından kaynaklandığı önerilebilir. Emsal Kalfa'nın eşi Hüsmen'se bir iç güveyidir; kendi ifadesiyle "bir garıban Hüsmen"dir. Onun özneliği; Hüsrev, filmdeki erkek hâkimler, Melek'in bedenini sömüren çevredeki erkekler vb. gibi filmde yer alan genel erkek imgesinin istisnasıdır. Hüsrev'in dışarıdan getirdiği adamla birlikte Melek'e karşı ilk tecavüzünü gerçekleştirdiği gecenin sabahında denizin kenarında Melek'in çaresiz halini görüp yanına koşan kişi Hüsmen'dir. Melek buna rağmen yumuşak huylu Hüsmen'den bile çekinmektedir. Hüsmen bahçede çalıştığı ve Emsal Kalfa'yla müstemilatta yaşadığı için, Büyük Hanım'ın ise kocası ölmüş olduğu için, egemenliği

⁷⁶ Roman; kadın düşmanı hâkim, Melek ve Yalçın'ın bakış açılarına ait üç bölüm üzerinden kurgulanmıştır. Bkz. Kür 1979.

altına girdiği yalıdaki dişil iktidar Melek açısından erkeksiz bir iktidar görünümündedir. Yalıda ikamet eden tek erkek Hüsrev ise bir aile reisi ya da baba değil, oğul temsilidir. Her ne kadar annesi tarafından cinsel iktidarsızlığına ve pısrıklığına vurgu yapılsa da Büyük Hanım’la sürekli bağrışan, evin içinde tüfekle dolaşan, kavgacı “koca Hüsrev Bey”, doğrudan fiziksel şiddet uygulamasının öncesinde de besleme kız Melek için sosyal, ekonomik, kültürel boyutların yanı sıra cinsiyet farkını da içeren bir egemenliğe sahiptir.



Görsel– 14. Hüsman, uzak planda gösterilen ve kıyıda bir köşede büzülmüş duran Melek’i görünce yanına koşar. Melek, başını Hüsman’ın omzuna koyar. Yalıdaki cinsel sömürünün boyutları konusunda Hüsman ve Emsal Kalfa’nın bilgisel konumu şüphelidir.

Filmin anlatısının sunduğu cinsiyet ilişkilerinde cinsiyet dışı boyutlar erkeklerin egemenliğini bozuma uğratar. Üvey baba Hasan, özel alanda Melek ve annesine uyguladığı baskı ve şiddetle oluşturduğu iktidarın tam tersi bir görünümü yalıtı para almak için ziyaret ettiği sahnelerde sergiler. Hasan, Melek’in emeğinin sömürülmesi üzerinden kazandığı paraya zam talep ederken Büyük Hanım’ın karşısında boynunu içe çektiği, başını önüne eğdiği bir jestle el pençe divan durmaktadır. Bu sahnede sunulan ironi, Hasan’ın karşı açısında tam üç kadının yer alması (Büyük Hanım, Emsal, Melek) ve bunlardan birinin Melek olmasıdır. Cinsiyet dışı boyutların etkisi söz konusu olsa da cinsiyet ilişkileri odağında değerlendirildiğinde; erkeğe rasyonaliteyi, mantığı, kültürü, özneliği; akılsal yetersizlikle itham ettiği kadınsa duygusallığı, bedenselliği ve edilgenliği iliştiiren ataerkil gelenek filmsel evrende yalnızca besleme kadınlar ya da Melek’in annesi gibi yoksul, cahil kadınlar üzerinde değil, yüksek statülü kamusal işlerde zihinsel emek harcayan kadınlar üzerinde de etkilidir. Örneğin erkek hâkimler, Melek’i savunan kadın hâkimi duygusal davranmakla suçlayarak -ima yoluyla da olsa- mesleğinin gereği olan rasyonaliteyi kadın olması (bedenselliği) hasebiyle hiçbir zaman kazanamayacağını savlamaktadır. Erkek meslektaşının kadın hâkimin fikirlerine “ya pek safsınız ya da hemcinsinizi koruma güdüsüyle” karşılığını vermesi ya da erkek hâkimlerin aralarında “kadından yargıç olmaz azizim” şeklinde konuşmaları bu durumun göstergesidir. Film anlatısı böylece, kadın bedenine sahip olmayı ataerkil toplumda ontolojikleştirilen bir sorun olarak ortaya koyar. Ancak cinayet davasında Melek’in suçsuzluğunu farkedenden tek hâkim kadın olduğundan anlatısal söylem filmdeki erkek karakterlerin düşüncelerini olumsuzlar.



Görsel – 15. Açık – karşı açık tekniğiyle sunulan bu sahnede üvey baba Hasan’ın karşısında Emsal Kalfa, Büyük Hanım ve o sırada Büyük Hanım’ın tırnaklarını kesmekte olan Melek görülür.

Filmin anlatısında; ataerkil imgelemin kadını araçsallaştırmasına, nesneleştirmesine ve tekinsiz bir varlık olarak niteleyerek suçla ilişkilendirmesine eleştirel yaklaşan sorgulayıcı bir yaklaşım söz konusudur. Erkek karakterler kadınlara yönelik suçlamalarında farkında olmaksızın kendi özelliklerini ifade etmektedirler. Hasan, Melek’in annesinin kapıcı dairesinde yaşamak yerine köye dönmeyi önermesini “piçinle seni kıcıma takıp buralara getirdi[m]” karşılığıyla reddederken Melek ve annesini baş belası olarak gördüğünü belirginleştirmesine rağmen aslında ana-kızı iyimser vaatlerle köydeki yaşamlarından koparıp kurduğu tahakküm üzerinden daha zor şartlara mecbur ederek onlar için baş belası olan kendisidir. Melek’in beslemeliği üzerinden sermaye elde etmesi de filmdeki olgusal gerçekliğin Hasan’ın ifade ettiği düşüncelerden çok farklı olduğunu gösterir. Erkek hâkimlerin kadın hâkime düşünsel eksiklik imasında bulunmaları ve bedensel etkilerle Melek’i aklayan çıkarımlara vardığını söylemeleri filmdeki bir diğer örnektir. Dikkat edilirse neredeyse tümü erkeklerden oluşan yargıç, savcı, avukat gibi adalet kurumu temsilcileri Melek’in suçsuzluk ihtimaliyle ilgilenmezken olayların arka planını açıklayan anlatıya göre gerçekten suçsuz olan Melek’tir. Erkek hâkimlerce kadın hâkime atfedilen yanılğı aslında filmin erkek karakterlerinin öz yanılığısıdır, çünkü bedensel bağlar üzerinden rasyonel düşünmeyi ikincilleştiren erkek karakterlerdir. Kadın hâkim, yalıda yaşanan ilişkilerin gerçekliğine temas edebilmiş tek mahkeme üyesidir. Yaşadığı tüm mağduriyetlerin yanı sıra eril düşünce tarafından genç Yalçın’ın mahkemede yargılanıyor olmasının sorumluluğu Melek’e yüklense de tersine Melek’in suçlu konumunda bulunmasının nedeni erkekler ve onu kurtarmak isterken idamına neden olan Yalçın’dır.

Filmsel anlatının sunduğu tablo, kadın özgürlüğü bakımından karamsardır. Filmde kadına karşı kötülüğün sıra dışılığı ve sıradanlığı çakışır. Sıra dışı fantazileriyle Hüsrev’in konumu özgündür. Esen, Hüsrev’i “şizofren yaşlı koca” olarak (Esen 2019: 77), Özgüç, “dengesiz” ve “sapık” olarak (Özgüç 2012: 642) olarak, Dorsay, “sapık ve iktidarsız” olarak (Dorsay 1995: 318) niteler. Hüsrev’in cinsel sömürsünü daha iyi değerlendirmek için karakterin temsil ettiği bilinç dışı süreçleri psikanaliz yardımıyla biraz daha detaylandırmak anlamlandırmayı kolaylaştırır. Hüsrev bencil, açgözlü, aldırmazdır. Indick, bu özelliklerin Freudyen psikoseksüel gelişim evrelerinden ilki olan oral evreye

yönelik takıntılar olduğunu belirtir (Indick 2011: 36, 39). Bu dikkate alınırsa Hüsrev'in libidinal gelişimin erken evrelerinde sabitlendiği anlaşılr. Oral evrenin anne-çocuk arasındaki göğüs-ağız ilişkisini içerdiği düşünüldüğünde filmdeki bazı önemli ayrıntılar yakalanır. Hüsrev'in Melek'e yönelik cinsel isteği ondan altınların yerini öğrenmek isterken ellerini Melek'in göğüslerine götürdüğünde uyanır.⁷⁷ Bir başka sahnede Hüsrev, Melek'i eve getirdiği erkekle cinsel ilişki kurmaya “tıpkı ananın memesini emer gibi” komutuyla yönlendirir. Hüsrev, açık bir biçimde annesiyle olan ilişkisini geride bırakamamış, ödipal karmaşasını aşır kültürel yapıya/toplumsal yasaya katılamamış ayrıksı bir tiptir. Josette'in başka bir erkekle ilişkisini dikizlerken de annesiyle yan yanadır. Indick, anneye yönelik cinsel arzu ve babaya yönelik saldırganlığın fallik sembollere aktarıldığını hatırlatır (Indick 2011: 45). Bu önermeye doğruluk atfedilirse Hüsrev'in tüfek, kırbaç gibi fallik sembollere düşkünlüğü onun annesine yönelik ensest arzularının göstergesidir ki Hüsrev'in Melek'e arzusunun “ihtiyar orospu” dediği annesinin öldüğü gün başlaması ve Melek'ten Büyük Hanım'ın odasında kalmasını istemesi filmdeki ensest arzusunun varlığını güçlü kılar. Hüsrev'in Josette'e yönelik cinsel iktidarsızlığı da bu bağlamla ilişkilendirilebilir. Onun travmatik anılarının yarattığı gerilimin yöneldiği hedef çaresiz ve kimsesiz görülen genç bir kızın bedenidir. Hüsrev'in toplum dışı karakterinin aksine kadına yönelik şiddetin günlük yaşamın içindeki sıradan insan arasındaki yaygınlığı kadına yapılan kötülüğün sıradanlığını gösterir ve anlatısal evreni daha da karamsarlaştırır. Çünkü yalıdaki cinsel sömürünün katılımcıları kötülüğü istisna olmaktan çıkarır. Bunlar arasında Melek'in gördüğü şiddete üzülenlerin (iskeledeki görevli) ya da Melek'i sevdiğini söyleyenlerin olması (Yalçın) dikkat çekicidir. Yalçın'ın çocukluk arkadaşının “ne olmuş ya, kerhaneye gitmiyor muyuz, alan razı satan razı” diyerek tecavüzü rasyonelleştirmesi gibi çeşitli bahanelerle (Hüsrev'in yalıya getirdiği kişiler mahkemede rıza, cahillik, sarhoşluk gibi bahaneler sunar) özellikle kadın bedeni nesneleştirilerek eril haz öncelenmekte ve işlenen suç göz ardı edilmektedir.⁷⁸

Anlatıda hem Hüsrev karakteri hem de yaşanan çarpık ilişkiler oryantalizm (şarkiyatçılık) ve self oryantalizm'e ilişkin anlamlar da taşımaktadır. Said; şarkiyatçılık kavramıyla birbirine bağlı olduğunu düşündüğü birkaç şeyi kasteder. Şark'ın akademik bağlamda incelenmesi; Şark – Garp [Doğu – Batı] arasında ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayalı düşünme biçimi ve “kabaca” 18. yüzyıl sonundan itibaren Şark hakkında görüşler saptayarak, bu görüşleri meşrulaştırarak, Şark'a yerleşerek, onu yöneterek Şark'a egemen olmak, Şark'ı yeniden yapılandırmak, Şark üzerinde yetke kurmak bağlamında kullanılan bir Batı biçimi gibi anlamlarda ele alınabilen Şarkiyatçılık'ı, (Said 2016: 12-13) Said, Batı'nın Şark'tan üstün olduğuna yönelik hegemonyacı bir bakış içermekle eleştirir (Said 2016: 17). Said çalışmasında sömürge yöneticileri, diplomatlar, yazarlar vb. tarafından üretilen ve Doğu toplumları hakkında fikir ve imge üreten eserlerden örnekler sunar. Şarkiyatçı bakış açısında, genel

⁷⁷ Filmde Yalçın'ın da Melek'in göğüslerine yanlışlıkla dokunduğu ve bundan etkilendiği bir sahne vardır. İleride bu sahneye değinilmiştir.

⁷⁸ Bu sahnelerdeki sinemasal dil kullanımı sonraki başlıkta tartışılmıştır.

özellikleri itibarıyla Doğu(lu) olanlar değişmez bir öze sahipmişçesine ele alınır ve Batı'yla ilişkilendirilen değerlerden yoksunluklarıyla; “kesinlik yeteneğinden yoksun”, “bağımlı”, “mantıksız”, “uyuşuk”, “enerji yoksunu”, “dalkavuk”, “kurnaz”, “hayvanlara eziyet eden”, “intikamcı”, “ahlaksız”, “günahkâr”, “çocuksu” gibi kalıplarla etiketlenir. Doğu toplumlarının ampirik gerçeklikten uzak ve kusurlu olduğu savlanır (Said 2016: 41-58). Batı kültürü tarafından hor görülüp aşağılanan Doğu, “[d]espotizmi, zulmü, ihtişamı, duygusallığı, erotizmi, ehlileştirilmiş felsefesi ve mistisizmi” ile yeniden kurulan bir Doğu’dur. Batı tahayyülünde, Doğu egzotik-mistik bir ötekidir (Köse, Küçük 2015: 125). Self oryantalizm ise, “Batılı değerler sistemi içinde batıya göre ‘kendi’ni açıklayarak/temsil ederek kendi kültürünün temsiliyi çarpıtmaktır.” Bunun gerçekleşebilmesi içinse kendi kültürüne Batılı gözle bakabilecek bir Doğulu toplumsal-siyasal kesim gereklidir ve bu bağlamda Batılı canlanmayı ilk gerçekleştirenler “önde giden modernlerdir (yeni elitler-aydınlar-intelijensiya-entelektüeller).” Self oryantalistler, iradi modern toplumlarda ya da kolonyalizme maruz kalmış toplumlarda “temasın eşliğinde” ortaya çıkar (Bezci, Çiftçi 2012: 143). Bu bilgiler ışığında filme dönüldüğünde, Hüsrev’in Batı’da bulunması, bir Fransız kadına aşık olması Hüsrev’deki Batı hayranlığını da imgeselleştirir. Hüsrev, arzuladığı Batılı kadına erişemez ve bu yoksunluğunu köylü kızı Melek’le ikame etme çabaları başarısız olur; Melek asla Josette gibi konuşamadığı, dans edemediği, duruş sergileyemediği için Hüsrev tarafından aşağılanır. Filmde Hüsrev ve yalıdaakiler olumsuz karakterler olarak gösterilir ancak filmsel anlatıda içinde cinsel entrikaların işlendiği bir yalı dünyasının kurulması, erkeklerin “ahlaksız” ve şehvet düşkünü olarak sunulması, eğitilmiş bir genç olan Yalçın’ın da akılcı davranışlardan çok güdülerıyla eyleme geçmesi, filmin anlatısal söyleminde de self oryantalist bir yaklaşımı barındırmaktadır.

Filmsel anlatıda kadın karakter açısından büyük zorluklar içerdiği gösterilen sosyal koşullara karşı kadın karakterler arasında cinsiyet dayanışması bulunmaz. Melek’in annesi anlatının sonunda kızının idama mahkûm edilmesine üzüldürken sunulsa da anlatı boyunca kızına sahip çıkmaz, onunla ilgilenmez, bir anne-kız yakınlığı geliştirmez. Kadınlar arası hiyerarşi söz konusudur. Melek’in annesi kapıcılık yaptığı apartmanda hemcinsi tarafından aşağılanır. Melek ise yalı yaşamında Büyük Hanım ve Emsal Kalfa tarafından aşağılanır. Hüsrev Bey Melek’le evlendiğinde Emsal Kalfa’nın temel sorunu Melek üzerinde sarsılan egemenliğidir: “Hey gidi dünya hey, elin bitli köylüsü hanım kesildi başımıza.” Emsal Kalfa, “masum evladımı da yaktı kaltak” diyerek cinayetin ve yaşananların suçunu Melek’e atar. Filmde kadın dayanışmasına yönelik tek gösteren, kadın hâkimin sessizliği tercih eden Melek’e yaklaşımı ve yardım etme isteğidir.

Film, kadının kapatıldığı ve kadına yönelik şiddet eylemlerinin doğallaştırıldığı kötümser manzarayı sökmek için kadının neler yapabileceği bağlamında incelendiğinde erkek karakter yardımıyla kadının kurtarılmasını reddeder. Cinsiyetler arası ilişkide varılan sonuç kadınlar açısından genellikle olumsuzdur. Üvey baba Hasan; Melek ve annesini kent yaşamında ezilmeye sürükler; Hüsrev, Melek’i

takıntılarının kurbanına dönüştürür; erkekler Melek'i cinsel nesne olarak hazzın aracı yapar; Yalçın'ın edimleri ve eril adalet sistemi nedeniyle Melek idama sürüklenir. Sözden mahrum edilmesini ve değersizliğini öğrenen Melek'in sessizliği, sembolik dilde kadının yer alamayışının göstereni olarak kadın için alternatif kültür gereksinimine vurgu yapar.⁷⁹ Kadın hâkim ise ataerkil kültürün kadını ötekileştirmesine dair bilinç sahibi tek karakter olarak sunulduğu için eğitim ve iş dünyasında geleneksel sınırlarını aşabilen akılcı-aşkın kadın öznelik projesi de önemsenir. Film böylece alternatif kültür vurgusu üzerinden psikanalitik feminizm, kadının kamusalılığı ve bilincinin yükselmesi arasındaki ilişki üzerinden liberal feminizm ve erkek karakterler arası statü, kimlik farklılıklarına rağmen tüm boyutlarda yaygın biçimde gözlenen ataerkillik üzerinden radikal feminizm kodları içermektedir. Filmsel anlatının eleştirel yaklaşımına rağmen Melek'in hikâyesinin babasının ölümüyle ilişkisi ve yaşananların annesiyle birlikte erkeksiz kalmalarının sonucunda gerçekleşmesi bir sorunsal yaratır. Fakat iktidar ilişkilerinin bireysel edimlerin sonucu olarak değil, kültürün işlevi olarak ele alınması, kadının konumunun kişisel deneyimler ötesinde belirlendiğinin de göstergesidir.

4.2.1.2. *Asılacak Kadın* Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Filmin anlatıyı aktarma teknikleri ve bu tekniklerle oluşan sanatsal dilin filmin söylemine etkileri konusunda bir çıkarıma ulaşmak filmde kadının yeniden sunumuna yönelik analizlerin daha derinlikli biçimde inşa edilmesine olanak tanır. Bu bağlamda öncelikle filmin kısıtlanmış anlatım ve her şeyi bilen anlatım mekanizmalarından birlikte yararlandığı önerilebilir. Çünkü filmin hikâyesinin merkezinde Melek karakteri ve onun deneyimleri bulunmakta olsa da bu karakterin filmde ağırlıklı yer kaplamasına rağmen Melek'in yer almadığı sahneler de söz konusudur. Melek, işlenen cinayet sonrasında savcının odasında koridorda Yalçın'ın ailesi, Melek'in ailesi ve Cemil Bey arasında geçen diyaloglardan habersizdir. Filmin bir başka sahnesinde Cemil Bey bulduğu avukatla birlikte Yalçın'ı Melek'e iftira atmak için ikna etmeye çalışırken Melek'in yaşananlara dair bilgisi yoktur. Filmde bir diğer önemli karakter olan Yalçın'ın deneyimleriyle sınırlanmış birçok sahne söz konusudur. Yalçın'ın yalı müstemilatındaki ailesiyle yediği akşam yemekleri ve bu sırada gerçekleşen diyaloglar Melek karakterinin bilgisel kapsamının dışında kalır. Filmsel malzeme göstermektedir ki *Asılacak Kadın*'da tek bir karakterle sınırlandırılmış kısıtlı bir anlatım yapısı aşılmaktadır.

Kronolojik ilerlemeyen film; Melek'in köydeki çocukluğu ve kapıcılık yılları; yalıda geçen yıllarda Yalçın'la tanışması, cinsel olarak sömürülmesi ve cinayete giden süreç; cinayet sonrası işleyen dava

⁷⁹ Bu bağlamda yine Fransız feminizmine; Irigaray, Kristeva ve Cixous' nun dil üzerine çalışmalarına; sırasıyla ilk düşünürün "kadınsı kadınsı" kavramına, ikinci düşünürün göstergesel ve şiirsel diline ve üçüncüsünün *écriture féminine* kavramına dönülür; bu çalışmada bkz. 21, 23-24. Filmin uyarlandığı *Asılacak Kadın* romanında yazar Pınar Kür de kadın düşmanı hakim, Melek ve Yalçın'ın bakış açılarına ait üç bölüm içeren romanında, diğer iki bölümün aksine Melek'in iç sesinin konuştuğu "Melek'e Hücrede Gelenler" adlı bölümü dilsel kurallarının genellikle göz ardı edildiği bir çağrışımlar akışıyla aktarmıştır.

süreci gibi çeşitli zaman boyutları içermektedir. Filmde cinayet davası şimdiki zaman düzleminde sunulurken geçmişe dair bilgiler Melek ve Yalçın'ın iç odaklamalarıyla ya da nesnel geri dönüşlerle sunulmaktadır. Melek karakteri aracılığıyla yapılan bir iç odaklama örneği; Melek'in annesi erkek savcıya geçmişe dair bilgi verirken savcının odasında bulunan Melek'in dalgın yüzüne doğru kameranın ileri hareket yapması ve çerçevenin omuz planda sabitlenmesi sonrası iç odaklama yoluyla Melek'in çocukluk yıllarının aktarılmasıdır. Geri dönüş öncesi çerçeveyi kaplayan Melek'in düşünceli yüzü nedeniyle bu geri dönüş içsel odaklanma bağlamında ele alınmaya elverişlidir. Bir başka sahnede; Yalçın, mahkeme heyetine “her şeyi anlatacağı[nı]” söyledikten sonra “yaz tatilinde yalıya dönüp geldim ki” diyerek bildiklerini anlatmaya başladığında yapılan geri dönüş onun içsel odaklanması olarak ele alınabilir. Mahkeme sahnesinden Büyük Hanım'ın ölüsünün gösterildiği sahneye yapılan geçiş ise nesnel bir geri dönüş örneği olarak nitelendirilebilir. Filmsel sunumda odaklamalar akışkandır; içsel odaklanma olarak tanımlanmaya uygun bir görüntü sonrası yapılan geri dönüşlerde nesnel anlatım olanaklarından yararlanılabilmekte, böylece odaklanma konumu belirsizleşebilmektedir. Örneğin; Emsal Kalfa savcıyla konuşurken Yalçın ve Melek de savcının makamındadır. Geri dönüş öncesindeki bu sahnede, çerçevenin solunda konuşan Emsal Kalfa'nın yüzü fludur. Emsal'in anlattıklarıyla eş zamanlı olarak çerçevenin sağında dalgın bakışlarıyla Melek bulunmaktadır. Bu plan sonrasında geri dönüş yapıldığı için ilk başta Melek'in iç odaklanması gibi görülen bölümde Melek'in yer almadığı birçok sahne bulunmaktadır. Örnek olarak, Emsal Kalfa, okul tatili nedeniyle yalıya dönen oğlu Yalçın'la bahçede gezerken Melek o sırada yalının içinde Büyük Hanım'ladır. Bu geri dönüşün savcıya ifade veren Emsal Kalfa'nın ve yanında bulunan oğlu Yalçın'ın da yer almadığı sahneler içermesi anlatımın bu bölümünün onların iç odaklanmasına da dayanmadığının göstergesidir. Yalçın, çocukluk arkadaşıyla sahildeki kıraathaneye gittiğinde Emsal Kalfa sahnede yer almaz; Emsal Kalfa, Büyük Hanım'ın odasında iken Yalçın yalının dışındadır ve sahnede yer almaz. Hüsrev'in Josette'le ilgili anıları/hayalleri de bu bölümde sergilenir. Nesnel anlatım tekniklerine rağmen bu geri dönüş sekansından Melek'in iç sesiyle çıkılır. Filmin doğrusal olmayan, nesnellik-öznellik arasında gelgitler içeren ve odaklama değişkenliklerine yer veren anlatımının alımlayıcı olgusu analize dâhil edildiğinde bir yakınlıktan çok mesafe ürettiğini belirtmek makul görünmektedir.



Görsel – 16. Melek’in çocukluğuna dair sahnelerin yer aldığı filmsel geri dönüş öncesi son plan ve şimdiki zaman boyutuna yeniden geçilince filmde sunulan ilk plan.



Görsel – 17. Filmdeki odaklanmaların belirsizleşmesi. İçsel odaklanma benzeri giriş (soldaki görsel) ve çıkış (sağdaki görsel) planlarının sunulduğu filmde bu iki plan arasındaki geri dönüş bölümü nesnel anlatım teknikleriyle aktarılır.

Film, bakış ve eril görsel haz bağlamında değerlendirildiğinde filmin anlatısal boyutunda yoğun bir bakış trafiğinin ve gözetlemecilik-dikizcilik olgusunun söz konusu olduğu görülmektedir. Filmsel evrende kadını cinsel nesne olarak arzulayan erkeğin bakışı genellikle etken ve nesneleştirilen bir bakış görünümündedir ama filmsel söylem bu bakışı yeniden üretmemeye eğilimi gösterir ve bu bakışa karşı eleştireldir. Hüsrev’in Melek’e bakışları doğrudandır ve onu Josette’in ikamesi olarak kullandığında fantazilerinin bir semptomu olarak büyülenmiş gibidir. Yalıda Melek’e tecavüz eden erkekler de ona bakışlarını doğrudan yönlendirirler (iskeledeki görevli ve kayıkçı). Yalçın’ın bakışı da genellikle etken ve nesneleştiricidir. Yalının bahçesinde gördüğü Melek’i takibine alan Yalçın, bahçede onun dolaşmalarını gizli biçimde dikizler. Yalçın’ın dikizciliği, kadına yönelik arzusunun yanı sıra Melek’e dair daha fazla bilgi edinebilme çabası da barındırır. Bu anlamda Yalçın’da soruşturmacı bir bakışın varlığı da söz konusudur. Yalıda yaşanan cinsel ilişkilere dair duydukları sonrasında, Melek’in kaldığı odayı dikizleyen Yalçın, Hüsrev’in fantazilerini hatırlatır biçimde, gördüğü üçlü seks sahnesinin röntgencisi olur. Yalçın’ın röntgenci bakışı, fetişleştirilmiş nesneye yönelik bakıştır. Yalçın, bu görsel deneyimi sonrasında, arzu nesnesine sahip olabilmek için gerçek kimliğini açıklamayarak Hüsrev’in fantazileriyle kurgulanan performansta rol edinir ve Melek’le sevişir. Yalçın da bu sahnelerde Melek’in bedeniyle büyülenmiş gibidir; kadın bedenine diktiği gözlerini kırpmaz. Bir diğer eril bakış örneğini,

Melek'in annesini arzulayan Hasan sunar. Hasan, Melek'in annesini kollarından tutup köy evinin odasına sokmaya çalıştığı sırada, kadının hayatının sorumluluğunu üstleneceğini belirtirken kullandığı etkin dilin sahibi olduğu gibi elde etmek istediği kadının gözlerine öz güvenli biçimde bakabilen etkin bir bakışın da sahibidir. Filmdeki genel erkek imgesinin aksine kadının bedenine odaklanmayan, daha çok çevresindeki iktidar ilişkilerini gözlemleyen karakterler de vardır. Hüsmen bu argümana örnek bir karakterdir. Hüsmen'de kadına yönelik arzu ya da nefret içeren bir eril bakışa yer verilmez.



Görsel – 18. Kadın bedeniyle büyülenmiş eril bakış. Soldaki planda Hüsrev'in bakışları Melek/Josette'in göğüslerine, sağdaki planda Yalçın'ın bakışları Melek'in cinsel bölgesine odaklanmış durumda.

Filmde erkek karakterlerin bakışı karşısında, erkeğin arzu nesnesi konumunda bulunan kadının bakışı aynı kararlılığı sergilemez. Melek, tecavüze ilk maruz kalışının ardından odadaki Hüsrev ve iskele görevlisine bakmaktan korkar. Hüsrev'den kırbaça fiziksel şiddet gördüğünde Melek gözlerini kaçırıp aşağı bakar. Hüsrev'in emirleriyle edilgenleştirildikçe Melek'in tecavüz sırasındaki bakışları donuklaşır. Melek, Hüsrev'in verdiği kıyafetleri giyerek Josette'in bir zamanlar yaptığı gibi onunla dans ettiğinde içinde bulunduğu durumu anlamlandıramamanın şaşkınlığı içindedir. Melek, Yalçın'la yalının bahçesinde konuştuğu sahnelerdeyse maruz kaldığı suçlar nedeniyle ürkek bir tavırla da olsa Yalçın'la doğrudan göz teması kurar. Bir diğer arzu nesnesi olan Melek'in annesi de Hasan'ın arzulayan bakışları karşısında dişil bir arzuyu gösteren kendi bakışıyla karşılık verse de gözlerini kaçırdığı anda bakış trafiğinden kaçınan taraf olur. Büyük Hanım, Emsal Kalfa gibi cinsel nesneleştirmeye maruz kalmayan karakterlerin bakış nitelikleri cinsel aşağılanmanın izini taşımaz.



Görsel – 19. Melek’in bakışlarını içeren çeşitli sahneler. Sırasıyla; tecavüz sonrası bakış üretmeyişi, cinsel anlamda edilgenleştikçe ürettiği duygusuz/donuk bakışı ve mahkeme sahnesinde Yalçın’a yönelttiği ve yaşadıklarını sorgulayan bakışı.

Kadının herhangi bir cinsel arzusunun faili olamayışını sosyo-kültürel süreçlere bağlayan filmde cinsel nesne konumuna yerleştirilmesine rağmen istikrarlı bir biçimde erkeklerin gözlerine bakabilen tek karakter olarak (Hüsrev’in anı/hayalleri aracılığıyla) Avrupalı Josette sunulmaktadır. Josette’in Hüsrev’le yalıda dans ettiği sahnede, Josette kendisini salonun bir köşesinde seyreden erkekleri görür ve Hüsrev’le dans etmeyi bırakır. Erkeklerin yanına gelen Josette, onları bakışlarıyla tek tek inceler ve onlarla dans eder. Bu sahnede iki cinsiyet arasındaki bakış sistematığı daha eşitlikçidir. Josette ve dans ettiği erkekler karşılıklı ve istikrarlı biçimde birbirlerine bakar. Hüsrev ise bu kişilerce görmezden gelinir. Böylece, Hüsrev’in Avrupalı kadının ve diğer erkekler yanındaki pasifliği ve Melek’e yönelik saldırganlığı arasındaki karşıtlık daha da keskin bir biçimde çağrıştırılır ve Melek’in “ezilmişliği” bir kültür ve sınıf boyutunu yeniden içerir.



Görsel – 20. Solda, Hüsrev tarafından kıyafetleri ve edimleri belirlenen Melek’in dans ederken sergilediği bakışa karşılık bu bakıştan belirgin farklılıklar içeren, dans edeceği erkeği seçen, kendi arzusunu önceleyen Josette’in bakışı. Bu bakış, Hüsrev’i görmezden gelir.

Hiyerarşik cinsel ayrımlaşmanın ürettiği iletişimsel bağlamda, erkek cinsiyeti ve bakış iktidarı arasında kurulan bağ ve ontolojik görünüm yanılması yaratan seyreden/etkin/erkek-seyredilen/edilgin/kadın ilişkisi filmin ataerkil toplum vurgusunda sosyal süreçlerin bir parçası olarak sunulur. Bu sahnelerde bakışın gücünü ve hazzını yaşayan erkek karakterlerle kamera özdeşleştirilmemiştir. Böylece bakış açısı çekimi ya da öznel çekim gibi eril karakteri üstlenen bir gözleştirme yerine kamera dışsal olarak konumlanmıştır. Hüsrev'in Josette'i (psikanalitik bir okumada anneyi) ikame etmek için haz aracı haline getirdiği Melek'e yönelik bakışları; Melek'in dışarıdan getirilen erkeklerle birlikteliğe zorlandığı sahneler; Yalçın'ın Melek'in bedeninden cinsel haz sağladığı sahnelerde öznelleştirilmiş planlardan kaçınılmıştır. Cinsel eylem içeren sahnelerde genel plan ve boy plan tercihleri de sık göze çarpar. Aynı zamanda bu sahnelerde açı-karşı açı arasında kesme yapılması cinsel eylem sahnelerinde alımlayıcının alabileceği hazzı zarar verir.



Görsel – 21. Hüsrev'in yalısında yaşanan ilk cinsel istismardan çeşitli nesnel çekim görüntüleri.

Eril görsel hazzın bozumu, bilinçli bir yönetmen müdahalesi olarak değerlendirilebilir; Sabuncu da erotize edilen kadın bedeni sömürüsüne imkân sağlamak istemeyen görüşlerini Bayrak'la söyleşisinde dile getirir ve “bazı cinselliklerin teşhirinden yana değilim, seyretmekten de yapmaktan da hoşlanmam. O anlamda epey örtülü bir film [...] ırza geçme sahnesinde bile belli bir estetikme ulaşılmaya çalışıl[dı]” demektedir (Bayrak 1987: 57). Bu çabaya rağmen, filmde, kameranın kadın bedeninin çeşitli bölümlerine yer verdiği sahneler de bulunmaktadır. Bu sahnelerde yer alan dişil beden kısımlarına yönelik imgeler, genellikle birkaç saniyeden oluşan kısa kesmeler olarak sunulmaktadır. Filmde sunulan dişil bedensel bölümlere örnek olarak; Yalçın'ın yalı odasını dikizlediği sahnede gösterilen çıplak bedenler gösterilebilir. Pencere dışındaki Yalçın gibi oda içindeki Hüsrev'in de skopofilik konumda bulunduğu bu sahnede yer alan planda Melek ve onun bedenini sömüren adamın bacaklarının diz altı bölümleri gösterilir. Kadının bedeninin erotize edilmesi bağlamında tartışılabilir bir görüntü, yine aynı sahnede yataktaki çıplak vücutların üst açıdan omuz planda nesnel olarak gösterilmesidir. Bu planda Melek saçları yastığa dağılmış durumda ve yine duygusuz, donuk bakışlarıyla çerçevelenir.

Erkeğin bedensel hareketleriyle Melek'in çıplak omzu, boynu ve başı hareket eder. Her iki plan da yaklaşık bir saniye sürer.



Görsel – 22. Hüsrev ve Yalçın'ın seyrettiği çıplak bedenler.

Filmsel anlatımda kadın bedeninin parçalara ayrılarak sunulması bağlamında başka planlar da göze çarpmaktadır. Bunlardan biri; Yalçın'ın yalı bahçesinde yanlışlıkla Melek'in göğüslerine dokunduğu plandır. Yalçın, ailesiyle geçirdiği tatil sonrası döndüğü okulunun yatakhaneğinde diğer öğrenciler uyurken bu anı düşünürken gösterilir. Melek'in yakın plan göğüs imgesi yaklaşık bir saniyelik zaman içerir. Bedensel bölümlemeye yönelik bir diğer örneğe Yalçın'ın yalıda Melek'le cinsellik yaşayabilmek amacıyla Hüsrev'le yalıya geldiği ilk gecede üretilir. Bu sahnede Hüsrev, Melek'in güzelliğini ve cinsel organını överek Yalçın'ı yönlendirirken, Yalçın, Melek'e büyülenmiş gözlerle yaklaşır. Bu sırada Hüsrev'in Yalçın'ı “seni bekliyor, gül gibi açılmış” sözleriyle yönlendirmesi aracılığıyla da desteklenmesinin gösterdiği üzere Yalçın'ın bakışları Melek'in cinsel organına yöneliktir. Melek, Hüsrev'in isteği üzerine bacaklarından birini koltuğun kenarına atar ve bu sırada Melek'in bacakları elbisesinin kapadığı kasık bölgesini de yoğun biçimde dolayımlayarak yaklaşık üç saniye ekranda kalır. Melek, Yalçın'ın yaklaşmasını bekler. Yalçın, Melek'e yaklaşıırken on saniyeye yakın süre Melek'in bacağı kadrajın alt kısmında belirgin biçimde, kısmı nesne işlevi görür.



Görsel – 23. Solda, Melek'in göğüslerinin yakın plan sunuluşu. Ortadaki ve sağdaki görseller, Yalçın'ın ilk defa Melek'in odasına geldiği sahneden.

Kameranın kadın bedenine nasıl yaklaştığına ilişkin yararlanılması gereken bir sahneye Özgüç dikkat çekmiştir. Özgüç, filmi fetişizm bağlamında değerlendirirken Asılacak Kadın'ı “son yılların en müthiş ve en fetiş filmi” olarak belirtir. Filmin “tokat gibi çarpıcı” olduğunu ifade eden Özgüç, bunu “fetişizmin tokatı” olarak tanımlar ve filmsel fetişizmin en yüksek noktası olarak Yalçın'ın öldürdüğü adamın cesedini yağmurlu gecede toprağa gömerken Melek'in “iç çamaşırsız ince elbisesinin vücuduna yapışması” durumuna işaret eder. Bu sahnede Müjde Ar'ın göğüsleri elbiseyle yapışır (Özgüç 1988: 95-97) ve açık biçimde çerçevede belirir. Bu sahne, Hüsrev'in pre-ödüpal dönem takıntılarıyla ilişkilendirilebilir. Melek'in göğüsleri, yaşananları bu aşamaya getiren sürecin bir sembolü olarak ele alınabilir ve bu süreç toplum ve yasanın yüklediği cinsiyet baskılarının bireyde sapkınlık biçiminde kendisini gösterme süreci olarak nitelendirilebilir. Bir başka okumadaysa, Hüsrev'in ölüm aracılığıyla yeniden bütünlük kazanmasının bir göstereni olarak değerlendirilebilir. Çünkü Hüsrev, sembolik dile girildikten sonra bir daha tümüyle kapatılamayan mesafeyi ölererek/öldürülerek kapatmış olmaktadır. Bu bakımdan kadın karakterin göğüsleri, filmde yer alan diğer göğüs sahnelerinde olduğu gibi, anlamı kendi maddeselliğinde sonlandırmaz; göğüs, göğsün ötesinin göstereni olur. Filme anlamsal katkı sunmakla birlikte, bu sahnede yapılan sunum tercihleriyle kadın bedeninin eril bakış için cinsel bir haz kaynağı olarak inşa edildiği açıkça görülmektedir. Sözü edilen sahnede, Yalçın'ın Hüsrev'i gömmesini seyreden Melek'e yaklaşık beş defa cepheden bir defa sırttan çerçevelenecek biçimde kesme yapılır. Göğüslerinin belirgin şekilde görüldüğü kesmelerden ikisi yaklaşık iki saniyelik diz plandır. Üçüncüsünde boy planda yine yaklaşık iki saniye çerçevelenir Melek. Dördüncü kesme yaklaşık üç saniyedir ve boy plandan başlar ve Melek bu planda geri geri gitmeye ve alıcıdan uzaklaşmaya başlar. Yaklaşık beş saniye süren beşinci kesmede ise artık genel plan olarak kodlanabilecek durumda geri geri yürümeye devam etmektedir.



Görsel – 24. Yalçın'ın Hüsrev'in cesedini gömdüğü ve Melek'in ıslak elbisesiyle olanları izlediği sahneden görseller.

Filmde Melek'in cinsel ilişki kurmaya zorlandığı sahneler ise eril görsel haz ve seyircilik bağlamında bazı karşıt özellikleri bir arada sunar. Bu sahnelerden biri, Hüsrev'in Melek'e “tıpkı ananın memesini emer gibi” yönergesini verdiği ve onu yatağın kenarında oturan adama doğru getirdiği sahnedir. Bu sahnedeki olumsuz durum, diegesis içi cinsel yaşantı bağlamında geciktirime yer verebilmesidir.

Melek'in kararsızlığı ve çekingenliği üzerinden kurulan bu geciktirimde Melek yere çöker ve bakışlarını yukarı kaldırarak adama bakar. Kamera adamın optik konumunu üstlenmese de kadının çaresiz bakışları ve az sonra yaşanacakların baskısı, yalnızca eril iktidarın ve kadından sağlanacak cinsel hazzın sahibi olacak filmsel karakterle sınırlanmaz. Çünkü bu sahnelerde kamera eylem alanına yakındır ve Melek'in tutuk hareketleriyle ertelenen haz duygusu erkek seyirci açısından da etki oluşturmaya yatkındır. Beş plandan oluşan sahne yaklaşık otuz saniye süresindedir. Bu sahnenin sonunda Melek'in erkek cinsel organına eğilen başı, yatak başlığının arkasında kalır ve plan sonlanır. Eril görsel haz bağlamında sorunlu yanlarına rağmen aynı sahnede sinemasal cinsiyet ayrımcılığına yönelik bir bilinç durumu da göze çarpar; çünkü geleneksel cinsiyet sunumlarına uymayan öğeler de sergilenir. Örneğin; Melek, yatağın kenarında oturan ziyaretçinin ayakları dibine çökerken kamera Melek'in hemen yanında onunla birlikte ve kamera da aynı biçimde alçalma hareketi yapar. Kameranın bu hareketiyle seyirci de Melek'le birlikte ziyaretçi adamın ayakları dibinde konumlandırılır. Sinemada klasikleşmiş bir kavramsal konum olarak eril bir seyirciden söz edilirse kamera konumunun ve hareketinin bozucu özelliği görülmektedir.



Görsel – 25. Melek'in Hüsrev tarafından sokaktan bulunan bir erkekle cinsel ilişkiye zorlandığı ve alımlayıcının hem Melek'le yakınlık kurma hem mesafe hem de geciktirim aracılığıyla çoklu biçimde inşa edilmeye çalışıldığı sahneden görüntüler.

Bir diğer benzer sahnede ise Yalçın'ın Melek üzerinden sağladığı zevk Yalçın'ın yüzünün yakın plan çekimiyle sunularak eril hazza yönelik vurgu çoğaltılır. Bu sahnede Yalçın, yine Hüsrev'le birlikte yalıya gelmiştir. Melek, çerçeve içinde bel planda ve çıplak gösterilen Yalçın'ın yanına gelir. Bir süre kendi etraflarında dönerler ve sonrasında Melek, Yalçın'ın vücudunun aşağısına doğru yavaşça yönelerek kadrajdan çıkar. Melek'in çerçevenin altına doğru inerek görüntüden çıkması sonrasında Yalçın gözlerini kapatır ve bu görüntü üretilmeye başlanan hazzının gösterenine dönüşür. Bu esnada Yalçın göğüs plandadır. Sahnenin yaklaşık süresi kırk saniyedir.



Görsel – 26. Kadının itaat etmeye alıştırılması, araçsallaştırılması ve erkeğin eriştiği cinsel hazzın temsili.

Bu sahnelerin filmin geneli içinde işgal ettiği yer, filmin bağlamları aracılığıyla ürettiği anlamları erişilebilir kılar. Belirtilebilir ki; Melek cinsel nesne olarak inşa edilen bir karakter olsa da film aynı zamanda onun cinsel çekiciliğinin de altını oyar. Çünkü Melek filmin başından itibaren bir “bokludur; köylüdür; bitlidir; murdardır.” Hüsrev onu belleğindeki kadın imgesine uyarlamak ister; ancak bunu başaramaz. Örneğin, Melek, Hüsrev’in verdiği elbiselerin altına içliğini giyerek onun düşlemindeki gerçek dışılığı ima eder. Melek, Hüsrev’le dans ederken ayakları takılır ve düşerler. Hüsrev’in eve getirdiği erkeklere karşı ondan beklenen performans, cazibeli duruşlar, Fransızca konuşması yapay, abartılı ve ironik bir sunum ortaya çıkarmaktadır. Böylece kadının eril bakış için fetişleştirilmeye çalışılması sekteye uğratılmaktadır ve cinsiyetlere yüklenen özelliklerin performatifliği (Melek’in “başarısız” çabalarıyla) görünürleştirilmektedir. Bu özellikler üzerinden filmde kadının cinsel nesneye indirgenmesine yönelik eleştirel bir söylemin varlığı açığa çıkmaktadır.



Görsel – 27. Solda, Melek odada yalnız kalınca Hüsrev’den gizli biçimde içliğini giyer. Sağdaki görsel ise Hüsrev ve Melek’in dans ederken düşüşünü gösteriyor.

Filmde bakışın ve eril görsel hazzın taşıyıcısı erkek karakterler de alımlayıcı için özdeşleşme açısından çeşitli sorunsallar barındırır. Hüsrev, toplumsal yasa dışı, kültürel yapının benimseyemeyeceği bir karakterin sunumudur. Yalçın ise, Melek’in de ifadesiyle “tüysüz bir oğlan”dır ve güçlü bir eril kahraman sunumu olarak nitelendirilmesi mümkün görünmemektedir. Kadın kahramanı kurtararak ve

sevgisini kazanıp onu kendi tekeline alarak alımlayıcı için geleneksel eril bakışın hazzını sağlayamaz. Yalçın'ın edimleri başarısızlıkla son bulur. Melek'le birlikte olmaya gelen erkek karakterler ise kısa süreli gösterilen ve karakterleri derinleştirilmeyen kişiler olarak filmde güçlü bir yer tutmazlar. Erkek karakterlerin çoğulculuk içinde bölüştürülen eril gücü seyircinin özdeşleşerek anlatı üzerinde egemenlik hissedeceği bir karakter etkisini sekteye uğratar. Filmde bütüncül biçimde fetişleştirilemeyen, kurtarılamayan, yola getirilemeyen kadın, hikâyedeki erkek egemen toplum tarafından suçlu nesne konumuna itildiğinde de yaşadığı haksızlıklar nedeniyle seyirci açısından bir başka kriz yaratmaktadır. Ancak film, eril bakış açısından Yalçın karakteri üzerinden bir erginleme hikâyesi olarak okunursa ve erkek karakterlerin erotize edilmiş kadın bedeninin çekiciliğine kapılarak suça yöneldikleri ve sonunda “mağdur” oldukları düşünülürse kadının suça yöneltlen, tehlikeli varlığı yeniden dolayım olarak filmin eleştirel söylemini kırmaktadır. Bu nedenle filmdeki erkeklerin kolaylıkla cinsel eyleme dâhil olması, kadının erkekler açısından öteki konumunu ve toplum içindeki marjinalliğini de yeniden sunarak eleştireliliğine rağmen ataerkil ideolojik kodlar da aktarmaktadır.

Kadının filmsel sunumu bağlamında ses kuşağıyla ilgili bazı özelliklere değinmek gerekmektedir. *Asılacak Kadın* filminde tüm ses boyutu diegetik karakterlerce üretilir. Film bir erkek karakteri ya da bir kadın karakteri anlatıdan yalıtılmış bir üst anlatıcı olarak konumlandırmaz. Filmin diegetik boyutunda dişil sesler çoğuldur. Filmde Melek ve Melek'in annesi gibi alt sınıftan kadınların ses düzlemindeki sunumu kadına atfedilen geleneksel nitelikleri hatırlatan özellikler barındırırlar. Melek'in sesi cinayet davasında sessizliğe gömülene kadar çok duyulmaz. Melek, konuştuğu zamanlarda kısık sesle ve kısa cümlelerle konuşmaktadır. Melek'in konuşmalarını genellikle soru cümleleri oluşturmaktadır. Melek; Emsal Kalfa'ya büyük hanımı kastederek “beni göndermez inşallah” (gizli soru) der. Büyük hanım öldükten sonra yine Emsal'e “abla, beni gönderirler mi şimdi” diye sorar; bu soru üzerine yalıdan kurtulmanın daha iyi olduğunu belirten Hüsmen'e de “nereye giderim ki” karşılığını verir. Çocukluk yıllarından sonra yalı bahçesinde Yalçın'la tekrar karşılaştığında “Emsal Kalfa'nın oğlu değil misin” diyen Melek, cinayet sonrasındaki sessizliğini kadın hâkimin odasında bozduğunda Yalçın'la kaçma iddiasına karşılık “nereye kaçacaktınız ki”, “bir tüysüz oğlan, nasıl kurtaracaktı ki beni” ifadelerini kullanır. Melek'in bazı cümleleri de eksilti ve yüklemsizdir; Hüseyin, takıntılı olduğu altınların yerini onun üzerine yürüyerek sorduğunda yalnızca “ben vallahi...” yanıtını verir. Melek'in annesi de Hasan'la evlendikten sonraki sahnelerde ağlayarak ve yalvarır biçimde konuşur. Büyük Hanım, Emsal Kalfa gibi karakterlerin söylemi ise daha belirgindir; kendilerini ifade ederler. Özellikle büyük hanım otoriter ve yüksek sesle konuşur. Çoğu kez de bağırarak konuşur; oğluyla altınlar nedeniyle kavga ettiği sahne, Melek tarafından tırnaklarının kesildiği sahne gibi filmsel parçalarda bağırarak dişil sesini yeniden üretir. Filmin ses düzleminde önemli bir sahne, Melek'in annesinin sesi üzerinden gerçekleştirilir. Filmin başında Melek'in çocukluk yıllarına yapılan geri dönüş, Melek'in annesinin savcıya kısalmış bir sesle verdiği bilgilerle başlar ve bu geri dönüş sekansı devam ettiği sırada geçmişe dair görüntüye Melek'in annesinin sesi bindirilir. Oysa filmsel anlatı ve sunum

açısından Melek'in annesi geniş yer kaplayan bir karakter değildir. Filmin ses boyutunda kadın sessizliği imgesine yönelik bir vurgu bulunmaktadır. Çocukluk yıllarından başlayarak neredeyse konuşmayan bir karakter olarak sunulan Melek, cinayet davasında kendini savunmaz, sessiz kalmayı seçer. Filmde Melek'in iç sesine (inner-voice) yer verilir. Mahkemedeki iç sesi aracılığıyla içinde bulunduğu durumu sorgulayan Melek, neden sessiz kaldığının yanıtını da vermiş olur; “kocca kocca adamlar dizilmişler karşıma, üvey ağamdan [Hasan kastediliyor], Hüsrev Bey'den bile büyük adamlar, ben kimim ki dediğime inansınlar?” Melek'in sessizliğinin, erkek egemen toplumsal ön yargıların örüntüsüyle oluşturulan bir sistemde cahil olarak nitelendirilebilecek bir kişi olmasına rağmen kadının kısır döngü içinde yararsız ve tekrarlayıcı bir yaşama zorlanmasını (Sisifos konumu) sezinlemesinden geldiği belirtilebilir. Ses kuşağı bağlamında cinsiyet açısından öne çıkan olgunun kadın sessizliği ve düzeni reddetme arasındaki ilişkiye yapılan vurgu olduğu yorumlanabilir.

Filmde kadının sunumu, kadının içinde yaşadığı eşitliksiz koşulların ve ataerkil düzenin çelişkilerinin betimlenmesi aracılığıyla geleneksel erkek egemen kodlara yönelik eleştiri içerir. Bu bağlamda filmin sinemasal dili de anlatısal söyleme uygun inşa edilmiştir. Sinemasal dilin kronolojik olmayan yapısı, ileri-geri sıçramalara yer vermesi, odaklanma değişkenlikleri içermesi ve genel plan ve boy planların sıklıkla kullanımı gibi yöntemler seyirciyi sinemasal hazza yakınlaştırmak yerine anlattığı hikâyeye yönelik bir sorgulamaya davet eder. Özgüç, filmi “cinselliği sorgulayan, ahlaksızlığı yargılayan” bir film olarak tanımlamıştır (Özgüç 1993: 81). Dorsay'a göre de filmin konu ettiği sağlıklı ilişkiler yargılanmıştır ve açık biçimde kınanmıştır (Dorsay 1987: 5). Sabuncu da filminde kadının “metalaşması, nesnelleşmesi, cinsel bir objeye dönüşmesini eleştiren bir bakış” olduğunu belirtmektedir (Bayrak 1987: 57). Film, kadını seyirci açısından fiziksel ve erotik bir nesne olarak konumlandırmak yerine kadına yönelik erkek egemen atıfların gerçek dışılığına işaret eder. Cinsellik kavramının filmdeki ağırlığına rağmen filmin sinemasal dili kadın imgesini nesneleştiren görsel kültürden bir sapma örneği olarak değerlendirilebilir. Dorsay, *Asılacak Kadın* filminin “başarılı, çağdaş bir film” olduğunu ve görüntü açısından ve öz açısından “müstehcen olmayan bir film” olduğunu belirttikten sonra filmin Müjde Ar'ın “en örtülü filmi” sayılabileceğini dile getirir (Dorsay 1987: 5). Ancak filmin nesnel çekimlerle de olsa kadın cinselliğini yoğun biçimde ima etmekte ve birçok sevişme sahnesi içermektedir. Hüsrev'in gömüldüğü sahnede Melek'in yağmur altında ıslanan elbisesinin içindeki göğüslerinin doğrudan görüntülenmesi gibi filmde kadın bedeninin çıplaklaştırılarak çerçevelenmesi de göz ardı edilmemelidir. Film, eleştirel içeriğine rağmen kadın bedenini erotik bir nesneye dönüştürdüğü parçalar da içermektedir.

Filmin anlatı ve sinemasal dil boyutlarında ataerkil ideoloji ve eril görsel haz bağlamında yer yer birbiriyle çelişkili çeşitli anlam olanakları barındırdığı görülmektedir. *Asılacak Kadın* filminin analizinde yer verilen iki boyutunun birlikte değerlendirilmesi ve filmde kadının sunumuna yönelik genel bir değerlendirmeye varılması sonraki alt başlıkta filme dair genel değerlendirmede gerçekleştirilecektir.

4.2.1.3. *Asılacak Kadın Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme*

Filmin anlatısal boyutunda erkek egemen toplumda kadının konumuna yönelik oldukça karamsar bir tablo çizilmektedir. Melek karakterinin hem beslemelik kurumu aracılığıyla cinsiyet odaklı bir emek sömürüsüne maruz kalması hem de genç kız olduktan sonra yalıda cinsel haz nesnesine indirgenmesi bunun bir göstergesidir. Melek'in uyandırdığı arzu erkek karakterlerin başını derde sokmuş; Hüsrev öldürülmüş, Yalçın katil olmuş ve hapis cezası almış, çevre sakinleri mahkemeye katılmak zorunda kalmış olsa da, filmde Melek'in Yalçın'ın ilgisine anlamlı bir karşılık vermemesi ve yalıdaki cinsel edimlerin pasif kişisi olması göz önüne alındığında filmsel anlatının ortaya çıkan sorun nedeniyle kadın karakteri suçlayacak bir söylem oluşturması mümkün görünmemektedir. Filmde kadının sömürülmesinde kültürel, ekonomik, sınıfsal eşitsizlikler de işlevseldir. Filmsel anlatı, Melek'in tarafında konumlandığına dair göstergeler içerir. Melek'in sessiz direnişi, iç sesi aracılığıyla güçlendirilir ve Melek'le alımlayıcı arasında yakınlık kurulur. Filmde erkek hâkimlerin alaycı karışıklığının daha da pekiştirdiği bir biçimde Melek'in suçsuzluğuna inanan kadın hâkimin yalıda yaşanan gerçekliği idrak edebilen tek kişi olarak betimlenmesi de erkeklerin düşünce dünyasının sorunlu yapısını açığa çıkarmaktadır. Mahkemede idam cezasına çarptırılan Melek'in iç ses aracılığıyla sevgisiz bir yaşamdan söz etmesi ve erkek hakim tarafından kalemi kırılırken ağlayarak kendisini seven dedesiyle yaşadığı çocukluk yıllarını anımsaması ve filmin çocuk Melek'in bir ağacın gölgesinde dedesinin dizinde yatarken uzaklaşan kamera aracılığıyla son bulması filmsel olayları Melek'in bakışından değerlendiren bir söylem üretmektedir. Akşit, filmde Melek'in masumiyetinin “tartışmasız” kabul ettirildiğini, olayın yaşandığı yerdeki insanların değer yargılarını mahkeme sahnesinde yargılatıldığını belirtmektedir. Akşit'in ifadesiyle, “yargılanan sadece Melek'e dokunan erkekler değil aynı zamanda Melek'i yargılayıp ölüm cezası veren hâkimler üzerinden eril zihniyettir” (Akşit 2021: 173). Sabuncu da Bayrak'la yaptığı söyleşide bu görüşlerle örtüşen ifadelerle filmin “erkeklerin bir olaya bakış ve yorumlayış açısını ve dünyasını eleştirel olarak ele alan bir yapıt” olduğunu belirtmektedir (Bayrak 1987: 57). Kadınların sosyo ekonomik statülerine bağlı olarak değişen biçimlerde olsa da erkekler tarafından cinsiyetleri nedeniyle ikinci plana itildiği film anlatısında yaşananların çarpıklığı erkek egemen düşünceye ve ataerkil topluma atfedilmektedir. Örneğin, Melek, hiçbir ediminde söz sahibi konumunda bulunamayan bir karakter olduğundan aslında bir özne sorumluluğu taşıyacak durumda değildir. Edimlerin belirleyicisi erkeklerdir ve sorumluluk onlardadır. Büyük Hanım gibi otorite konumunu işgal eden kadınlar dahi bu güçlerini “paşa baba” gibi eril figürlere borçludur. Filmsel anlatıda kadının bu toplumsal yapı karşısında nasıl bir tutum alması gerektiği sorunsal olarak ortaya çıkmaktadır. Sabuncu, filminin “feminist tezli bir film değil, anti-maşist tezli bir film” (Bayrak 1987: 57) olduğunu söylemektedir. Yine de filme dair anlatı incelemesi yapılırken söz edildiği gibi film, sessizlik ve kadın ilişkisinin çağrıştırdığı alternatif kültür vurgusuyla psikanalitik feminizme, eğitimsiz bir kişi olan üvey baba Hasan'dan eğitilmiş savcı ve hâkimlere kadar tüm boyutlardaki ataerkil kodlar nedeniyle radikal feminizme ve kadın olmaktan kaynaklı sorunlara dair

bilinç taşıyan tek karakter olarak eğitimli kadın hâkimi sunması nedeniyle liberal feminizme dair anlamları dolaylıdır.⁸⁰ Ancak filmde bu anlamlar kişisel özellikler üzerinden kodlanır ve bir sonuca vardırılmaz. Melek, sessizliğiyle idama gider ve kadın hâkim karara engel olamaz. Filmin anlatısında eleştirilen ataerkil toplumsallık betimleme düzeyinde kalır ve aşındırılmaz.

Filmin sinemasal dilinde alımlayıcı ve karakter arasında devamlılık içeren bir özdeşleşme gücünü zayıflatacak öğeler olarak değerlendirmeye uygun birçok özellik bulunmaktadır. Örneğin, filmin ileri-geri sıçramalar aracılığıyla doğrusal anlatımı yapı bozuma uğratması, sunduğu bilgilerin karakter bilgilerini aşması, içsel odaklanmaların çoğulculuğu ve öznel-nesnel anlatımlar arası gitgeller içermesi bu özellikler arasında sayılabilir. Benzer biçimde filmde eril sinemasal hazzı yönlendirecek egemen bir erkek figür kullanımı yerine gücün erkekler arasında paylaştırılması, öne çıkan erkek karakterlerin ise Hüsrev gibi toplumsal yasanın dışında olan ya da Yalçın gibi ergenlik çağındaki karakterlerden oluşması, erkek karakterin cinsel obje olarak gördüğü kadına bakışının nesnel planlarla sunulması filmde öne çıkan bir diğer özellik olarak eril görsel hazzı üretmekten kaçınan bir anlayışın belirtisidir. Buna rağmen, filmin genel yapısıyla çelişecek biçimde Yalçın'ın Melek'le ilişkiye girerken yüzünün yakın plan gösterimi gibi kadının haz kaynağı olarak erotikliğinin dolayımlandığı sahneler de vardır. Filmde kadının erotize edilmiş sunumu açısından en sorunlu sahne ise Melek'in yağmurdan ıslanmış elbisesi nedeniyle açıkça görünen göğüslerinin boy ve diz planlarda gösterimidir. Film, erkek karakterlerin Melek'e yaklaşımı aracılığıyla oluşturduğu yoğun cinsel imalarıyla birlikte sinemasal tekniklerle bunu güçlendirmez ve erkek egemen dünyanın kadın bedeni üzerindeki cinsel baskısını ifade eden bir araca dönüştürür. Önceki başlıkta aktarıldığı gibi filmdeki sarsıcı fetişizme vurgu yapan Özgüç'ün bir başka çalışmasında filmin "müstehcenlik tuzağına düşmeyen" anlatımını övmesi (Özgüç 1993: 82) filmin ikircikli yapısını ima eder. Film, feminist teori açısından, temel önermesi olarak simgesel dilde kadının yaşadığı sıkıntıları ve ataerkil imgelemin çarpık yapısını eleştirel bir dille sunmakla olumlu, betimlediği sosyal dünyaya karşı bir çözüm üretemeyişi ve kadının bedenini erotikleştiren yönleriyle olumsuz bir üretim görünümündedir. Geleneksel sinemanın, çalışmanın ikinci ve üçüncü ana bölümlerinde yer verilen kodları değerlendirmeye alındığında filmin Türk sineması-kadın ilişkisi bağlamında ilerici bir nitelik taşıdığını önermek mümkün görünmektedir.

⁸⁰ Feminizmlere dair, çalışmanın "Cinsiyetlerin Kuramsallaştırılması: Eril Egemenlik ve Feminist Mücadele Diyalektiği Bağlamında Kadın(lık) Kurguları" adlı birinci bölümüne bakınız.

4.2.2. *Kupa Kızı* (1986) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi



Görsel – 28. *Kupa Kızı* filminin bir afişi.

Yönetmen ve senaryo: Başar Sabuncu (Joseph Kessel’in romanından ve bu romandan aynı adla sinemaya uyarlanan *Belle de Jour* [Gündüz Güzeli] filminden uyarlama) **Görüntü Yönetmeni:** Selçuk Taylaner **Kurgu:** Nevzat Dışiaçık **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu **Oyuncular:** Müjde Ar (Nilgün), Tarık Targan (Enver), Selçuk Özer (Nilgün’ün aşığı), Aysel Gürel (Feriha), Yalçın Boratap (Necati), Candan Sabuncu (Aylin), Nezahat Tanyeri (Enver’in annesi), Gökhan Mete (Mahmut), Metin Çekmez (Feriha’nın sevgilisi) **Yapımcı:** Kadri Yurdatap (Mine Film)

Kupa Kızı filminde, “sıra dışı” bir konu; arzularını ve fantazilerini tatmin etmek ve cinsel haz almak amacıyla randevuevinde çalışmaya başlayan Nilgün adlı genç kadının hikâyesi anlatılmaktadır. Akşit, filmdeki genelevin, “kötü kaderin neticesi olarak kadının acze düşürülüp atıldığı bir yer şeklindeki genel geçer kabulün ötesinde”, parasal bir ihtiyaç duymaksızın kadının özgür biçimde cinsel ihtiyaçlarını giderebileceği bir yer olarak sunulmasına dikkat çeker (Akşit 2021: 174). Sabuncu, filmsel sunuma yine sınıf ilişkilerini dâhil etmiştir. Kırış’ın belirttiği gibi kadın karakter bir “burjuva”dır ve çalıştığı genelevin müşterileri de “zengin” erkeklerdir (Kırış 2014: 214). *Kupa Kızı*’na kaynak sağlayan Bunuel’in filminde de burjuva çevresi içindeki kadının bilinç dışında baskıladığı cinsel duyguları yaşamak için randevuevinde çalışmaya başlaması anlatılmaktadır. Ancak Sabuncu’nun kadın karakteri, geri dönüşler üzerinden gösterildiği üzere alt sınıftan gelen, yaptığı evlilik sonucu sınıf atlamış biridir. Dorsay, Sabuncu’nun yaptığı uyarlamada kadının sınıfsal konumuna ve geçmişine yer verilmesi gibi Bunuel’in filminde bulunmayan unsurların varlığına değinmekle birlikte filmin radikal bir yenilik içermemesini eleştirmiştir. Dorsay, Sabuncu’nun filmindeki değişiklikler ve yönetmenin karmaşık ve bölümlü anlatımıyla Bunuel’in sade bir yapıda, kronolojik anlatı içindeki “altı düş ve iki geriye dönüş (anı) bölümüyle” ulaştığı sinemasal büyüye ulaşamadığını belirtmiştir (Dorsay 1995: 316-317).

dayanmaktadır. Bunuel'in filminde cinsel hazzı ve eşine duyduğu sevgiyi bilişsel olarak bütünleyemeyen Severine isimli evli bir kadının cinsel arzularını tatmin etmek için randevuevinde çalışmaya başlaması anlatılmaktadır. *Kupa Kızı* filminde Severine'in yerinde Nilgün karakteri yer almaktadır. *Kupa Kızı* filminin jeneriğinde "KESSEL-BUNUEL'İN "GÜNDÜZ GÜZELİ"NE NAZİRE OLARAK" yazısı görülmektedir. Sabuncu'nun "nazire"si ataerkil ideolojik örüntünün kodlarına yönelik ciddi bir tehdit izleği barındırmaktadır: Domestik alanın güvenilir kadını gizlice seks işçiliği yapmaktadır. Dorsay'ın; Atıf Yılmaz, Yavuz Turgul, Şerif Gören gibi yönetmenlerin 80'li yıllardaki filmlerinden söz ederken kullandığı ve özellikle Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmindeki Aygül'ün⁸³ iyi bir örneğini sunduğunu belirttiği "Yeni Bir Kadın: Ne Bakire Ne Fahişe" (2000: 213-214) ifadesi *Kupa Kızı*'nın başkarakter Nilgün'ün marjinal konumunu belirgin kılmaktadır. *Kupa Kızı*'nda eril düşüncenin büyük değer atfettiği "bakirelik", aynı ideolojik görüşün değersizleştirdiği "fahişelik" ile aynı öznde eş zamanlı bulunmaktadır. Bu nedenle, *Kupa Kızı*'na seks işçilerini odağına alan 80'li yılların yerli filmlerinden⁸⁴ ayrı bir konum atfetmek gerekmektedir.

Açılış jeneriğinde; Bükür'in, Şadaraban saz semaisi olduğu bilgisini paylaştığı (Bükür 1989: 78) müzik sesinin eklendiği, denizin ortasındaki ıssız bir ada görüntüsüne yer veren *Kupa Kızı* filminin konusu şöyledir: Ev kadını Nilgün, soylu aile mensubu tahsilli bir bürokrat olan Enver'le evlidir. Eşini sevmesine rağmen ona karşı cinsel açıdan soğukluk hisseden Nilgün'ün rüyaları ve hayalleri "sapkın" cinsel arzulardan oluşmaktadır. Filmde Nilgün'ün arzuları ve gerçekliği arasındaki çelişki onun belleği aracılığıyla yapılan geri dönüş sahneleriyle açıklık kazanır: Nilgün çocukluğunda mahalledeki tüpçünün cinsel tacizine uğramış, üstelik Nilgün'ün dul annesi Feriha ekonomik kaygıların da etkisiyle tacizci adamla sevgili olmuştur. Annesini bir gece aynı adamla sevişirken yakalaması, tanıdıkları bir şiddet mağduru genç kadının çocuk düşürüp jinekoloğa gitmesine tanık olması, annesi tarafından cinsellik ve erkekler konusunda sürekli korkutulması Nilgün'ün çocukluk kâbuslarıdır. Bu sahnelerin çoğunda Nilgün elinde oyuncak bir bebektedir; filmin şimdiki zaman boyutunda artık evli bir kadın olsa da bebeği hala yanındadır.

Nilgün ve Enver'in çevresindeki önemli figürler arasında antikacı ve sanat galerisi sahibi Necati ve sevgilisi Aylin bulunmaktadır. Necati, her güzel kadına ilgi duyan ve sürekli cinsellik düşünen biridir ama Aylin onun bu karakterine anlayışla yaklaşır. Ayrıca, Necati, Nilgün'ün güzelliğinden övgüyle bahsetmesine rağmen ona sık sık Enver'in eşi olmadan önceki sınıfsal konumunu da hatırlatmaktadır. Necati, kur yapıp elde edemediği Nilgün'ü sanat galerisindeki bir davette misafirlerin arasında

⁸³ Bu filmde çocukları ve kumar düşkünü eşiyle bir gecekonduya yaşayan Aygül'ün çocuklarını yanına alarak evi terk etmesi, kendisine rahat vermeyen kocasını boşaması, fabrikada işe başlayıp aşık olduğu erkekle cinsel birliktelik yaşaması ve filmin sonunda bu kişiyle evlenmesi anlatılır.

⁸⁴ Bu dönemin filmlerinde, kadın sorunlarını işleyen filmleri de kapsayacak biçimde randevuevi imgesi genellikle erkek egemen cinsel ve ekonomik sömürü ilişkileriyle yapılandırılan ve kadınların ekonomik kaygı nedeniyle çalıştığı ya da zorla çalıştırıldığı yerler olarak temsil edilir. 80'li yıllar bağlamında *14 Numara* (Sinan Çetin, 1985), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Atıf Yılmaz, 1986), bu filmlere örnektir.

boynundan öpecek kadar ileri gider. Bu davette, ikili arasındaki sohbetin konusu randevuevleridir. Çünkü Necati ve Aylin'in tanıdıkları olan evli bir kadının randevuevinde çalıştığını duyan Nilgün buna çok şaşırmıştır. Nilgün, bu işi yapan kadınları “köle” olarak nitelendirir. Necati ise kendi randevuevi deneyimlerini anlatır; bu sırada eskiden gittiği Madam Emilia'nın yerini tarif eder. Burası, Beyoğlu'nda modaevi görünümlü bir genelevdir.

Bölünmüş kişiliği rüyalarında, hayallerinde ya da gün boyu ayna, masa camı vb. yüzeylerde yansımaları gördüğü yüzünde (Nilgün'ün gerçekte makyajsız olan yüzü bu yansımalarda makyajlıdır) ortaya çıkan Nilgün arzularına daha fazla karşı koy(a)maz ve Beyoğlu'na; sözü edilen Madam Emilia'ya gider. Eşinden gizli olarak saat “2 ile 6” arasında randevuevinde Kupa Kızı adıyla çalışmaya başlayan Nilgün, başlarda zorlanmasına rağmen zamanla buraya alışır. Burada çeşitli cinsel deneyimler yaşayan ve yaptıklarından haz alan Nilgün randevuevindeki diğer kadınlara göre daha isteklidir.

Bir gün randevuevine müşteri olarak Nilgün'ün gençlik yıllarındaki sevgilisi gelir. Nilgün'ün belleği üzerinden yapılan geri dönüşlerle annesi Feriha ve sevgilisi olan adamın ikiliyi ayırdığı anlatılır. Nilgün'ün gençlik aşkı filmin şimdiki zaman boyutunda artık tehlikeli biridir: Cezaevine düşmüş bir sabıkalıdır; ortağı Mahmut ile kuyumcuları soymaktadır. Nilgün'le birbirlerini tanımazdan gelmelerine rağmen aralarında tutkulu bir ilişki gelişir. Adam, Nilgün'ü giderek sahiplenir; eşi Enver'le tatile gittiği için bir süre randevuevinde görünmeyen Nilgün'e ortadan kaybolmasının bedeli olarak kemeriyle şiddet uygulamaya da çalışır ama Nilgün karşı koyar.

Bir gün randevuevinde önemli bir karşılaşma yaşanır. Necati müşteri olarak Madam Emilia'nın randevuevine gelir ve çalışan Nilgün'le karşılaşır. Nilgün gördüklerini anlatmamasını istese de Necati açık bir yanıt vermez. Nilgün'e yönelik arzusu da bu karşılaşmayla son bulur. Çünkü artık Nilgün onun gözünde “acemi bir fahişe”dir. Necati, Nilgün'ün sırrını öğrendiği için Nilgün randevuevini terk etmek zorunda kalır; Emilia ile konuşup evine döner. Bu sırada Nilgün'ü takip eden aşığı onun evini artık öğrenmiştir. Daireye gelip Nilgün'den hesap sorar. Nilgün, kocasını sevdiğini söylediğinde beklenmedik bir biçimde adam anlayışla karşılır. Bu sırada evde olan Feriha da her şeye tanık olmuştur. Eski sevgililer, birbirlerini randevuevindeki ilk karşılaşmada tanımış olduklarını itiraf eder ve eski günlerden konuşurlar. Ancak ortada bir sorun vardır: Necati'nin gördüklerini Enver'e anlatma ihtimali, Feriha'yı ürkütür. Bu durum evliliğin bitimi, sosyal statülerinin kaybı ve eski alt sınıf konumlarına dönüş demektir. Feriha adama gizlice, eğer Nilgün'ü gerçekten seviyorsa Necati'yi öldürmesini söyler ve Necati'nin adresini verir. Nilgün'ün aşığı Necati'yi öldürür; olay yerinden kaçarken kendisi de bir bekçi tarafından öldürülür. Böylece Nilgün'ün gizli yaşamını bilen erkekler onun için tehlike olmaktan çıkar.

Filmin sonunda; Nilgün ve Enver arasındaki soğukluk bitmiştir; Nilgün hamiledir. Aileye bir çocuk “kazandırılmış” ve mutlu aile tablosu tamamlanmıştır. Filmin kapanış jeneriği, açılıştaki gibi denizin ortasındaki ada görüntüsüyle yapılır ve perdeye/ekrana bindirilen yazıda şöyle yazar: “KUPA KIZI'nın

SON'u ya da BAŞLANGICI.” Böyle bir mesajın, filmin sonunu ikircikli bir hale getireceğini düşünmek daha olasıdır.

Filmde, öncelikle merkezdeki karakter Nilgün'e ve çevresindeki sosyal ilişkiler ağına yaklaşmak kadının filmsel gerçeklikteki konumu açısından aydınlatıcıdır. Nilgün çocukluğundan itibaren sembolik düzen içerisinde toplumsallaşırken geleneksel kadınlık ve erkeklik kategorilerindeki farklılıkları içselleştirmiştir: Baba figürünün kaybı ve ekonomik kaygılar annesi Feriha'yı başka bir erkeğe muhtaç kılmıştır. Yeni baba figürü; ikame baba, eril tahakkümün taşıyıcısı ve anne-kız üzerinde karar yetisine sahip bir başka otoritedir. Filmin şimdiki zaman düzleminde yer almayan bu karakter, aynı zamanda Nilgün'ün tacizcisidir. Nilgün; annesiyle adamın sevişmesine şahit olmuş ve gördükleri onda korku yaratmıştır. Eril şiddete maruz kalmış tanıkları olan genç kadının jinekologdaki randevusuna annesiyle eşlik etmesi ve annesinin bu vesileyle Nilgün'e bedeni ve cinselliği konusunda yaptığı tehditkar uyarılar -“İşte, oranı buranı elletirsen işte sonu!”- ve suçlamalar cinselliğin etkileşimden çok şiddet ve tahakkümün dışavurumu olarak Nilgün'de kodlanmasına yol açar. Filmin verili düzeninde cinsellik, ataerkinin kadın özneler üzerindeki şiddetinin bir boyutudur ve kadının suçudur. Nilgün'ün hem düşlerinde hem de randevuevindeki deneyimlerinde sado-mazoşist hazlar yaşaması bu toplumsallaşma süreciyle ilgili bir dışavurum olarak değerlendirilebilir. Derman'ın bilinçaltıyla ilgili aktarımı bu konuda açıklayıcıdır: “Lacanyen psikoanalize göre, bilinçaltı da dil gibi yapılanmıştır. Kısaca bilinçaltı, özneye aynı süreçte -dil kazanma sürecinde- üretilir” (Derman: 7). Erkek egemen toplum baskısı ve bu baskıyı Nilgün'e aktaran anne Feriha ve ikame baba, Nilgün'ün karakteriyle birlikte bilinç dışını da yönlendirmiştir.



Görsel - 29. Çocuk yaştaki Nilgün'ün tacize uğrayışı ve jinekologda annesinin korkutmalarını dinlemesi.

Kadının cinsel hazzının tabulaştırıldığı ve norm dışı bir eyleme/suçla dönüştürüldüğü geleneksel ve eril ideolojik örüntü; filmdeki farklı toplumsal sınıflarca ve kadınlar tarafından da yeniden üretilmektedir. Nilgün evliliği sonrası yeni bir sosyo-ekonomik statü içindeyken dahi bu zihniyet örüntüsüyle karşılaşmaktadır. Örneğin, arkadaşı Aylin genelevde çalıştığını iddia ettiği bir kadın için aşağılayıcı ifadeler kullanır. Oysa aynı Aylin, yüzlerce kadını aynı anda sevebileceğini ve “şey dışında bütün duyguları[nın] köreldiği[ni]” belirttiği Necati'ye ise hoşgörüyle yaklaşmaktadır. Birbirinden keskin

çizgilerle ayrılmış “kadın” ve “erkek” kategorilerinin eşitsiz ilişkileriyle kurulan ağ, filmsel anlatıda Nilgün’ü çevrelemektedir. Filmde hem jeneriklerde hem de anlatının düş ve gerçeklik boyutunda zaman zaman görülen, denizin ortasındaki ıssız ada imgesi, Nilgün’ün bu iletişimsel ağın içindeki konumuna ve arzusuna dair anlamlar üreten bir gösterene dönüşmektedir. Ada, Nilgün’ün, eril sembolik dilin dışına çıkma arzusunun bir göstereni olarak okunabilir. Çünkü iletişimsel ağ içerisinde kendisini ifade edebileceği bir alan yoktur. Diken’in, Nuri Bilge Ceylan’ın *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan, 2006) filmindeki Bahar karakteriyle ilgili analizinden yola çıkılarak ada imgesi üzerinden, Nilgün’ün içinde yaşadığı zihniyet örüntüsünün dışındaki bir dünyada varoluş kazanmaya yönelik isteğinde, deneyimlediği ve uyum sağlayamadığı simgesel dünyayı reddinin; Diken’in bu dünyada gerçekleştirilemez değerlerin mevcut düzene yönelik yıkım istenci üretmesiyle ilişkilendirdiği “radikal” bir nihilizmin (Diken 2011: 45, 59)⁸⁵ işaretleri bulunabilir. Ada, aynı zamanda, alternatif bir yaşam işaretinden farklı olarak, Nilgün’ün (ve kadının/kadınların) toplum içerisinde ötekileştirilmesine dair anlamlarla da yüklüdür. Williamson, “Kadın Bir Adadır” başlığını taşıyan yazısında, burjuva ideolojisinin bir taraftan sahici farklılıkları yok etme ihtiyacı duyarken diğer taraftan kendisini görünebilir kılmak için farklılık kurguları inşa ettiğini, kitle kültürü içerisinde de bu farklılığın ve ötekiliğin “kadın” aracılığıyla temsil edildiğini savunur (Williamson 1998: 137). Yazara göre, Batı kapitalizminin sömürü denizinde “[k]adın [b]ir [a]da” gibi görünür (Williamson 1998: 141, 144); ikisi de benzer çağrışımlara sahiptir. Williamson’a göre, “[t]erk edilmiş ada’ ‘öteki’ için ideal yerdir; tüm bir kıtadan çok daha kolay bir biçimde sömürgeleştirilir, ve sömürgeyi kadın olarak resmetmek onu çok daha fethedilebilir, çok daha kucaklayıcı kılar” (Williamson 1998: 151). Böylece ada, filmsel metin içerisinde, hem Nilgün’le özdeş olarak yalnızlığı hem Nilgün’ü çevreleyen ataerkil ve -sınıf atlaması sonrası- burjuva kültürel baskıyı ve geçmişin hatırasını hem de yeni bir yaşamı/kurtuluşu dolayımlayan anlamlarla yüklü bir imgeye dönüşür.



Görsel - 30. Filmin gerçeklik düzlemindeki bir sahnede uzaktaki ada ve Nilgün’ün bakışı.

Sartre’a göre, insanın kendisini nasıl gördüğü üzerinde ötekinin belirgin bir rolü vardır. İnsanın önceden belirlenmiş bir özü bulunmamaktadır. İnsan, seçim ve eylemleriyle kim olduğunu kendisi yaratır.

⁸⁵ Diken; kuramsal çerçevesini Nietzsche-Deleuze geleneğiyle ilişkilendirerek, çalışmasında dinsel nihilizm, radikal nihilizm, edilgen nihilizm gibi kavramlara değinir. Bkz. Diken 2011.

Sartre’ın özcülük yerine varoluşçuluğu benimsemesi insanı geleceğe açık bir proje olarak konumlandırır. Simone de Beauvoir’ın da “kadın doğulmaz, kadın olunur” sözündeki kadın olunur ifadesi aynı özgürlük imkanını düşündürmektedir. Bu bağlamda, Beauvoir, kadının geleneksel rollerinden kurtulmasını önemser ama bunu kadının akıl yeteneklerine önem vererek yapar. Üçüncü dalga feminizmde ise akıl-beden zıtlığı aşmaya çalışılır (Yazıcı 2016: 68-76). Buradan hareketle yorumlanabilir ki, filmsel anlatıda Nilgün’ün eril sembolik dille savaşı da bedeni üzerinden gerçekleştirilir. Nilgün ev kadını olmaktan kurtulmak, kamusal alanda yaratıcı bir edimin öznesi olmak gibi amaçlardan ziyade bedensel özgürlüğünü kazanmak isteğiyle ve haz yaşamak isteğiyle ilişkili sunulur. O, ataerkinin kendisini yıllardır mahrum bıraktığı, çocukluktan itibaren çevresi tarafından kadın cinsiyeti bağlamında negatif bir değerle yüklenen hazzın peşindedir. Nilgün’ün eşini çok sevmesine rağmen düşler, aynalar, yansıyan yüzeyler aracılığıyla baskı yapan öteki benliğinin peşinden gitmesinin ve randevuevinde cinsel deneyimler yaşamasının Lacan’a atıfla Babanın Yasası’nın açık bir ihlali olduğu savlanabilir. Bu veriler ışığında filmin kadının mücadelesine yer verirken akıl-beden dikotomisini aştığını belirtmek gerekmektedir.

Nilgün cinsel deneyimleri aracılığıyla toplumsal yasayı çiğnemesine, randevuevinde Necati’yle karşılaştığında kendisinin bile “Er geç bunu ödeyeceğimi biliyorum” demesine rağmen herhangi bir cezalandırılmaya maruz bırakılmaz. Necati ve Nilgün’ün aşığı ölür; Nilgün ve Enver’in cinsel uzaklıkları ortadan kalkar, aileye bir çocuk kazandırılır. Mulvey’in “haz, kesinleştirilen suçta (anında hadım edilmeyi çağırıştırır), suçlu kişinin cezalandırılma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasında yat[tığını]” (Mulvey 2019: 212) belirtmesine karşın Kupa Kızı cezalandırılmadığı gibi tam anlamıyla boyun da eğdirilmez. Çünkü filmsel anlatıdaki denge durumu yeniden sağlandığında ve Nilgün kabuslarını aştığında dahi aynadaki makyajlı yansımaları devam etmektedir. Bükler ise, tersine, melodram filmlerinde kızını yetiştiren dul annenin yerini kurtarıcı erkeğin aldığını anımsatarak, ailenin toplumsal konumunu değiştiren Enver olsa da filmdeki gerçek kurtarıcının Nilgün zor duruma düştüğünde ortaya çıkıp Necati’yi öldüren soyguncu sevgili olduğunu belirtir ve bu sayede yuvanın yıkılmaktan kurtarıldığını ve melodramın mutlu sonunun sağlandığını ifade eder. Bunuel’in *Gündüz Güzeli*’nde Severine’i randevuevinde gören Husson, Severine’in kocasına yaşananları anlatabilmiştir; ancak *Kupa Kızı*’nın anlatısında bu engellenir ve Enver gerçeklerden habersizdir. Bükler, *Kupa Kızı* filminde “beklenen bebeğin doğ[masını]” da mutlu aile tablosu konusunda bir şüphe bırakmamaya yönelik bir işlev olarak açıklar. Bükler’e göre, filmde, “aile kendi içinde düzene girer, toplumla bütünleşir. Kadın kahramanın yaşadığı iç çatışma son bulur.” Nilgün’ün, “annesinin de yardımıyla, yuvasında sonsuza dek mutlu” olacağını belirten Bükler, *Gündüz Güzeli*’nin yoruma açıklığından farklı olarak *Kupa Kızı*’nın biten bir film olduğunu ifade eder (Bükler 1989: 79-80). Ancak, Enver’in öğrenemediği sır, mutlu aile tablosunu en baştan gerçek dışı kılar. Nilgün, ailesini kurtarmış ve dünyaya eşinin istediği çocuğu getirmiş olsa da “mutlu” ya da “hevesli” bir görüntü sergilememektedir ki bu veri, Nilgün’ün ayna gibi yüzeylerden makyajlı yansımalarının sürmesine ek

olarak Nilgün'ün çelişkisinin sonlanmadığı fikrine gerekçe sunar. Filmin kapanış jeneriğindeki “Kupa Kızı”nın son’u ya da başlangıcı” yazısı da aynı doğrultuda işleyerek mutlu aile tablosuyla kapanan anlatıyı açık hale getirmektedir. Anlatılmak istenen, Nilgün’ün sembolik düzenin aile kurumuyla bütünleşmesi olabileceği gibi deneyimlere açık özneliliği de olabilir. Bükür’in çözümlemesine göre, film “bitmiş” olduğu için bu uyarının izleyici üzerinde bir etkisi yoktur (Bükür 1989: 80). Yine de filmin melodramatik bir yapı içeren mutlu aile imgesiyle kapanmış olduğu savıyla değerlendirilse de kadının yeniden sunumu ve anlatısal eril haz bağlamında; Nilgün’ün gizli yaşamının açığa çıkmaması, Enver’in toplumda arzulanan bir eril figür imajından uzak olması ve kadının arzusunun anlatıdaki erkekler aracılığıyla kesin biçimde denetim altına alınmamış olması anlatı aracılığıyla üretilecek eril bir sinemasal hazzı olanaksız kılmaktadır.



Görsel - 31. Çocuğu olacağını öğrenen çiftin sevinci. Aylin, “mutlu aile tablosunu” ölümsüzleştirir(!): Enver, Nilgün, Feriha ve bebek.

Filmin ataerkil ideolojik değerleri yeniden üretir gibi görünen kadınları da haz bakımından anlatısal sorunlar yaratabilmektedir. Annesi Feriha’nın Nilgün’e verdiği nasihatler buna örnektir. Feriha, Necati’nin Nilgün’e olan ilgisini fark edince “Evlilik başka, öteki iş başka” diyerek Enver’e yakalanmamasını salık verir. Nilgün’e Enver’le evliliğinin daha sağlam temellere kavuşması içinse “...doğur bir çocuk, başı bağlansın büsbütün” der Feriha. Filmde Feriha’nın nasihatlerini Joan Riviere’nin maske kavramı üzerinden okumak anlamlandırmaya katkı sunacaktır. Kadının ataerkil toplumda, kendisine uygun görülen performansları icra ederken de aslında içinde bunu aşma isteğini gizlediğini belirtmek için kullanılan maske; iyi bir eş olmak, iyi bir anne ya da kız çocuk olmak gibi toplumsal beklentinin karşılanır görüldüğü durumların kadının gerçekliğiyle özdeş olmadığının ifadesidir. Bu bilgilerle Feriha’nın asıl salık verdiğinin maske kullanımı olduğu anlaşılmaktadır. Feriha, anneliği, kızının eşiyle evliliğine katkı sunacak bir maske olarak önermektedir.

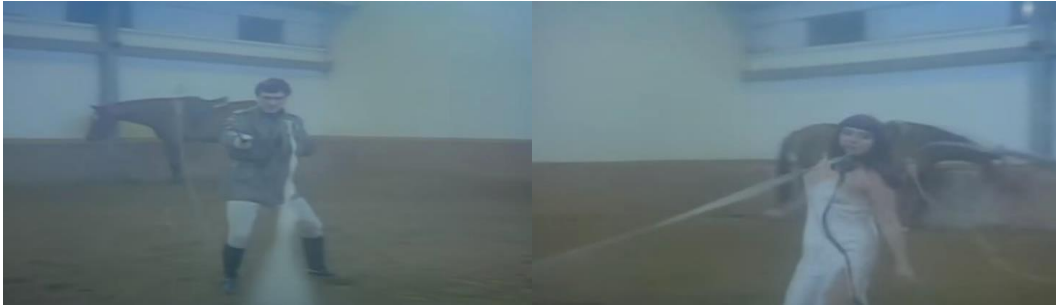
Filmden edinilen veriler ve literatürden yapılan alıntılar ışığında; anlatının eril-sembolik düzenin çatlaklarında dolaştığını, onu tehdit edici unsurlar içerdiğini, yapısal-kurumsal baskıya karşı özne olarak eyleme geçen Nilgün karakterinin herhangi bir cezalandırmaya uğratılmadığını, anlatının sonunda yer alan “mutlu aile” resminin burjuva ideolojisine ve kutsal aile tablosuna potansiyel tehditler içerdiğini

ve bu özelliklerin anlatıda oluşabilecek eril bir hazzı ve egemen ideolojinin yeniden üretimini yaraladığını söylemek mümkün görünmektedir.

4.2.2.2.Kupa Kızı Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Filmin anlatım düzleminde öne çıkan karakter Nilgün'dür. Filmin ikinci yarısında, Nilgün'ün gençlik aşkının cezaevinden çıkıp ortağı Mahmut ile kuyumcu soygunu yapmasına kadar anlatımı tümüyle Nilgün'ün günlük deneyimleri, rüyaları, fantazileri oluşturmaktadır. Bu nedenle anlatım kısıtlanmış anlatım durumundadır. Soygun sonrası Nilgün'ü içermeyen sahneler bulunmasıyla her şeyi bilen anlatıma geçilir ancak geçiş sonrası da Nilgün'ün anlatımdaki egemenliği devam eder. Nilgün'süz tek önemli sekans, gerçekleşen cinayet ve Necati'yi öldürdükten sonra Nilgün'ün aşığının da öldürülmesidir. Alımlayıcının özdeşleşmeye ya da üzerine düşünmeye çağrıldığı karakter anlatının merkezi olan Nilgün'dür.

Filmde, bakışın etkin taşıyıcısı olarak merkezi bir erkek karakter yoktur. Eril bakış genellikle nesneldir ve karakterler arasında paylaştırılarak kurulur. Enver, Necati ya da Nilgün'ün aşığının arzuları ve bakışları Nilgün'e yönelmiş durumdadır. Randevuevinde müşteriler Nilgün'e büyülenmiş gibi bakar. Özellikle rüya ve bellek sahnelerinde kameranın odağında Nilgün yer aldığı için Nilgün'ün de kendisini kendi fantazilerinde eril bakışın nesnesi olarak konumlandığı görülmektedir. Nilgün bakılan konumda olduğunun farkındadır. Enver'in, Nilgün'ün boynuna ip dolayıp kamçılacağı ve Necati'nin olanları seyrettiği düş sahnesinde anlatım bakış açısı çekimiyle hem Nilgün'ün gördüğüne hem de Enver'in gördüğüne yer vererek iki farklı konum arasındaki gerilimin değerlendirilmesi için bir olanak sunmaktadır. Ancak, bu sahne Nilgün'ün belleğinde gerçekleştiğinden hem kendi bakış açısını hem Enver'in kendisine bakış açısını deneyimleyen bizzat Nilgün'dür. Böylelikle kadınların kendilerine dışarıdan ve erkek gözüyle bakabilmeleri konusundaki önerme filmde yeniden üretilmektedir. Kadın, seyredildiğini seyretilmektedir.



Görsel – 32. Nilgün'ün düşünde hem Nilgün'ün hem Enver'in bakış açısı vardır. Enver; “Hanımefendi olacaksın” diyerek Nilgün'ü kamçılar.

Nilgün'ün bakışların yöneldiği arzu nesnesi konumu filmde üretilmekle birlikte bozuma da uğratılmaktadır. Necati, Nilgün'ü randevuevinde gördükten sonra ona yönelik cinsel arzusu son bulur. Madam Emilia'nın bir müşterisi ise Nilgün'ün fantazi oyunundaki beceriksizliği üzerine onu kovar. Bu sahnelerde Nilgün'ün cazibesi bozuma uğratılmakta ve filmde Nilgün'e yönelik eril arzu güçsüzleştirilmektedir. Kısaca, filmde Nilgün'e yönelik eril arzu hem kurulmakta hem yıkılmaktadır.

Filmin karakterleri arasındaki bakış trafiğinde Nilgün'ün bakışları zamanla dönüşüme uğrar. Fantazilerinden ve aynadaki yansımasının varlığından kaçan Nilgün'ün bakışları çekingendir. Enver'in de olduğu briç masasından gülümseyerek doğrudan Nilgün'e bakan Necati'ye karşılık Nilgün bakışlarını yere indirmektedir. Kocasını Enver'e "Randevuevine gittin mi hiç?" sorusunu sorduğu sahnede Nilgün tedirgin bir biçimlerinde yine gözlerini kaçırır. Necati'nin, sanat galerisinde randevuevlerinden bahsettiği ve Nilgün'ü boynundan öperek taciz ettiği sahnede Necati'nin doğrudan bakışlarının karşısında Nilgün'ün tedirgin bakışları düzensizdir ve sıklıkla aşağı dönüktür. Nilgün; randevuevine ilk geldiği; burada eski erkek arkadaşını gördüğü ya da Necati'yle karşılaştığı sahnelerde yine gözlerini kaçırır. Diğer yandan sembolik eril dilin sınırlarının ötesine geçtikçe Nilgün bakışlarını kazanmaya da başlar. Fantazisiyle diğer kadınları korkutan müşterinin yüzüne Nilgün doğrudan bakar. Aylin'e üç kişilik aşklarla ilgili soru yönelttiğinde Nilgün'ün bakışları tedirginlikten uzaktır. Necati'nin kendisini randevuevinde gördüğünde bakışlarını kaçırmasına rağmen ikili odaya geçtiklerinde Necati'nin aşağılamalarına Nilgün yüksek sesle ve doğrudan bakışıyla yanıt verir. Gençlik aşkının zorla evlerine geldiği sahnede annesinin gerçekleri öğrenmesi karşısında Nilgün kendisini savunabilmekte ve annesine sertçe bakarak "cadı" diyebilmektedir. Kendi istek ve arzularının "suç" kabul edildiği bir dünyada Nilgün bakma hakkının da mücadelesini veriyor görünmektedir.



Görsel - 33. Necati'nin briç masasından etken ve doğrudan bakışı ve Nilgün'ün edilgen biçimde bakışlarını kaçırması.

Filmin çoğu sahnesinde orta ve boy planların tercih edildiği görülmektedir. Bu tercih, fantazilerin ve randevuevindeki deneyimlerin cinsel ilişki noktasına geldiği anlarda terk edilmekte ve yakın planlara başvurulmaktadır. Örneğin; rüyasında Enver'le ıssız adaya gittiğini gören Nilgün'ü kamera orta ve boy planlarla takip ederken; yanlarına gelen maskeli kişiler ve Enver onu öpmeye başladıklarında haz alan

Nilgün göğüs plandadır. Nilgün'ün rüyasının içerisinde aynı zamanda onun belleğinin derinliklerine gidilir ve annesi Feriha'nın sevgiliyle yaşadığı cinsel birleşmeye tanık olduğu sahneye kesme yapılır. Burada Nilgün'ün belleğindeki bakış açısından Feriha'nın çıplak vücudu göğüs plandan, üzerindeki hareketli erkeğin vücudu ise sırttan görünmektedir. Plandaki kamera açısının Feriha'nın edilgen olarak yaşadığı hazzı/acıyı daha etkili kılarak eril bakışa hizmet edebileceği söylenebilir.



Görsel - 34. Nilgün'ün travmatik anlarından; cinsel birleşmeye tanıklık.

Nilgün'ün ilk müşterisiyle baş başa kaldığı an, kadın bedeninin erotikleştirilmesi bakımından önemlidir: Üzerinde kırmızı bir elbise bulunan Nilgün müşterisi tarafından yatağa itilir. Kamera yatağın hemen yanı başında ve alçak bir konumda ama yatağın yüzeyinden yukarıda, üst açı konumundadır. Kamera, yataktaki Nilgün'ün belinden dizine kadar olan kısmı üst açıdan çerçeveler. Nilgün'ün ayakucunda ve ayakta duran müşteri ellerini Nilgün'ün kıyafetli vücudunun üzerinde hafifçe dokunarak gezdirir ve Nilgün'ün üzerine yatar. Bu hafif temasa eril haz için kışkırtıcı bir oyun niteliği verilebilir. Müşteri, Nilgün'ün üzerine uzanırken kamera pan hareketi yapar; Nilgün ve müşterinin yüzleri birbirlerine bakar konumdayken bel planda sabitlenir. Nilgün'ün boynunu öpmeye çalışan müşteri Nilgün direndiğinde ona tokat atar. İkisinin de yüzü profilden görüldüğünden tokadın etkisiyle Nilgün'ün yüzü kameraya döner. Cinsel haz ve eril şiddet arasında sembolik sürecin etkisiyle bilinçaltı bağ kurmuş olan Nilgün, istekle müşteriyi kendisine çeker. İki karakter henüz öpüşmeye başlamadan kesme yapılır ve bir başka sahneye geçilir. Bu sahnede kamera kadın bedenine yakındır ve erkek tarafından şiddet görünce etkilenen Nilgün mazoşist bir konumdadır.



Görsel - 35. Nilgün ve ilk müşterisi arasında gerçekleşen sado-mazoşist sahne.

Kadın bedeninin çıplak ve parçalı olarak görüntülenerek erotize edildiği önemli bir sahne de randevuevindeki ilk deneyimi sonrasında Nilgün'ün evde duş aldığı sahnedir. Suçluluk duygusunun etkisindeki Nilgün küvete girer; yüzünü ve vücudunu sabunlar, yıkanır. Alıcı Nilgün'ün bedenini parçalara ayırır; bedeninin sırt kısmı, omuzlar, göbek art arda yapılan kısa kesmelerle ayrıntılı olarak görüntülenir. Duş sahnesi 14 saniye sürer ve 9 defa kesme yapılır. Nilgün'ün, randevuevinde tehlikeli aşığıyla birliktelik yaşadığı bir sahnedeyse eski sevgilisi onun çıplak vücudunda bıçağını gezdirir ve Nilgün'ün yüzeyinde bıçak gezen vücudu biri 9 sn., diğeri 16 sn. süren planlarda yakın ve parçalı gösterilir; hareketli kamera, bu planlarda Nilgün'ün çıplak bedeninin omuz, sırt, göbek, kalça gibi bölümlerinde takip ettiği bıçak aracılığıyla gezinir. Madam Emilia'nın evine, elinde kutusunu taşıdığı fantezi aletiyle gelen ve evdeki kadınların para karşılığı bile olsa oyununa katılmak istemediği adamın makinesiyle haz yaşadığı sahnede Nilgün'ün bacakları, göğüsleri, elleri, beli vb. bölümleri, plan sürelerinin 2-5 sn. arasında değiştiği 11 adet kesme aracılığıyla yoğun biçimde erotize edilir ve eril görsel haz uyandırılır.

Kadın bedeninin doğrudan teşhir edilmediği ancak cinsel çağrışımlarla yüklü bir diğer önemli sahne ise sergi davetinde Necati'nin Nilgün'ün boynunu öptüğü sahnedir; bu sahnede Nilgün omuz plandadır ve boynunu açıkta bırakan siyah bir elbise giymiştir. Elbisenin siyahlığı Nilgün'ün görünen yüzü ve boynuyla -aydınlatmanın da etkisiyle- birbirine zıtlık yaratacak biçimde tercih edilerek seyircinin ve karakterin (Necati) bakışı ve arzusu, dolayısıyla seyircinin bakışları buraya yönlendirilmiştir.



Görsel - 36. Nilgün'ün ilk randevuevi deneyimi sonrası evde duş alışından kareler.

Nilgün'ün gündüz düşü olarak gördüğü ve Necati ile ağaçların arasına girerek cinsel beraberlik yaşamasını içeren sahnede ise orta-genel plan tercih edilmiştir. Alıcı zoom aracılığıyla ağaçların arasındaki Nilgün ve Necati'yi dizler pozisyonundadır. Ağaçlıklı alanın içinde Nilgün göğüs planda ve çıplaktır; Necati'nin de çıplak sırtı görünmektedir. İkilinin partnerleri olan Enver ve Aylin bu esnada açık alanda kışlık giysilerle giyinmiş olarak öpüşmektedirler ve diz plandadırlar.

Kadın vücudunun erotize sunumu ve parçalı görüntülerle erotikleştirilmesi filmin genelinde önemli bir ağırlık taşımamaktadır. Bu bölümde ayrıntılı yer verilen sahneler dışında filmdeki birçok sahnede erotikleştirme bulunmamakta ve kamera kadın bedenine yönelik mesafesini korumaktadır. Dorsay, filmin vizyonda olduğu dönem yaptığı kritikte, yönetmenin “Artık sinemamızın bir numaralı iş faktörlerinden biri olan Müjde Ar cinselliğini, özellikle vücut çekimleri üstüne yoğunlaşan yakın planlarıyla değişik bir estetiğe kavuşturmayı” başardığını (Dorsay 1986: 5) belirtmesine rağmen filmin genelinin erotikleştirilmiş kadın sunumundan büyük ölçüde sapmalar da içerdiğini belirtmek gerekmektedir. Filmde ağırlıklı olarak orta ve boy planlar kullanılması, cinsellik içeren ve bedenini erotize edildiği sahnelerin filmin genelinde hatırı sayılır bir ağırlık taşımaması ve bu tarz sahneler -söz edilen istisnalar dışında- birkaç saniye içinde kesme kullanılarak son verilmesi, kadın bedenine filmsel yaklaşımdaki erotize edilmiş bir görsellik anlayışını da kesintiye uğratar. Film, böylece, dönemin sinema diline ve aktarım biçimine uygun bir kararsızlığı yeniden üretir.

Filmin ses kuşağıyla ilgili öncelikle filmde yer alan müzikten söz edilebilir. Filmin müziğinde Bükler, filmin açılış jeneriğinde Şadaban saz semaisinin kullanıldığını belirtir (Bükler 1989: 78). Bu melodi, ıssız ada görüntüsü üzerine *dış müzik (non-diegetic music)* olarak eklenmiştir. Nilgün’ün, randevuevinin bulunduğu apartmanın kapısında ve evindeki aynalarda kendi yansımasını gördüğü zamanlarda ses kuşağında yer alan bu dış müzik, Nilgün’ün randevuevine girmeye ilk kez cesaret ettiği sahnede Emilia’nın piyanoyla çaldığı *iç müziğe (diegetic music)* dönüşür. Film müziğindeki bu yapısal değişim; Nilgün’ün fantazilerinin gerçekleşeceği alana dâhil olmasıyla müziğin de kurmaca dünyanın içine girmesi müzik ve karakterin psikolojisi arasındaki ilişkinin önemli olduğunu düşündürmektedir. Film müziğindeki doğu ezgisi, Nilgün’ün Türk sanat müziğine ilgisi, Nilgün’ün aşığı öldürüldükten sonra randevuevinde mum ışığı eşliğinde Hacı Arif Bey’in “Vuslatından gayri el çektim” şarkısının piyano çalınarak söylenmesi ve filmde randevuevi aracılığıyla yer alan eski Beyoğlu’nun levanten özellikleri bir nostalji imgesi oluşturmaktadır. Bu nostaljinin başta Nilgün olmak üzere bireylerin bastırılan cinselliği ve sembolik sistemde bilinçaltında kalan narsistik özdeşleşme anının bir yansıması olduğunu söylemek uygun görünmektedir. Bu sahnelerde piyano ve Hacı Arif Bey musikisi gibi Doğu ve Batı kültür dünyasıyla ilişkili farklı öğelerin eklenmesi de filmde kaybedilen bütünlüğün yeniden kazanılma çabasını, Nilgün’ün bedensel/cinsel yaşam ve duyguları arasındaki mesafenin de kapatılma isteğini betimlemektedir. Bu yorumun yanı sıra filmde bir haz mekanı olarak Madam Emilia’nın Beyoğlu’ndaki evi, Levanten özellikler, nostalji, erotizm gibi unsurlarla sentezlenen Doğulu ezgiler; Şarkiyatçılık tanımlarında belirtildiği üzere Batı’nın Doğu kültürüne ilştirerek kodladığı biçimde “günahkâr” (Said 2016: 49), “duygusal”, “egzotik”, “mistik” (Köse, Küçük 2015: 125) kavramlarıyla uyumlu bir İstanbul imgesi yaratır.

Filmin kurmaca dünyası içerisinde yer alan karakter seslerini incelediğimizde, Nilgün diğer karakterlere oranla tedirgin bir sese sahiptir. Diyalog kurarken yaptığı duraklamalar, sözlerinde cümleyi fiilsiz ve

yarım bırakması Nilgün ve sembolik dünya arasındaki çatışmanın bir işlevidir. Evli bir kadının randevuevinde çalışmasına dair Necati'ye "Evli bir kadın nasıl olur da..."; sergi davetine geldiğinde Enver'in nerede olduğunu soran Aylin'e "Burada buluşacaktık ama..."; randevuevine ilk gelişinde daire kapısını açan hizmetçiye "Ee, Madam Emilia..." diyerek cümleleri tamamlamaması Nilgün'ün kendi diline ve sözcelerine mesafesinin gösterenidir. Bir diğer önemli örnekte ise Nilgün, Emilia'ya çalışma saatleri konusunda yüksek sesle "Ama yalnız öğleden sonraları..." der, cümlenin devamıysa kısık bir sesle gelir: "Olur mu?".

Nilgün, travmatik anılarındaki geriye dönüşlerde ise suskundur. Filmin şimdiki zaman boyutunda; Emilia randevuevine gelmediği günler için kızdığına ya da aşığı "Ne cehennemdeydin kaç gündür" dediğinde Nilgün yine suskun kalır. Buna rağmen, randevuevi deneyimleri onda farklılık da yaratmıştır: Kendisini yakalayan Necati'ye karşı ve evine gelen aşığına karşı yüksek sesle kendisini savunmayı başarır. Tüm yaşananlarda suçu olduğunu düşündüğü Feriha'ya filmin sonunda hırsla "Cadı" diye bağırır.

Son olarak, dikkat çekici bir başka husus, Nilgün'ün travmatik anılarına yapılan bazı dönüşlerde hiçbir ses ögesine yer verilmemesidir. Bu geriye dönüş sahneleri Nilgün'ün rüyasının içinde kendi anılarını hatırladığı ve bu imajların rüyanın içinde yer aldığı sahnelerdir. Nilgün rüyasının içinde anılarına uzanır; annesini sevişirken gördüğünde ve tanıdıkları genç bir kadının klinikte jinekoloğa görüldüğü sahnelerin birinde sahneler tümüyle sessizdir. Sesin yokluğunun da yaratıcı bir öge olmasıyla filmin bu özelliği açıklık kazanır. M. Toprak, sesin yokluğunda seyircinin perdedeki olaya ilgisinin arttığını ve sessizliğin yarattığı dramatik etkiye girdiğini belirtmektedir (Toprak 2013: 141). Bu veriler ışığında, Nilgün karakterinin psişik travmalarını sessizlik aracılığıyla ifade etmenin anlatı içerisinde travmanın gücünü daha baskın hale getirdiği ve sessizliğin aynı zamanda alımlayıcıyı bu anı imgeler üzerinden Nilgün'ün algısal ve psikolojik konumuna yakınlaştırdığı belirtilebilir.

Kupa Kızı filminin anlatısal kodları ve sinemasallaştırma teknikleri üzerinden yapılan değerlendirmeler sentezlendiğinde filmin merkezinde eril sembolik dili yeniden üreten bir kadın olan annesi tarafından büyütülen Melek karakterinin olduğu ve bu karakterin sosyal kodları aşarak edimselleşmesinin kadın karakterin deneyimleri ve onun bakış açısından aktarıldığı görülmektedir. Nilgün'ün bedensel sunumda erotize edilmesine yönelik filmsel yaklaşım ise Sabuncu'nun *Asılacak Kadın* filmindeki sinematik inşaya benzer biçimde ikirciklidir. *Kupa Kızı* filminin elde edilen veriler aracılığıyla daha detaylı bir değerlendirmesi sonraki alt başlıkta gerçekleştirilecektir.

4.2.2.3. Kupa Kızı Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme

Kupa Kızı filmine dair bir genellemeye gidildiğinde, filmsel anlatının erkek egemen kültür üzerinde tehditler üreten izleklere sahip olduğu görülmektedir. Filmsel evrende; özneler toplumsallaşma süreçlerinde ataerkil ideolojiyi içselleştirseler de yaratıcı öznellik olanaklarını yok saymanın

imkansızlığı göz önüne getirilmektedir. Üstelik kadınlar arasında cinsiyet farkındalığı kaynaklı bir dayanışmanın değil ama aynı çevrenin insanı olmaktan gelen arkadaşlığın sunulduğu anlatıda, Nilgün, toplumsallaşma süreçlerinde baskıladığı ve rüyalarında, gündüz düşlerinde etkisini hissettiren cinsel arzusunun ve hazzının ardından gittiğinde yalnızdır ve tanıdığı kadınlardan bir yardım almaz. Filmde kadın öznenin yasayı ihlalinin denetim altına alınmasına ya da cezalandırılmasına yönelik bir katharsis yoksunluğu klasik anlatının eril hazzını işlevsiz kılmaktadır. Film, tek bir karakterin bilgisel sınırıyla inşa edilmemiş olsa da, asal biçimde Nilgün karakterinin deneyimlerine, duygularına ve içsel odaklanmalarına yer verdiği için filmin özdeşleşme bağlamında seyirciye önerdiği en güçlü konum Nilgün'ün konumudur. Filmde, Nilgün'ün maskeli erkekler tarafından çevrelendiği düş sahnesinde duyduğu heyecan ve hazzın göğüs planda sunulması, Nilgün'ün ilk müşterisiyle yaşadığı mazoşist deneyimin yatağın yanından bel planda aktarılması gibi seyirciyi olaya yakınlaştıran anlatımlar bulunmaktadır. Nilgün, randevuevindeki ilk müşteriyle yaşadığı cinsel deneyim sonrasında düş aldığı sahnede Nilgün'ün çıplak vücuduna yakın plan kesmeler yapılması filmin kadın karaktere yaklaşımında eril görsel hazzı destekleyen unsurlar içerdiğini göstermektedir. Ancak, eril bakışı taşıyabilecek ve anlatıya egemen kılınmış bir erkek kahraman figürü filmde yer almamaktadır. Kadının fetişleştirilmesine yönelik bazı sahnelerde ise cinsel eylem öncesi kesme kullanılarak sahneye son verilmesi gibi düzenlemelerle film aynı zamanda eril bakış ve eril görsel haz olgusunu sarsmaktadır.

Dorsay; filme dair eleştirisinde, filmin seslendiği aydın seyircinin Bunuel'e nazireyi kabul etmeyeceğini, Müjde Ar cinselliğini görmeye gelen sıradan seyircinin ise filmi anlamakta zorlanacağını öne sürmekte ve bu nedenle *Kupa Kızı*'nı "iki arada bir derede kalmış, kimseyi pek memnun edemeyecek bir film" olarak tanımlamaktadır (Dorsay 1986: 5). Filme haz ekseninde yaklaşırken farklı bir düşünüş benimsemek de olasıdır. Örneğin, Altınkaya; Jameson'dan aktarımında, sanatın meta toplumunda bir meta olmamak, tüketilmemek için meta anlamında haz vermez olması gerektiğini belirtir (Altınkaya 2018: 50). Dorsay'ın eleştirisi ve Jameson'un kapitalist toplumda sanatın konumuna yönelik Altınkaya'nın aktardığı görüşleri birlikte düşünüldüğünde, *Kupa Kızı* filminde kadın ve haz konusunun aktüel öneminin teslim edildiği ve kadının yeniden sunumuna sinemasal hazzı aşan entelektüel bir boyut kazandırıldığı görülmektedir; çünkü filmin düşünsel dağarcığı imge olarak kadın sunumunu aşmaktadır. Filmdeki sanatsal tercihlerle eril sinemasal hazzın kesintiye uğratılması da bununla ilişkili görünmektedir. Dorsay'dan farklı bir düşünce belirten Büker'e göreyse, Bunuel'in filminde izleyici Severine'in sorunları üzerine "düşerken" Sabuncu'nun yapıtında Nilgün'ün geçmişi anımsaması ve geleceği kurmaya çalışması izleyicinin Nilgün'le özdeşleşmesini sağlamaktadır ve *Kupa Kızı* "izleyicinin kolayca tüketebileceği, duygusallığın yoğun olduğu bir film[dir]" (Büker 1989: 80). Bu bakış açısı takip edildiğinde, Sabuncu'nun filmi de meta toplumunda sanatın işlevini yeniden üretmekte ve eleştirel içeriğini değilse bile etkisini cinsiyet kavramı bağlamında da yitirmektedir.

Filme dair eleştirilerde dikkat çekici bir söylem, Bunuel'in eserini uyarlamının zorluğu ve gereksizliğidir. Dorsay, estetik ve oyunculuk açısından filmi beğenmesine rağmen, *Gündüz Güzeli* gibi

“dünyanın en güzel, en ‘komple’, kendi içinde en bütünleşmiş filmlerinden birini alıp ona ‘nazire’ yapmanın gereği var mı?” diye sormaktadır. Dorsay; filme “yepyeni bir öz koymayacak, yepyeni bir anlam kazandırmayacaksınız” bunun gereksiz olduğunu ve *Kupa Kızı*’nda da bu türden bir yenilik olmadığını belirtmektedir (Dorsay 1986: 5). Agah Özgüç, “oysa nefis görüntüler, şiirsel bir çekim... Yazık ki Başar Sabuncu değil, bu bir Bunuel gargarası.. Neden özgün bir senaryo değil de Bunuel?” diye sormakta (2012: 656); Caner ise “Çok Özel Bir Film” başlıklı yazısında “Türk Sineması’nı aramak, Türk toplumunun sorunlarını ele almak, çok yeni senaryolar ortaya çıkarmak gerekirken, sinemadaki ikinci filminin senaryosunu dış kaynaktan sağlıyor genç yönetmen” demektedir (Caner 1986). Bu eleştirilere rağmen, Sabuncu’nun, Bunuel’in filmini uyarlarken ona anlam bakımından önemli katkılar sunduğu görülmektedir. Bunlardan bahsetmek gerekirse; Nilgün’ün annesiyle ilişkisine ve çocukluk travmalarına yer vermek onun neden cinsel eylemi ve cinsel hazzı bir sevgi ve iletişim ilişkisi yerine tahakküm ilişkisi olarak gördüğünü temellendirmektedir. Bunuel’in filminde Severine’in edimlerini Nacar, “içinde bulunduğu burjuva yaşam biçiminin sınırlı kalıplarını daha önce adım atmadığı bir bölgeye açılan yola (fahişeliğe) girerek aş[mak]” olarak niteler (Nacar 2016: 160). Ancak *Kupa Kızı* filminde Nilgün’ün geçmişte annesiyle yaşadığı yoksul yaşamın aktarılmasıyla anlatıya yeni bir sınıfsal boyut kazandırılması erkek kimliğinin kadın üzerindeki egemenliğini yeniden üreten bir işlev olarak cinsiyet, ekonomi, kültür ilişkilerine dikkat çekmektedir. Bunuel’in filminde bulunmayan anne figürü, çocukluk sekansları ve Nilgün’ün alt ekonomik sınıf mensubu olması Sabuncu’nun filminde makro sosyal yapıların dış dünyaya kapalı ve çekingen yetişen Nilgün’ün kişisel fantazileri üzerindeki etkisini görünür kılmaktadır. Bunuel’in filminde “burjuva yaşam biçiminin sınırlı kalıpları” olarak sunulan cinsiyet kodları Sabuncu filminde burjuva yaşamını aşan bir baskı ögesidir. Nilgün ve annesi Feriha’nın Nilgün-Enver evliliği aracılığıyla sınıf atlamasının öncesindeki yoksul yaşamlarında da kadının cinsel arzusu engellenir ve Feriha’nın çocuk düşüren tanıdıkları aracılığıyla çocuk yaştaki Nilgün’ü korkutması aracılığıyla gösterildiği gibi cinsellik kadının bir suçu ve kadın için ancak evlilik bağı içerisinde olmak kuralıyla gerçekleştirilebilecek bir edimdir. Böylece, Bunuel’in filminde boğucu burjuva yaşamından bunalan sıra dışı bir kadın olarak görülebilecek Severine’in aksine Nilgün ataerkil toplum-özne ilişkisinin bir gösterenine dönüşmekte ve Sabuncu’nun filminde Nilgün karakterinin ikili yaşamı aracılığıyla ataerkil kültüre karşı burjuva bunalımını aşan bir sorgulama üretilmektedir. Sabuncu’nun uyarlamada yaptığı değişikliklerde Nilgün’ün nevrotik durumunun ve cinsel haz ve arzuyla “sorunlu” ilişkisinin kültür kaynaklı çocukluk deneyimlerle ilişkilendirilmesi bir haz sorununun yalnızca ontolojik bir perspektiften açıklanamayacağının hatırlatıcısı olmakla birlikte Bunuel’in filminden farklı olarak sosyo ekonomik farkları aşarak kadına yönelik kısıtlayıcı cinsel baskıyı genelleştiren bir olgudur. *Gündüz Güzeli* filminde Severine’nin eşinin Severine’in aşığı tarafından

vurularak sakat bırakılmasına ve bir tür iğdiş edilmesine karşı⁸⁶ *Kupa Kızı*’nda şüpheli bir mutluluk tablosuyla filmin sonunun belirsizleştirilmesi de önemlidir. Çünkü, film, sonundaki mutlu aile imgesinin gösterdiği üzere Nilgün’e bir yaptırım öngörmediği gibi erkek karakter Enver’e de iğdişlik konumu atfetmeyerek cinsiyetler arası ilişkinin bir iktidar savaşımı ve cezalandırma pratiği olarak kodlanmasını bozuma uğratan anlamlar üretmekte ve sinemaya yenilikçi bir yapı kazandırmaktadır. Egemen ataerkil sinema kodlarının cinsel faillik içindeki kadını cezalandırmasının tersine filmde öldürülerek cezalandırılanlar kadını nesneleştiren Necati ve Nilgün’ün aşığı olur. Bunuel’in eserinde de felçli kalan eşin yanı sıra Severine’in aşığı polisten kaçarken öldürülür. Sabuncu’nun tercihleriyle yeniden inşa edilen bir başka alansa görsel düzlemde kadının haz verici olmasıyla ilişkili yeniden sunum ayrımlarıdır. Nacar, *Gündüz Güzeli* filmiyle ilgili olarak Arat’ın “meme ucunu bile göstermeyen erotik bir film” (Arat’dan akt. Nacar 2016: 194) tanımlamasını aktarsa da Sabuncu’nun filmin genelinde ağırlık oluşturmayan erotize planlarının aksine Bunuel’in filminde kadın bedeninin erotize bir biçimde uzun süreli görüntülediği parçalar mevcuttur. Örneğin, ilk müşteri ve Severine arasında geçen randevuevi odası sahnesinde, Severine’in jartiyer ve iç çamaşırlarıyla kaldığı andan itibaren sahne yaklaşık bir dakika sürer. Bu sahnede yalnızca iki defa kesme yapılır. İlk deneyimi olduğu için müşteriden kaçmaya çalışan Severine ve adam arasındaki boğuşma kesme yerine hareketli kamera aracılığıyla aktarılır ve Severine boy plandan bel plana kadar çeşitlenen çerçevelerle sunulurken kameranın Severine bacaklarını çerçeveye yerleştirdiği ya da Severine’e yaklaştığı anlar bulunur. Dük’ün evine gittiği sahnedeysse Severine’in çıplıplak vücudu Dük’ün fantazisi gereğince siyah bir tülle örtülür ve sabit kameranın diz plandanından genel plana doğru giderek uzaklaşan Severine’in çıplak vücudu sırt tarafından tümüyle görüntülenir. Bu planda, Severine’in diz planından itibaren uzaklaşması yaklaşık on saniye sürer. Bu verilerle Bunuel’in filminin eril görsel haz üretiminin Sabuncu’nun filmine göre aşırıya kaçtığı belirlenmektedir.



Görsel – 37. Bunuel’in filminde Severine ve ilk müşterisinin yer aldığı sahneden planlar.

⁸⁶ Filmin son sahnesinde felçli eş yeniden ayaklanır ancak bu sahnede Severine’in düşlerinde olduğu gibi fayton sesinin ve atların çanlarının duyulması felçli eşin ayaklanmasının da Severine’in bir düşü olarak yorumlanması gerektiğini düşündürmektedir. Filmi inceleyen Nacar da çalışmasında Yeres’den yaptığı aktarımla bu olasılığı dile getirmektedir: “Pierre’in birden tekerlekli sandalyeden kalkması, Severine’e hiçbir şey olmamış gibi davranması Severine’in bir düşü olmalıdır ya da zaten bütün film bir düştür ve filmin sonu gerçek yaşamdır” (Nacar 2016: 194).

Son sözle; *Kupa Kızı* filmi, kadın cinselliğini ve dişil hazı yasaklayan ve egemenin erkekler olduğu bir sosyal gerçeklikte yetiştirilmiş kadını hem derinlemesine ve çevresel boyutuyla ele alması hem de kadın sunumundaki klasik anlatısal-görsel hazı geri plana iten yönleri nedeniyle kadının yeniden sunumu bağlamında dönüştürücü bir film olarak konumlandırılabilir. Filmin anlatısı aile birliğinin yeniden sağlanmasıyla kapanmamakta, Nilgün'ün ve ailenin konumu belirsizleşmektedir. Erkek egemen imgelemin değer yargıları, arzuları, hazı anlatısal boyutta radikal bir söküme uğrarken filmin kadın bedenine yönelik eril görsel haza olanak tanıyan sahnelerine rağmen film erkek egemen topluma eleştirel yaklaşarak bir bakıma bu eğilimi ikincilleştirmektedir.

4.2.3. *Kaçamak* (1988) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi



Görsel – 38. *Kaçamak* filminin bir afişi.

Yönetmen ve senaryo: Başar Sabuncu **Görüntü Yönetmeni:** Erdal Kahraman **Kurgu:** İsmail Kalkan **Müzik:** Atilla Özdemiroğlu **Oyuncular:** Müjde Ar (Suna), Çetin Tekindor (Orhan), Hale Akınlı (Nermin), Engin Şenkan (Ekrem), Nezih Tuncay, Levent Yılmaz, Orhan Çağman (Meyhaneci) **Yapımcı:** Nahit Ataman (Arzu Film – Erler Film)

Kaçamak, bir aldatılma olayının burjuva çevresinde yaşayan iki farklı cinsiyet açısından deneyimlenmesinin, aldatılan karakterlerin iç hesaplaşmalarının koşut ve farklılaşan yönlerinin eş zamanlı olarak incelendiği bir yapıttır. Kıracı'nın ifadesiyle, “bir trafik kazası sonucu ortaya çıkan ‘yasak aşk’ ilişkisinin mağduru olan eşlerin” hikâyesidir. Kazada eşlerini kaybeden ve aldatıldıklarını öğrenen kadın ve adamın birlikte yaşamaya başlaması Kıracı'a göre “ilginç bir tezat” yaratır (Kıracı 2014: 214). Bu yakınlaşmada aldatılan karakterlerin birbirlerine duydukları anlayış ve merak da etkilidir ve aslında kadın ve adam yaşadıkları travmayı atlatmak için birbirlerine ihtiyaç duymaktadır. Anlatısal evrende, toplumsal sınıf (burjuvazi) ve cinsiyet (kadın-erkek), tipikleştirilmiş bir sosyal yapıda (kadınlar ev işi yapar, erkekler çalışır vb.) sunulmuştur ve Sabuncu'nun eleştiri ve abartı amacıyla kullandığı düşünülebilecek bu biçim bazı sinema yazarlarınca eleştirilmiştir. Dorsay'a göre, Sabuncu filmde “‘burjuva çevresi’ne, nedense sayısız filmimizde yapılageldiği gibi, ‘lumpen’ bir bakışla bakmaktan

kaçınamamış. Klişelerden kaçınayım, özgün olayım derken alabildiğine klişelere saplanmış” durumdadır (Dorsay 1988: 5; akt. Özgüç 2012: 688). Teksoy’un, *Kaçamak*’la ilgili ifade ettiği gibi, filmin “[e]vliliğin getirebileceği tekdüzelikten ‘kaçmayı’ ele al[dığı]” (Teksoy 2007: 77) varsayıldığında, filmdeki basmakalıplar, filmde yeniden sunulan burjuva kültürünün birey üzerinde yarattığı boğuntuyu imgeselleştirmektedir. Anlatıya göre, toplumsal koşullarda cinsiyet değişkeni ve özgüllükleri söz konusu olsa da her iki cinsiyet de kalıplarla kuşatılmış durumdadır.

4.2.3.1. *Kaçamak* Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında

İncelenmesi

Kaçamak filmi, anlatısal özellikler açısından Sabuncu’nun filmografisinde yer alan önceki filmlerle karşılaştırıldığında özgün bir konumda bulunmasıyla dikkat çekmektedir. Filmsel anlatı, merkezine iki farklı cinsiyeti temsil eden iki karakteri alarak cinsiyet temasını simetrik bir biçimde bölümlemektedir. Film, bir ev kadınıyla (Suna) bir mühendisin (Orhan) hikâyesini içeren bir orta sınıf anlatısıdır. Suna ve Orhan, eşlerini aynı trafik kazasında aynı arabanın içinde kaybettiklerini öğrenen iki kişidir. Eşleri tarafından aldatılmış oldukları için bundan utanç duyarlar. Film, toplumsal cinsiyet anlatısı ve öznenin narsisistik duygularının sarsılmasıyla yaşadığı benlik saygısı krizini bağlantılı biçimde ele almakta ve hayatta kalan kadın ve erkeğin ölen hemcinslerinin rollerini üstlenerek bu krizden çıkma çabalarını anlatmaktadır. Filmin trajik konusuna rağmen güldürü unsurlarına da yer verilmektedir.

Filmin açılış sekansı, gece vakti, İstanbul Boğaziçi’nde bulunan yaprakları dökülmüş bir ağacın görüntüsüyle başlar ve eş zamanlı bir acı fren sesinin sonrasında bir patlama sesi duyulur. Patlamanın etkisiyle çerçevedeki ağaç bir süre aydınlanır. Bu patlama, ölenlerin değil de, hayatta olan eşlerinin alışageldikleri rutin yaşamlarının sökülmesinin bir ifadesi gibidir. Filmin girişindeki bu plan sonrasında morg sahnesine geçilir. Morgdaki görevli Suna’ya ve Orhan’a ölen eşlerinin üzerinde bulunan eşyaları teslim eder. Eşyalar cinsiyetlere göre ayrılmıştır. Suna’nın ölen kocasından içinde 42.500 lira para ve kulüp kimlik kartı olan bir erkek cüzdanı, iki adet kalem, oto anahtarları vb. çıkarılmıştır. Ölen kadınsa kadın çantası, makyaj malzemeleri, bozuk para cüzdanı, mineli kolye gibi eşyalar çıkarılır. Cinsiyetlere göre belirlenmiş eşyaların dökümünün sonuna gelindiğinde gizli bir dairenin iki eş anahtarı ve son gittikleri lokantada çektirilmiş bir adet fotoğraf Suna ve Orhan’a teslim edilir. Suna ve Orhan kendilerine teslim edilen eşyalarla ilgilenmezken fotoğraf ikisinin de ilgisini çeker. Anlaşıldığı kadarıyla ikisi de eşleri tarafından kiminle aldatıldıklarını görmeyi arzular. Ancak fotoğraf yanmıştır ve yüzler seçilmemektedir. Filmin bu sekansı sonrasında karakterlerin yaşadığı kaybın aşılmasına yönelik çabaları konu edilir.

Karakterler bu süreçte toplumsal cinsiyet güdümlü yakın çevreleri tarafından çeşitli nasihatlere maruz kalır ve geleneksel cinsiyet kodlarının etkisindeki pratiklere zorlanırlar. Bu bağlamda birçok sahneden söz edilebilir: Suna, moral bulması için yengesi tarafından (abisinin eşi) kuaföre götürülür. Burada jest ve mimiklerinden eş cinsel olduğu ima edilen bir kuaför hem yengenin saçlarıyla ilgilenir hem de birçok

cinsiyetçi ifade içeren bir söylemle dedikodu yapar. Bunlar, “biz onun assolist olmadan önce, beş liraya kimlerin altına yattığını da biliriz”; “ismi lazım değil bi bankerimizin kesesinden Avrupalara koşturup orasını burasını gerdirdiydi de göbeği alınca gelmişti” cinsellik ve beden üzerine ifadelerden oluşurken yenge anlatılanlara kahkahalarla güler. Ancak söz, dedikodusu yapılan kadının saç diplerindeki beyazlara geldiğinde yengenin de yüzü düşer. Çünkü toplumun kadına yüklediği baştan çıkarıcılık ve bakılasılık imajını yaralayan bir belirti olarak saçların beyazlaması/yaşlılık orta yaşlardaki yenge için de tehlike içerir. Suna ise kuaför koltuğunda sıkılgan ve ilgisiz bir tavırla betimlenir. Bu olayların paralelinde, Orhan’ın patronuysa “kadın adamın elinin kiri ve de çivi çiviye söker” diyerek yaşananları ne şekilde unutacağına dair Orhan’a erkek cinsiyetine uygun gördüğü başka bir yöntem önerir. Ayrıca, 80’ler Türkiye’si’nin yozlaşmış insan ilişkilerini hatırlatan bir biçimde ve Orhan’ın üzüntüsünü önlemek için “boynuz desen erkeğin süsüdür bu devirde” tesellisinde bulunur. “Dul” kalan Suna, çalışmak istediğini söylediğinde, yengesi “aa delirdin mi ayol? Çalışmış... Yüzüne bakılmaz halde değilsin çok şükür” sözüyle tepkisini belirtir. Bu sahnenin paralel kurgusundaysa Orhan’ın annesi, ölen gelininin ardından “çalışan kadından ne hayır gelir erkeğine” eleştirisinde bulunur. Çünkü Orhan’ın ölen eşi dil kursunda öğretmen olarak çalışan bir kadındır. Bir süreliğine abisinde kalan Suna eve geç geldiğinde abisi Ekrem “dul bir kadın gecenin bu vaktinde; daha ilk günden!” diye bağırır. Bir başka sahnede, yengesi Suna’yı, kadınlar arasında iskambil oynanan toplantılara götürür. Orhan’sa arkadaşlarıyla bara gider. Suna da Orhan da bu edimlere uzak görünür; Suna iskambil oynamayı bilmez, Orhan’ın ise evcil bir karakter olduğu arkadaşının ağzından duyurulur. Suna’yı evlendirmek isteyen abisi ve yengesi, Suna’yı dostları olan adamla tanıştırmak için bir akşam yemeği tertip ettiklerinde Suna Türk kahvesi tepsisiyle çerçevelenir. Orhan’ın annesi ise oğluyla tanıştırmak için eve bir kadın getirdiğinde, kadın ev işlerine girer; ütü yapar. Cinsiyetleri ayırmayı kodlar; erkeksiz kalan bir kadına, Suna’nın abisi Ekrem’in ve Suna’nın apartmandaki bir komşusunun ifadeleriyle örneklediği gibi sahip çıkılmayı; kadınsız bir erkeğe ise Orhan’ın annesinin ifadesiyle evini “çekip çevirecek” bir kadını uygun görür. Cinsiyet kategorizasyonu içeren ritüellerin yeniden üretildiği ve kadın ve erkek karakteri çevreleyen bir kültürel yapı film anlatısında sosyal düzeni tanımlamak için kullanılır.



Görsel – 39. Suna ve Orhan, sıkıntılarını unutturmak isteyen yakın çevreleri tarafından farklı sosyal etkinliklere çekilirler.

Filmsel anlatıda kadın ve erkeği çevreleyen ataerkil kültür yapısı, özellikle cinsel eylem ve haz bağlamında erkeği kadından üstün tutar ve cinsellik edimini ve orgazmı erkeğin yaşamına ait özgür bir deneyim olarak nitelerken kadını tek eşlilik üzerinden değerlendirir. Bu düşünüş, erkek cinselliğini evlilikten bağımsız bir olgu olarak kodlar, ancak aynı yargıyı kadın cinsiyeti için öne sürmez. Evli bir bireyin aldatması/aldatılması da bu bağlamda cinsiyet aracılığıyla ele alınır; erkeğin aldatması ve kadının aldatılması doğallaştırılır; ancak erkeğin aldatılması tersine utanç verici bir durumdur. Bu nedenle hem Suna hem Orhan eşleri tarafından aldatılmış olmasına rağmen özellikle erkekler açısından Orhan'ın durumu küçümsenir. Suna'nın abisi Ekrem, kendi kız kardeşi de yasak aşkın mağduru olmasına rağmen morg çıkışında kız kardeşine Orhan'ı gösterir ve gülerek “boynuzlu da bu mu” diye sorar. Suna, yengesi ve Ekrem'le birlikte eşini defnettikten sonra aynı mezarlıkta karısını toprağa veren Orhan'la karşılaşır. Suna'nın yengesi, Orhan'ın da mezarlığa kendileri gibi az kişiyle geldiğine dikkat çekince Ekrem bu defa “davul zurnayla ilan edecek değil ya godoşluğunu” sözüyle Orhan'ı aşağılar. Suna'nın maço abisinin bakış açısından değerlendirildiğinde Orhan kendi iktidarının altında bulunması gereken kadın üzerinde, bir tür özel mülkü üzerinde egemenlik kuramamış güçsüz bir erkektir. Oysa kız kardeşinin cinsiyeti dolayısıyla böyle bir sorumluluğu bulunmadığı için Ekrem'e göre utanç duyması da söz konusu değildir. Erkeği özgür cinsel edimle özdeşleştirirken ve bunu doğallaştırırken aynı anda kadının cinselliğini ailenin tek eşli yapısına indirgeyen bakış açısının en açık ifadesi anlatı ilerledikten ve Suna, Orhan'la arkadaş olduktan sonra üretilir. Bu sahnede, Orhan, Suna'nın dairesindedir. Bu sırada Suna'nın üst komşusu olan karı-koca, Suna'ya başsağlığı ziyaretine gelir ve Suna kahve yapmak için mutfığa gider. Komşu adam, eşi ve gerçek kimliğini bilmedikleri Orhan salonda yalnız kaldıklarında bir konuşma geçer:

Kadın (Orhan'a): Söylendiğine göre kaza sırasında arabada başka bir kadın varmış, doğru mu?

Adam: Olabilir efendim erkektir, (Orhan'a dönerek) değil mi? Bir de kadının evli olabileceğini düşünün... (Orhan'a yaklaşır, güler ve başına götürdüğü elleriyle boynuz işareti yapar).



Görsel – 40. Orhan'ın aşağılanması. Soldaki planda, arabanın içinde bulunan Ekrem, eşine ve Suna'ya kaldırımında yürüyen Orhan'ı gösterip “boynuzlu da bu mu” diye sorar. Sağdaki sahnedeysse, üst komşu, Orhan'ın gerçekte arabada ölen kadının kocası olduğunu bilmeden boynuz işareti yaparak dalga geçer.

Filmin iki ana karakteri, kimlerle aldatıldıklarını öğrenmek için birbirlerinin eşlerine dair bilgi edinme isteği duyarlar. Kaza yapan arabada bulunan eşyaların kendilerine teslim edilmiş olması (lokantada çektirilmiş fotoğraf, yasak aşk için tutulan evin faturaları, anahtarlar) onlara takip edilecek ipuçları sunar. Paralel biçimde birbirleriyle karşılaşmaktan sakınarak Suna kadının yaşarken çalıştığı dil kursuna giderken, Orhan adamın muayenehanesine gider. Anahtarlar aracılığıyla eşlerinin Beyoğlu'nun arka sokaklarında tuttıkları eve de giderler. Bu anahtarlar birbirlerinin dairesine girmelerini de sağlar. Burada dikkat çekici bir özellik, Suna'nın kadınla ilgili eşyalara, sürdüğü kokuya, tarakta kalmış saçlarına duyduğu ilgiye karşılık Orhan'ın adamın başarılarına, iş yerindeki kupalara, Beyoğlu'ndaki evde ayna karşısındaki yer yatağının içinde bulunduğu göğüs geliştirici spor aletine dikkat etmesidir. Bu yönelme; kadının bedensel çekiciliğine karşılık erkeğin toplumsal konum ve fiziki güç işaretlerini dolaylıdır.



Görsel – 41. Suna, eşinin birlikte olduğu kadının parfümünü koklar. Orhan'sa adamın kupalarını, ödülleri incelerken görüntülenir.

Suna ve Orhan Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki evde bir gün karşılaştıklarında ilk defa konuşurlar. Odanın havasızlığı, telefonun çalışıyor olması gibi sıradan şeylerden söz ederler ve yaşıyor oldukları duygusal krizi baskırlar. Aynı evde tekrar karşılaştıklarındaysa Orhan yaşadığı erkeklik krizini dengeleyebilmek için ayna karşısındaki yer yatağının üzerinde Suna'yla sevişmek ister; onu taciz eder. Orhan, Suna'ya “ne oldu, kadın milletin bütün istediği bu değil mi” der ve evden çıkmak isteyen Suna'yı sertçe kendine çekerek hırsla “benimle niye yapmıyorsun öyleyse, niye benimle değil de...” diye bağırır ama sonrasında Suna'yı gitmesi için bırakır. Orhan, yaptığı hatadan dolayı özür dilemek için Suna'nın evine gittiğinde bu defa nevroitik kriz yaşayan Suna'dır; Suna, Orhan'ı yatak odasına sokar ve sinirli bir biçimde “ne oldu, bu değil miydi asıl istediğin, dul karı, erkeğe hasret” diyerek devam eder; “erkekliğini ispatla şimdi, hem de karını ayartanın yatağında!” Orhan'sa bu sözleri dinlemekle yetinir ve Suna bağırarak onu evden kovar. Tüm bunlara rağmen, ikisi de birbirlerinin benzer durumunun

bilincindedirler ve zamanla birbirleriyle karı-koca rolünü üstlendikleri bir iletişim ve oyun kurarlar. Suna, Orhan'ın evine girer; evi temizler, Orhan uyurken mutfak önlüğünü giyip masayı hazırlar. Birlikte kahvaltı yaparlar ve Suna Orhan'ı işe uğurlar. Orhan'sa iş çıkışları market alışverişi yapar, Suna'nın evine gider, evde bozulan musluğu tamir eder. Birbirlerinin yaşadığı boşluğu doldurmak için sergilenen cinsiyet performansında kavga ve çatışmalar da unutulmaz. Orhan, bir akşam Suna'nın evine gider ve geç gelen Suna'dan nerede olduğuna dair hesap sorar. Bu sahnede klişeler yeniden üretilir; abisinde olduğunu söyleyen Suna'ya Orhan "külahıma anlat" der. Suna ise "içkilisin sen" karşılığını verir. Orhan "evden işe işten eve" hayatından bıktığını söyleyerek kavgayı büyütür. Sahne sonunda karşılıklı hakaretler edilir; Orhan, Suna'ya tokat atar. Birbirlerine "cehenneme kadar" diyerek yüzüklerini çıkarırlar ve birbirlerine fırlatırlar. Kendilerini aldatan ve hayattayken ayırlamadıkları eşlerinden sembolik düzeyde ayrılırlar. Bu olay sonrasında Suna vapurla, Orhan'sa arabasıyla eşlerinin gittiği lokantaya gider, burada yemek yer ve fotoğraf çektirirler. Yemek sonrası birlikte Beyoğlu'ndaki eve giderler; Orhan'ın elinde bir yaz gülü, Suna'nın elindeyse gül ve pamuk helva vardır. Bu nesneler, eşlerinin öldüğü günden sonra Beyoğlu'ndaki eve ilk girdiklerinde buldukları nesnelerdir ve Beyoğlu'ndaki evde aynı ortamı yeniden canlandırırlar.



Görsel – 42. Öğrenilmiş cinsiyetin icraları... Kadının işe giden eşine hazırladığı kahvaltı, erkeğin musluk tamiri ve kültür tarafından benimsenen bir diğer olgu olan aile içinde kadına yönelik şiddetin de gerçekleşeceği kavgadan planlar.

Anlatının sonu, iki karakterin eşlerinden sembolik düzeyde ayrılıp lokantada buluşmalarıyla, kendilerini aldatan eşlerini anlamalarıyla, bu durumu kişisel eksiklik olarak tanımlamayı bırakmalarıyla sonuçlanır. Orhan'ın ifadesiyle; "meğer herkes isteyebilirmiş değil mi günün birinde, tekdüze bir yaşamdan kaçmayı." Anlatı dairesel biçimde son bulur; ikili, bir Boğaziçi akşamında, filmin başında görülen ağacın yanındadır. Buradan zıt yönlelere dağılırlar. Anlatısal başlangıçtaki patlamayla oluşan kriz ve yas, karakterlerce aşılmış görünmektedir.

Filmsel anlatı cinsiyetlere atıfla kurgulanan bir kültürel dünyayı betimlemekte, filmde kadının sunumu da bu bağlamda belirlenmektedir. Filme göre, orta sınıf sosyal evren içinde genelleştirilmiş görüş için kentli kadın sahip çıkılması gereken, ev işleriyle görevli, iş yaşamını ve para kazanmayı erkeğe

devreden, kuaföre giderek ya da iskambil oynayarak vakit geçiren bakımlı bir varlıktır. Filmde cinsiyet kodlarının ve özellikle iki ana karakterin sosyal çevresinin standartlaştırılmış görünüm sergilemesi filme yönelik eleştirilere de etkiye bulunmuştur. Özgüç’ün aktardığı yazıda A. Ulvi Uyanık filmdeki temsilleri “hepimizin yaşamında yer alan zengin bir tip sergisi” olarak niteler; ona göre, “[t]ipik anne, tipik sevecen/babacan ağabey, tipik evde kalmış komşu kızı, [...] tipik kapıcı... Tüm bu tipler, aykırı hareket eden iki insan etrafında bir çember oluşturu[r]”(akt. Özgüç 2012: 688). Suna’nın kuaföre gitmeye, iskambil oynamaya ilgisiz bir karakter olarak sunulması, kendisine “sahip çıkmak” isteyen abisine kızgınlık duyması; yine aynı şekilde Orhan’ın eve gitmeyi arkadaşlarıyla içki içmeye tercih eden bir karakter olması sosyal ilişkiler kurdukları insanların edimlerine göre bu karakterlerin sapmalarını içermektedir. Yine de bu aykırılık, egemen cinsiyet kalıpları bağlamında değerlendirildiğinde bir yapıbozum içermez. Çevrelerindeki kodlar onları bunaltsa da gerek Suna gerek Orhan’ın öznelliği de kodlarla uyumlu yönde inşa edilmiştir. Örnek olarak Suna, bir arkadaşının sözlerinden anlaşıldığı kadarıyla, hukuk fakültesinde okurken evlenince okulu bırakıp ev kadını olmuştur. Birbirlerine karşı eşlerinin rolünü üstlendiklerinde kavga ederlerken Orhan’ın Suna’ya tokat atması, kırılgan ve evcil bir erkek olarak temsil edilen Orhan açısından cinsiyet düzeninde ve aile içinde şiddet eyleminin olabilirliğinin bir göstergesidir. Suna ve Orhan’ın evcilik oyunundaki başarısının sosyal çevreyle aynı doğrultuda belirlenmiş öznelliklere sahip olduklarından dolayı bu kadar kolaylıkla gerçekleştirildiği de savunulabilir. Farklı kişilerle evlilik yaşamış olmalarına rağmen ve henüz yeni tanışmış olmalarına rağmen eski evlilik ilişkilerini de ima edecek biçimde yapıboz parçaları olarak eklemenebilmişlerdir. Filmdeki tipleştirmelere Uyanık’ın aksine olumsuz yaklaşan yazarlar da vardır. Dorsay’a göre film, burjuva çevresini klişe biçimde alan bir yapıdır; Suna ve Orhan dışındaki tipler “kaba” ve “iğrenç” davranışlı insanlardır. Çünkü iki kişinin ölümüne karşı acımasız ve duygusuz davranışlar (Dorsay 1988: 5; akt. Özgüç 2012: 688). Bu veriler ışığında, pozitif-negatif yüklemsiz bir yaklaşımla, aslında filmdeki klişenin bir sosyal varoluş yapısı sunduğu belirtilebilir.



Görsel – 43. Filmin sonunda Suna ve Orhan aldatan eşlerin boşluğunu birbirleriyle doldururlar; onların ölmeden önce yaptıkları gibi fotoğraf çektirirler, Beyoğlu’ndaki eve gidip çektikleri fotoğrafa bakarlar, evi ilk buldukları haline getirirler ve simgesel dil aracılığıyla kaybı dengelerler.

Filmdeki standartlaştırılmış kişileri ve eylemleri sosyo-kültürel dünyanın birey üzerindeki baskısı ve gücüyle açıklamak olasıdır. Simgesel dilin etkisi, iki farklı cinsiyet için de geçerlidir ve bu nedenle hem Suna hem Orhan kayıplarını ve aldatılmış olmalarının yarattığı krizi ritüeller aracılığıyla aşabilirler. Ancak film, simgesel düzenin ve klişelerin ardındaki boşluğu ve kültürdeki çatlağı da görünür kılmaktadır. Filmin sonunda Suna ve Orhan'ın ölen eşlerine karşı anlayış kazanmaları, aldatma olgusunu tekdüze yaşamdan ve kurumsal baskıdan kaçınma isteğiyle ilişkilendirir. Buna uygun biçimde, aldatan eşler dış dünyaya ve sosyalliğe dönük insanlardır. Suna'nın aksine kadın, dil kursunda öğretmenlik yapan, kendi parasını kazanabilen, özel alanın sınırlarını geride bırakan bir kadın imgesine yol açar. Suna'nın kocası da çeşitli kupalarının ya da sosyal statüsüne rağmen ölmeden birkaç hafta önce dil kursuna başlamış olmasının gösterdiği gibi yaşamında etkinliğin, akışkanlığın önemli bir yeri olduğu tahmin edilebilecek biridir. Böylece kültürel sabiti aşmaya yönelik olanaklara sahiptirler. Birlikte olmak için tuttukları evin; çevresinde azınlıkların, hayat kadınlarının, travestilerin yaşadığı eski bir Beyoğlu apartmanında bulunması da (burjuva yakın çevreye yakalanmamak için tercih edilmiş olabileceği düşünülse dahi) kısıtlanmış burjuva yaşamının boğuculuğuna karşı “kaçamak” ve cinsel hazzın bir sembolü olarak okunabilir. Filmin, ortaya koyduğu simgesel dünyanın içindeki çatlağı ifade etmesi bağlamında bir ayrıntı olarak (tam da bir ayrıntı olduğu için) eş cinsel kuaför imgesi ve travestilik olgusu da dikkat çeker. Filmde doğallaştırılmış insan ilişkileri ve pratikleri direngen bir kadın-erkek ayrımı üzerine inşa edilir görünmekle birlikte, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki travestiler bu dikotominin göz ardı ettiği bir varoluş biçimini anlatıya dâhil ederek kültürün verili görülmesini sorunsallaştırır. Filmdeki cinsiyet kalıplarının Suna ve Orhan tarafından bir oyunu çağırıştırır biçimde yeniden üretilmesi ise cinsiyetin performatif özelliğine dikkat çekerek benzer bir sorunsallaştırmayı farklı bir yöntemle gerçekleştirir.



Görsel – 44. Suna'nın yengesinin gittiği eş cinsel kuaför sahnesi ve filmin başka bir bölümünde sokakta yürürken çerçeveyi kesen iki travesti.

Filmin kadın karakterleriyle oluşturulan genel bir kadın tasarımının ataerkil cinsiyet düzenini verili yaşamın bir parçası olarak deneyimledikleri söylenebilir. Suna da hayatını çevreleyen ataerkil koşullardan, abisinin ona “sahip çıkmak” isteğinden, apartmandaki komşularının ve kapıcının onun hayatına gösterdiği meraktan rahatsızlık duysa da bir kadın olarak yaşadığı koşulları derinlemesine

sorgulayan, erkek egemen baskıları aşmak adına bilinçli bir karşı çıkış ya da radikal eylem sergileyen bir karakter olarak sunulmaz. Kadınlar arası dostluk, dayanışma ve nefret ataerkil sınırlar içinde yeniden üretilir. Suna yengesiyle iyi anlaşır, yengesi ona yardımcı olmak ister ama bu yardım zengin bir koca bulmak gibi basit düşünceler içerir. Orhan'ın annesi ise ölen gelininden nefret eder; çünkü Orhan'a gerektiği gibi eş olamamış bir “kaltak”tır. Anlatı, toplumsal yeniden üretimin yarattığı çemberin sıkıcılığına aldatan eşler ve filmin sonunda bu çemberden çıkma isteğini anlayışla karşılamaya başlayan Suna ve Orhan üzerinden işaret eder. Filmin son sahnesinde, benlik saygılarını yeniden kazanan iki karakter gelecekte olumlu bir biçimde söz ederler. Bu olumlama iki karakter arasında yeni bir aşkın, süren statükoya psişik sorunları aşp yeniden eklemlenecek olmanın umudu olarak da yorumlanabilir. Suna şöyle der; “hava güneşli olacak yarın!” Aşılan benlik krizi sonrası yeniden hayatın akışına katılacak olsalar da yenilenmiş bir bilincin onları bundan sonraki yaşamlarında ve cinsiyet ilişkilerinde ne yönde davranmaya iteceğine dair belirgin bir yanıt bulunmamaktadır. Filmde toplumsal cinsiyet yapısı betimlenmekte ancak bu yapı sökülmemektedir.

4.2.3.2. Kaçamak Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Filmin sinemasal dil bağlamında kadına yaklaşımı üzerine düşünce üretmek ve yapılan çıkarımları anlatıyla ilişkilendirerek okumak film analizinin detaylandırılmasını ve derinleştirilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda filmin nasıl yapılandırıldığı önem taşır. *Kaçamak* filminde anlatım kronolojiktir; herhangi bir ileri sıçrama, geri dönüş, anı ya da hayal içerilmez. Film tek bir karakterin edimleriyle sınırlanmaz; filmin evreni iki farklı karakterin koşut ve çakışan hikâyesini sunar. Giriş sekansındaki ağaç görüntüsü sayılmazsa, tüm sahnelerde, iki ana karakterden biri yer almaktadır. İki cinsiyet üzerinden bölümlenen filmsel biçimi anlamlandırmak için görüntü ve ses boyutlarını incelemek gerekmektedir.

Öncelik görüntüye verilerek bakış olgusu üzerinden ilk adımlar atılabilir. Film, bakış olgusuna yer verirken başlangıçta utanç kavramı ve bakış üzerinden ilişki kurar. Filmde, aldatılmış olmalarının yarattığı özgüven kaybı nedeniyle Suna da Orhan da kazayı ilk öğrendikleri sahnede bakışlarını kaçırır, bakmaktan utanan kişiler olarak sunulur. Filmin başındaki morg sahnesinde ölen eşlerinin üzerinden çıkan eşyaların dökümü yapılırken iki karakterin de başı eğiktir. Bu jest birkaç kez bozulur. Bunun yanı sıra sahnede teslim edilen eşyalara odaklanan planlara da yer verilir. Ancak istisnai durumlar dışarıda bırakılırsa ve eşyalara yakın plan yer verilen filmsel zamanda da karakterlerin duruşlarını sürdürdüğü varsayılırsa yaklaşık altı dakika süren sahnede bakışlar aşağı doğrudur ve kafalar kaldırılmaz. Ancak onların bu durumu yaşanan kazanın ve aldatılmanın ilk etkisidir ve süregelen bir nitelik taşımaz.



Görsel – 45. Filmin morgda geçen sahnesinde eşyalara odaklanan birkaç plana da yer veren ve yaklaşık altı dakika süren sahnenin neredeyse tamamında iki ana karakter de bakıştan ve bakmaktan kaçınır.

Filmin karakterleri arasında Orhan’ın annesinin Orhan’a yeni eş olarak düşündüğü kadın, bakışlarındaki edilgenlikle dikkat çekicidir. Bu kadın, Orhan’ın annesinin komşusudur ve “evde kal[mış]”, “ağzı var dili yok” bir kadındır. Orhan kadınla ilk kez annesini ziyaret ettiği bir gün karşılaşır ve kadın konuşmakta bile zorlanan çekingen bir tavır sergiler. Başka bir sahnede Orhan evine geldiğinde evde annesi ve annesinin yanında getirdiği aynı kadın bulunmaktadır. Annesi bu esnada Orhan’la ilgili “boşanmış” tabirini kullansa da Orhan kadına gülerek gerçekte “boynuzlandığını” belirtir ve kendisiyle evliliğe dair bir umuda kapılmaması konusunda kadını uyarır; olumsuz davranır. Utangaç kadın bu tavır üzerine başını eğerek Orhan’ın salonun bir köşesinde olanları izleyen annesinin yanına tutuk biçimde gider. Kadının, filmin diğer karakterlerinde görülmeyen mahcup tavırlara sahip olmasını toplumun kendisinden beklenen statü-rolü gerçekleştiremeyişiyile, evde kalmışlığıyla bağlantılandırmak filmsel evren dikkate alındığında uygundur.



Görsel – 46. Orhan evde annesini ve annesinin “evde kalmış” komşusunu görünce alaylı biçimde konuşmaya başlar. Orhan’ın doğrudan ve etken bakışına ve alaycı konuşmalarına karşılık kadın bakışlarını kaçırır ve mahcup biçimde Orhan’ın annesinin yanına gider.

Bakış, filmde benlik üzerine bir düşünme, öz sorgulama olarak da kendisine yer bulur. Psikoseksüel gelişim evresi olarak çocukluk çağında bütünselliğin deneyimlendiği ayna aşaması, ayna nesnesini de bu narsisistik evrenin metaforu kılar. Film evreninde, ayna, sembolik sistem tarafından yutulduktan

sonra kendi içinde bölünmüş, bütüncüllüğünü yitirmiş, aldatılmış ve benlik saygısı zarar görmüş karakterlerin akıbetlerinin nedenini sorguladıkları bir nesne konumunda işlev görmektedir. Cinsiyet kategorizasyonunun yeniden üretildiği bir edimle Suna aynada fiziksel görünüşüne, Orhan'sa Beyoğlu'ndaki evde bulduğu ve Suna'nın kocasına ait olduğunu düşündüğü kas geliştirici spor aletini bükerek aynada kendi gücüne karşı bir bakış sergiler.



Görsel – 47. Kadınlık ve erkeklik kurgularının ürettiği öznelardan biri olarak Suna'nın kendi bedensel varlığına baktığı ve güzelliğini sorguladığı düşünülebilir. Çünkü filmin benzer oluşturulmuş başka bir sahnesinde de yaşadığı erkeklik krizi nedeniyle Orhan, eşiyile cinsel ilişki yaşayan adamın vücut geliştirme aletiyle aynaya bakarken çerçeveslenir.

Film, seyrenden/bakan erkek ve seyredilen/bakılan kadın kültürünü yeniden üreten bir toplumsal yapıyı açığa çıkarır. Örneğin; filmin başında, morgdan çıkarak kapıda bekleyen tanıdıklarının yanına giden Suna ve Orhan farklı sözlerle karşılaşır. Suna'nın yengesinin ilk sorusu, eşinin kendisini aldattığı kadının fiziksel güzelliğine yöneliktir; “kadın bir şeye benziyor muymuş?” Buna karşılık, Orhan'ın yanındaki iş arkadaşı, Suna'nın kocasının fiziki görünümünün nasıl olduğuna dair bir soru sormaz; onun ilgisi ve bakışları Suna'ya odaklanır; “kendi karısı da bayağı fıstıkmış aslında.” Diyalog ve eylem düzleminde bakışa dair cinsel ayrım yinelense de filmde kamerayı eril bakışla kuran bir sahne bulunmamaktadır. Film; bakış açısı çekimiyle, öznel kamerayla, içsel odaklanmayla üretilmiş neredeyse hiçbir sahne içermemektedir.⁸⁷ Filmdeki bakışın sinematik bir gözleştirmeden daha çok metafor düzeyinde, toplumsal göz olarak nitelenebilecek kontrol ve gelenek mekanizmaları olarak filmde varlığını hissettirdiği belirtilebilir. Toplumun ahlak yapısı nedeniyle Suna ve Orhan'ın ilk aldatıldıklarında bu durumdan utandıkları için komşularına görünmekten kaçınmaları bunun bir örneğidir. Suna eşini kaybettikten sonra apartmandaki komşularının ve kapıcısının onun yaşamına dair merakları ve gözetlemeleri bir başka örnek olarak gösterilebilir. Eve geç geldiği bir akşam, apartman kapısında karşılaştığı kapıcıya “abimden” demesinin gösterdiği gibi hayatı hakkında hiçbir söz hakkı

⁸⁷ Çalışma konumuzu doğrudan ilgilendirmeyen birkaç istisna bunun dışındadır. Örneğin, filmin başında Suna, eşinin kendisini kiminle aldattığı hakkında duyduğu merak nedeniyle kadının çalıştığı dil kursuna gittiğinde, bu sırada dil kursuna gelen Orhan'ı bakış açısı çekimiyle görür vb.

bulunmayan bu adama karşı bile Suna'nın bir açıklama yapmak zorunda hissetmesi ya da kendisini ziyarete gelen Orhan'ı kayınbiraderi olarak tanıttıktan sonra kapıcının Suna'ya "yöneticinin gözü tutmamış pek" bilgisini vermesi sosyal kontrol düzeneğinin ve bu düzeneğin birey üzerindeki bakışının işaretidir.



Görsel – 48. Bireysel edimler üzerinde baskı oluşturan toplumsal iletişim mekanizmaları. Kadın üzerindeki toplumsal gözün ve yakın çevre baskısının temsilcisi olarak meraklı komşular ve kapıcı.

Filmsel biçim, erkek karaktere ve kadın karaktere simetrik bir sunum alanı sağlar. Bu durum özdeşleşme açısından karakterlere benzer güç dağılımı yapar. Kadın geleneksel rol içinde sunulsa da filmde iktidar konumunu üstlenecek ve hikâyeyi sürükleyecek bir erkek karakter bulunmaz. Orhan, "boynuzlu" olarak nitelenmesinin gösterdiği gibi, cinsiyetinin içerdiği düşünülen potansiyel gücüne karısı tarafından son verilmiş, iğdiş edilmiş bir karakterdir. Orhan filmde sunulan ataerkil toplumda kadınsılaşmış bir konumu temsil eder. Erkek karakterin anlatıda üretmediği iktidar; kısıtlanmış anlatım, odaklanma, gözleştirme gibi sinematik araçlarla da giderilmemiştir. Filmde karakterlere yaklaşan planların sayısı azdır ve filmsel görüntünün çoğunu karakterin mekânla, çevresiyle ilişki içinde sunulduğu boy plan, genel plan tercihleri oluşturur. Bu veriler ışığında eril seyirci ve eril görsel haz matrisinin söz konusu olmadığı görülmektedir. Bunu doğrular biçimde, filmde kadın erotik biçimde sunulmamış; bedensel yapısı ön plana çıkarılmamıştır.

Filmin optik boyuttaki eşitlikçi olduğu önerilebilecek yapısı işitsel düzlemle de uyumludur. Filmdeki sesler diegetiktir; otoriter bir üst-ses yapılandırması bulunmaz. Konuşma eylemi bağlamında değerlendirildiğinde Suna'nın konuşkan bir karakter olmadığı görülmektedir. Yengesiyle gittiği kuaförde; eve geç geldiği için abisi ona bağırdığında; Beyoğlu'ndaki evde Orhan onunla sevişmeye çalıştığında; abisi Suna'yla tanıştırmak için bir arkadaşını akşam yemeğine davet ettiğinde Suna konuşma üzerinden değil, tavır üzerinden anlam üretir. Orhan da konuşmalarında otoriter bir erkeklik temsili ortaya koymaz, sessizdir. Beyoğlu'ndaki evde ilk karşılaştıklarında ilk sözü üreten kişi Suna olmuştur. Nevrotik kriz zamanlarındaysa ses sunumları dönüşür. Orhan'ın Suna'yla sevişmek istediği sahne ve bunun diğer taraftan sunumu olan ve Suna'nın yaptığından dolayı özür dilemek için dairesine gelen Orhan'ı sert ve suçlayıcı tavırlarla yatak odasına götürmeye çalıştığı sahnelerde bilgiye hâkim bir

otorite/bilen özne konumundan kaynaklanan söz/ses imgesi dolayımlanır. Söz edilen ilk sahnede kadınların ne istediği konusunda bilgisine güvenen ve özgüvenli bir biçimde Suna'yı yatağa çekmek isteyen Orhan karakteri göze çarpar ve yüksek sesle konuşur. Söz edilen ikinci sahnede ise roller değiştirilir. Evlilik yüzüklerini birbirlerine fırlatmalarıyla sonuçlanacak ve bir karı-koca kavgası performansını yarı oyun-yarı gerçek biçimde ortaya koydukları sahnedeysen iki taraf da bağırır. Bu sahnede Orhan tokat atınca, Suna ağlamaklı olur, ancak hemen ardından bağırarak kavga etmeye devam eder. Kadın ve erkek karakter genellikle sessiz sahnelerle sunulduğundan ses kanalının da cinsiyet bağlamında simetrik bir yaklaşımla kullanıldığı söylenebilir

4.2.3.3. Kaçamak Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme

Sabuncu'nun *Kaçamak* filminin anlatısal evreni burjuva bir sosyal dünyanın yeniden sunumunu içermektedir. Bu filmde Sabuncu, farklı cinsiyetleri temsil eden iki ana karakter aracılığıyla burjuva kültüründe aldatılmanın sosyolojik ve psikolojik bağlamları üzerine eğilmektedir. Filmde, orta yaşlı Suna ve Orhan karakterlerinin eşleri tarafından aldatılmaları konu edilmekte; aldatma/aldatılma olgusu sosyo-kültürel yapının tekrarlayıcı özelliklerinin birey üzerinde yarattığı bunalımla ilişkilendirilmektedir. Filmsel anlatıda, aldatan ve kazada ölen karakterlerin bir dil kursunda tanışması, filmin analizinde, Lacan'ın çalışmalarında dile getirdiği sembolik dil sisteminden farklı bir yaşam biçimine duyulan özlemi çağrıştırmaktadır. Filmde bu sistemi üreten burjuva kültürü, cinsiyetleri eylemleri üzerinden ayırmaktadır. Filmde, kadınlar daha çok özel alanda, ev içi işlerle, kuaföre gitmek gibi kişisel bakım süreçleriyle, iskambil oyunlarıyla edimselleşirler. Erkekler ise iş dünyasıyla, gece kulüpleriyle ilişkilendirilirler ve Orhan gibi evcil ve yalnız kalan bir erkeğin bile yemeğinin hazırlanması, evinin temizlenmesi, ütüsünün yapılması gibi işleri Suna, Orhan'ın annesi, annesinin Orhan'ı evlendirmek istediği geçkin kadın gibi karakterler üstlenirler. Suna ve Orhan, içinde yaşadıkları burjuva kültüründen ve yakın çevrelerinin evlilik baskısından sıkıntı duyarlar. Anlatı sonunda kendilerini aldatan eşleriyle duygusal yakınlık kurar ve onları affederler; çünkü evcilik oyunu aracılığıyla iki karakter de ölen eşlerinden hem ayrılırlar hem de başka kişilerle birlikte olabileceklerini algırlar. Böylece aldatıldıkları için yaralanan benlik saygılarını yeniden elde ederler. İki farklı cinsiyetin benlik krizini farklı yaşamaları; Suna'nın bedensel görünüşüyle ilgili sorgulamalara yönelirken Orhan'ın toplumsal konum ve fiziksel güçle ilişkili öz düşünümelliği önemli bir cinsiyet ayrımı kodudur. Eşleri tarafından aldatıldıklarını öğrendiklerinde yakın çevrelerinin toplumsal bakış olarak nitelendirilebilecek ilgisinden paralel biçimde kaçınan, yine paralel biçimde hem eşlerinin kendilerini aldattığı kişiler hakkında hem de birbirleri hakkında bilgi edinmeye çalışan Suna ve Orhan'ın benzer konumlarına rağmen dul kalan Suna'nın üzerindeki sosyal baskının şiddeti de ataerkil kültür uyarınca daha etkindir. Örneğin; abisinin, komşularının, yaşadığı apartmandaki kapıcısının meraklı bakışlarının Suna'da yarattığı eylem kısıtlılığından farklı olarak Orhan annesinin evlilik baskılarını kesin bir dille reddedebilmekte ve yaşamı üzerindeki söz hakkını kesinleştirebilmektedir. İlgi çekici bir diğer cinsiyet sunumu ise evlilik oyununda tokat atan Orhan'ın fiziksel şiddet ve erkeklik kavramı

arasındaki bağıntıyı dolayımılamasıdır. Filmsel anlatı evreni içerisindeki yan karakterler açısından aldatılmak da kadın ve erkek cinsiyetleriyle ilgili farklı kodlar içermekte; kadının erkek tarafından aldatılması normalleştirilirken erkeğin aldatılması bir iktidar yoksunluğu ve utanç kaynağı olarak görülmektedir. Tüm bu veriler, filmde, ataerkil imgelem güdümündeki toplumun stereotipleştirilmiş bir biçimde yeniden sunulduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, bu stereotipleştirilmiş sunum, Orhan ve Suna'nın evcilik oyunundaki kadın – erkek rollerini bir performans biçiminde gerçekleştirilmesi ve anlatının sonunda kültürel baskı ve tekdüzeliğin yarattığı bunalımın hem Suna hem de Orhan tarafından anlaşılması anlatısal söylemin ataerkil burjuva kültürüne eleştirel yaklaşımını vurgulamaktadır. Sabuncu, olumsuzlayarak betimlediği sembolik dile karşı anlatının sonunu açık uçlu bırakmaktadır. Çünkü edindikleri yeni bilincin karakterlerin eylemlerine ne yönde etki edeceği açıklığa kavuşturulmamaktadır.

Kaçamak filminin sinemasal dilinin, filmsel anlatıyla uyumlu biçimde, iki karakter arasında demokratik bir tutuma yakın özellikler sergilediği görülmektedir. Anlatım, öznel kamera, içsel odaklanma, bakış, görsel haz, ses gibi boyutlarda anlatının iki ana karakterine de genellikle eş değer yaklaşmaktadır. Filmdeki planların geneli boy ve genel planlardan oluşturulmaktadır. Filmde kadının erotize edildiği sunum söz konusu değildir. Filmdeki sessel/sözsöz sunumda bedenden ayrışan bir dış ses bulunmamaktadır. Öyküsel seslerden oluşan filmde iki karakterin ses düzeyi de birbirine yakın inşa edilmektedir; iki karakter de dışa dönük olmayan sessiz kişilerdir ve evlilik oyununda bir karakterin baskın bir sesle konuştuğu her bölümün karşı cinsiyet açısından eş değeri de sunulmaktadır.

Sonuç olarak, film, Sabuncu'nun kadın cinsiyetini öne çıkaran *Asılacak Kadın* ve *Kupa Kızı* filmlerinden ayrışarak bu defa iki cinsiyeti hem anlatısal hem sinemasal dil bağlamında paralel biçimde eşlemektedir. Filmde cinsiyet kategorilerinin yeniden üretildiği bir sosyal yapının bireyi cinsiyeti üzerinden belirlemesi aktarılır. Filmde, cinsiyetin performatif yapısına dikkat çekilir ve burjuva kültürünün yeniden ürettiği düalistik cinsiyet kategorisini bozan cinsel kimliklere (gay, travesti) stereotipleştirilmiş biçimde olsa da yer verilir. Kadın karakterin de erkeğin de kendilerini, sosyal ilişkilerini, aile kurumunu sorgulamaya yönelmesi ve egemen kültürün yeknesak yapısının dışına dair bir kavrayış edinebilmesi filmdeki *kaza* üzerine inşa edildiği için filmde ataerkil toplumsal yapı üzerine farkındalık kazanmak da koşullar gereği bir şans, olasılık olarak ele alınır. Filmin ataerkil toplumsal yapıyı betimleyici yönü ağır basmakta, eleştiri bu betimlemedeki tipiklik ve klişeler üzerinden gerçekleştirilmektedir.

4.2.4. *Yolcu* (1993) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi



Görsel – 49. *Yolcu* filminin bir afişi.

Yönetmen: Başar Sabuncu **Senaryo:** Başar Sabuncu (Nazım Hikmet’in oyunundan) **Görüntü Yönetmeni:** Hüseyin Özşahin **Kurgu:** Aytuğ Aydın **Oyuncular:** Halil Ergün (İstasyon Şefi) Müjde Ar (Şefin Karısı) Tarık Akan (Makasçı) Berhan Şimşek (Asker) **Yapımcı:** Sabahattin Çetin (Belge Film – TRT ortak yapım)

Sabuncu filmografisinin son yapıtı olan *Yolcu*, dış dünyadan yalıtılmış karlı bir tren istasyonunda geçen tarihsel bir filmidir; bununla birlikte, Scognamillo’nun belirttiği gibi, filmin tarihsel boyutu geri planda kalmakta (Scognamillo 2010: 401), bireyler arası ilişkiler sergilenmektedir. Nazım Hikmet’in aynı adlı oyunundan uyarlanan filmde, oyun metnine büyük oranda sadık kalınmıştır.⁸⁸ Sabuncu, dışa kapalı küçük dünyalardaki ilişkileri ve çelişkileri “kurcalamayı” sevdiğini, tıpkı *Zengin Mutfağı*’ndaki [mutfak] gibi bireyler arası çelişkileri keskinleştiren “tutsaklık alanında” dış dünyanın da, yalnızca yansımalarıyla bile olsa daha serinkanlı biçimde kavranabileceğini düşündüğünü belirtmektedir (Arslanbay 1993: 38). Teksoy’un “yalnızca iyi niyetli bir uyarılma” (Teksoy 2007: 77) olarak değerlendirdiği film, Dorsay’ın belirttiği üzere “pek iş yapma[mıştır]”, ancak eleştirmenlerce sevilmiştir. Dorsay’a göre, “yalın ama etkileyici bir film” (Dorsay 2017: 97) olan *Yolcu*, 1994’te SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) tarafından “En İyi 3. Film” seçilmiş (Özgüç 1995: 121; Özgüç 2010: 783; teis.yesevi.edu.tr), Müjde Ar ise filmdeki rolüyle 30. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde “En İyi Kadın Oyuncu” ödülüne layık görülmüştür (Scognamillo 2010: 383; Özgüç 2012: 783). Karakterlerin isimlerinin bulunmadığı yapım, anlatının tek kadın karakteri odağında değerlendirildiğinde, yalıtılmış

⁸⁸ Nazım Hikmet’in oyunu için bkz. Hikmet 2022.

dünyada erkekler arası hegemonya mücadelesini yönetmeye çabalayan ve istasyonun ıssızlığından kaçarak topluma karışmayı arzulayan bir kadın performansı görülmektedir.

4.2.4.1.Yolcu Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

1993 yapımı *Yolcu* filmi, Anadolu'nun karlar altındaki ücra bir bölgesindeki bir tren istasyonunda, dış dünyadan koparak kendi aralarındaki ilişkilere sıkışıp kalmış orta yaşlı üç karakterin hikâyesine eğilen bir dönem filmidir. 1920'lerin başı; Birinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşen Kurtuluş Savaşı yılları filmin tarihsel bağlamını oluşturmaktadır. Filmin üç ana karakteri İstasyon Şefi, Şefin Karısı ve Makasçı'dır. İstasyon Şefi ve Makasçı, iki eski savaş gazisi oldukları için askere alınmamıştır. İstasyon Şefi, Birinci Dünya Savaşı'nda tek gözünü kaybetmiştir; Makasçı ise aynı savaşta yaralanıp sakat kalmıştır ve topallamaktadır. İstasyon Şefi, muallim mektebini bitirmiş, okuryazar bir kişidir. İdealist bir karakter olmasına rağmen bu ıssız yerde unutulmuş bir biçimde yaşamaktadır. İstanbullu bir imamın kızı olan karısı ise, insanlardan uzakta geçen yaşamlarından dolayı büyük sıkıntı duymaktadır ve “el âlem seferberlikte küpünü doldururken” harbeden, gözünü kaybeden kocasını suçlamaktadır. Kadın, istasyondaki gazete kâğıtlarını, gaz yağını, lambaları eşinden gizli biçimde satmakta ve para biriktirmektedir. Kadının amacı, istasyonun kasasında durduğunu sandığı altınları da alıp kaçmaktır. Makasçı'nın da en büyük hayali Ankara'ya gitmek, insan kalabalığı arasında bir yaşama kavuşmaktır. Yaşanan savaşın uzaktan gelen seslerini duyan; istasyondan durmaksızın geçip giden ve yaralı askerleri, silah ve topları taşıyan trenleri seyreden ve bu sınırlı yaşamın getirdiği sıkıntılarla boğuşan üçlünün yaşamına filmin sonuna doğru cepheden memleketine gitmekte olan izinli bir Kuvâ-yi Milliye askeri de katılır.⁸⁹ Asker, ayağında aksama olan yaralı atını yormak istemediği için istasyonda bir müddet dinlenir. Asker, istasyondakilere savaşın durumunu, cephede yaşadıklarını anlatır; onlarla birlikte telgraf direğini onarır. Asker'in de istasyonda bulunduğu sırada çevre köylerden eşkıya grubu istasyondaki altınları almak için baskın yapar ve çatışma yaşanır. İstasyon Şefi vurularak ölür; Makasçı ve Şefin karısı ise asker taşıyan trenlerden birine binerek ıssız istasyondan ayrılır. Ağır ağır uzaklaşan trenin görüntüsüyle film sona erer.

Filmin karakterleri arasındaki ilişkilere bakıldığında, İstasyon Şefi ve karısı arasındaki sorunlu birliktelik göze çarpmaktadır. Şef ve karısı, sürekli kavga halindedirler. Karısının anlattığı biçimiyle, İstasyon Şefi, Şehzadebaşı'nda Ramazan'ın 30 gecesi kendisinin peşinden koşmuş, imam babası onu bu adama “muallim mektebi bitirmiş, sarıksız hocadır. Gün sarıksızların oluyor” diye vermiştir. Karısının sitem ederken belirttiği üzere, “yoksa seferberliğin ilk yılında körpe gelini evde bırakasın, bir gözünü gâvura veresin, esirlikten dönünce ne var ne yok satıp beni bu Allah'ın çölüne getiresin diye değil.” İstasyon Şefi'nin etik tercihleri, yaşam koşullarının ağırlığından kurtulmak isteyen karısının hedefi olur.

⁸⁹ Bu karakterin gerçekten Kuvâ-yi Milliye askeri mi yoksa bir asker kaçağı mı olduğunun tam olarak belirli olmadığına dikkat çeken eleştirmenler vardır. Bir örnek; bkz. Çapan 1993. Ancak, filmin çatışma sahnesinde gösterdiği cesaret ve eşkıyalara karşı sert tavrı, onun asker kaçağı olma olasılığını düşürmektedir. Karakter, Nazım Hikmet'in oyununda “Atlı” olarak adlandırılır. Bkz. Hikmet 2022.

Şef, izbe istasyonda odun sıkıntısı çektiklerinde dahi karısının yakacak elde etmek için istasyonda duran tahta vagonu parçalama fikrine karşı çıkar; “devlet malına el süremem” der. Karısının, istasyonun kasasında duran altınları alıp buradan gitme fikrine de yanaşmaz. Filmdeki bir diyalogda aktarıldığına göre; bu altınlar işgal dönemi öncesi bir hayvan nakliyatından elde edilen ve mutemet uğramadığı için istasyondaki kasada kalan “100-150” kadar altındır. “Bu Allah’ın belası yerde şunun bunun altınına bekçilik edeceğiz derken kurda kuşa yem olacağız vallahi” diyen karısı, şefe “bir sen mi kaldın Allah’ın enayisi” diye çıkışır. İstasyon Şefi’yse “o paranın adını bile ağzına almayacaksın dememiş miydin sana”, “kes! Gebertirim şart olsun” diyerek karısının gözünü korkutmak ister. Filmin sonundaki eşkiya baskını sekansında, kasada altınların olmadığı ve İstasyon Şefi’nin bu gerçeği gizlediği açığa çıkacaktır. İstasyon Şefi, bir sahnede “Allah senin değil, seni karı diye alanın...” isyanında bulunsa da geçmişi, kendisi ve karısı arasındaki ilişkileri sorgulayan ve sevgisizlik nedeniyle sıkıntı çeken biridir. Bu nedenle, İstasyon Şefi, karısının “kimseden kimseye fayda yok” sözünü duyduğu sahnede “ne benden sana ne senden bana, öyle mi” diye merakla sorar. Ancak kadın karakter için yurdun bu ücra köşesinden kurtulmak düşüncesi, geri kalan tüm olguları ikincilleştirmektedir. İstasyon şefinin karısı, var olduğunu düşündüğü altınları alıp kaçmak için Makasçı’yla yakınlaşır, onunla cinsel ilişki yaşar. Daha sonra aralarına katılan Kuvâ-yi Milliye askerini de baştan çıkarmaya çalışır. Kocası ise onun tüm yaptıklarından haberdardır ama görmezden gelir.

Makasçı karakteri, Kafkas Cephesi’nde savaşmış, terhis olduktan sonra Eskişehir atölyesinde tesviyeci olarak çalışmış ve ustabaşıyla kavga edince “bu dağın tepesine” sürülmüştür. Onun arzusu kalabalık şehirde, insanlarla birlikte yaşamaktır. Makasçı’nın, üçlünün içinde bulundukları duruma esprili bir dille yaklaşan nükteci bir yanı da vardır. Onun benzetmesiyle, istasyon “çölün ortasına demirlemiş bir gemi” gibidir; “kar altında şu Allah’ın belası çöl, deniz; bizim istasyon da gemi.” Makasçı’nın toplumsal kodlarla ilişkisi ustabaşıyla kavgasının da dolayımıldığı üzere İstasyon Şefi’ne göre daha esnektir. Makasçı, şefin aksine soğuktan donmamak için tahta vagonu parçalar. Bir başka sahnede, Makasçı, kadın karakterin kendisine yönelik ilgisini karşılıksız bırakmaz ve onunla cinsel ilişki yaşar. Şefin Karısı’nın içinde altın olduğunu düşündüğü kutuyu kasadan alıp Makasçı’yı uyandırdığı gece sahnesinde, “olmaz, düpedüz hırsızlık bu” demesine rağmen kadının ısrarlarına dayanamayan Makasçı kadınla birlikte başarısız bir kaçma girişiminde de bulunur. Kaçış sekansında, Makasçı ve Şefin Karısı’nın kaçarken kullandıkları drezin⁹⁰ karla kaplı yolları aşamayıp kara saplanır ve çevrede kurtlar dolaşmaktadır. Bu nedenle istasyona geri dönmek zorunda kalırlar.

⁹⁰ Filmde, bu küçük ve kol gücüyle çalışan demir yolu aracının ismine yer verilmez. TDK, drezini, “demir yollarında yol kontrol ve bakımı için kullanılan küçük araba” olarak tanımlar (<https://sozluk.gov.tr/>) (Erişim tarihi: 1 Ocak 2023).



Görsel – 50. Solda; şef, karısı ve Makasçı. Sağda; Şefin Karısı ve Makasçı’nın drezinle kaışı.

İstasyon Şefi ve Makasçı arasında, kadın karaktere sahip olma göstereni üzerinden bir iktidar savaşımı yaşanmaktadır. İstasyon Şefi, karısını Makasçı’dan kıskanır; eşi ve Makasçı arasındaki ilişkiyi bilmesine rağmen ve onları silahla vurarak öldürmek istemesine rağmen eyleme geçmez. Makasçı ise cinsel ilişki yaşadığı kadını kocasından kıskanmaktadır. Kadın ise iki tarafı da yönetme çabasıdadır. Üç karakter arasındaki çatışmalı iletişime rağmen, insanlardan ve toplumundan uzaktaki mikrokozmos ve karakterlerin buradaki yaşamı terk ederlerse yaşayacakları belirsizlik onları birbirleriyle bağıntılı da kılmaktadır. Yaşanan sorunlara, entrikalara, aldatmalara rağmen birbirlerine sığınmış gibidirler. Bu durum, aralarındaki ilişkileri özgüleştirebilir. Dışarıdan gelen Kuvâ-yı Milliye askeri; istasyon şefinin karısının bir anda kendisine istasyondan birlikte kaçmayı teklif etmesine, ambarda onların yanına gelen Makasçı’nın kadının yaptığı teklifi tahmin edip sinirle etraftaki nesneleri tekmeleyerek “adamı rahat bırak” demesine ve bu sırada ambarın kapısında beliren İstasyon Şefi’nin, yaşananlara aldırmağını salık vermesine hayret eder. İstasyon Şefi, atının ayağı düzeldiği için gece yatısına kalmadan yola çıkmak isteyen Asker’e, kendilerine benzemeden bir an önce kaçmaya çalıştığını söylediğinde, Asker yanıt verir; “vallaha, kusura kalmayın ama ben sizin hiçbir işinizden bir şey anlamadım arkadaş.” Kavgalara ve çıkar çatışmalarına rağmen üç kişilik küçük dünya, her gün benzer eylemlerle yeniden üretilir. Filmin sonunda eşkıyaların silahından çıkan kurşunla İstasyon Şefi yaralandığında karısı ve Makasçı onu yatağa yatırır; karısı ellerinden tutar, başını okşar, Makasçı ise yarayı temizlemeye çalışır. Ölmek üzere olduğunu belirten şefe, Makasçı “amma yaptın be kaptan!” diyerek teselli verir. Anlaşılacağı üzere onların bağıntısı birbirlerinin benzer konumlarının ürettiği bir anlayışı da içerir ve salt olumsuz bir bağ olarak kodlanmaya uygun değildir. Üç karakter arasındaki sevgi-nefret ilişkisinin sosyal koşullarla bağlantılandırıldığı bir sahnede, İstasyon Şefi, aralarındaki ilişkileri anlayamayan Asker’e, içinde bulundukları durumu “biz kötü insanlar değildik aslında ama sonradan... Dünyayla, hayatla bağ meselesi...” diyerek açıklar. Filmin sonunda İstasyon Şefi ölünce Şefin Karısı ve Makasçı karlar ortasındaki istasyondan geçen ve asker taşıyan trene binerler. Ancak izbe istasyondan kurtulmanın kişisel amacı, daha geniş bir sosyal gerçekliğin, ulusal bir kurtuluş çabasının etkileri tarafından yutulur. Filmin son sahnesinde, yaralı askerlerle dolu trende Makasçı askerlerin hikâyelerini dinlemekte, Şefin Karısı’ysa bir yaralı askere eliyle çorba içirmektedir.



Görsel – 51. Solda, şef ve Makasçı, Asker ile sohbet ediyor. Sağda ise şefin ölümü.

Filmin kadın karakteri incelendiğinde, öncelikle, kadının ataerkil ideolojinin egemenliğindeki bir toplumsallığın semptomu olarak kocasının aksine eğitimsiz olduğu, okuma yazma bilmediği görülmektedir. İstasyondaki iş bölümünde şefe ve Makasçı'ya çorba hazırlamak, sofrayı kurmak, kahve yapmak da ona ait eylemler olarak betimlenir. Kadın, soğuk kış gecelerinde ut çalar, rahmetli annesinin söylediği şarkıları söyler. Filmdeki sunuma göre, kadın kendisini çevreleyen kodları çekinmeden bozuma uğratabilen cesur bir karakter olarak betimlenir; devlet, toplum, aile gibi kurumsal mekanizmaların baskılarına ve kocasının silahıyla tehditlerine rağmen kendi arzusunu ve mutluluğunu önceler. Filmsel anlatı bunu birçok sahnede örnekler. Hedefine ulaşmak için erkekleri araçsallaştırmaya çalışan Şefin Karısı; kasanın anahtarını alabilmek için kavgalı olduğu eşiyle; istasyondan kaçmaya ikna etmek için ve köstekli saatini alabilmek içinse Makasçı'yla cinsel ilişkiye girer. İstasyona gelen idealist Asker'e de aynı amaçla kur yapar. Para biriktirmek için istasyondaki gazeteleri, gaz yağını, lambaları çevre köylerden birinde yaşayan Hanife'nin Kocasına gizlice satar. Kadın, altınları almayı, vagonu parçalamayı isterken erkekler buna kolayca cesaret edemez. Şefin Karısı, kocasının kıskanç bakışlarına aldırmış etmeden Makasçı'yla kardan adam yapar, karlarda gülerek yuvarlanır. Makasçı'yla birlikte gerçekleştirdikleri ve başarısız sonuçlanan kaçma girişiminde de asıl yönlendirici kadındır. Savaşta sakat kalmaları nedeniyle askere çağrılmayan, bir tür iğdiş edilmişlik içerisinde ıssız bir istasyonun kısıtlı dünyasına hapsedilen iki erkek, kadın tarafından sürekli aşağılanır. Kadın gazeteleri sattığı için, sofrayı kurarken masaya sermekte kullandıkları gazete kâğıdı kalmadığında İstasyon Şefi'nin “ocağın altına bak. Daha iki gün önce bir tomar gazete koydum oraya. İyi bak” demesine karşılık eşinin kaybettiği tek gözüne atıfla “baktım ayol, kör değilim ya” diye söylenir. Başarısız kaçma girişiminden Makasçı'yı sorumlu tutarak “beceriksiz, sünepe” der. Kadın, iki sakat erkeğin durumunu raylardaki kullanılmayan tahta vagona benzetir ve bunu açıkça belirtir. Şefin Karısı, Kuvâ-yi Milliye askeri olduğunu söyleyen adama birlikte istasyondan kaçmak için baskı yaparken de aslında onun bir kaçak olduğunu iddia eder; “kül yutturacaksın bana öyle mi yarım aklınla, düpedüz asker kaçığısın sen”, “hele hele, İstanbul kızımı ben, çarıklı” diyerek Asker'in gözünü korkutur. Filmin sonunda eşkıyalar istasyonu kuşattığında Asker, eşkıyaların arasındaki bir kişiyi (Asker'in ifadesiyle “Bakkal Mehmet”) sesinden tanır; bu kişi Hanife'nin Kocası'dır ve Şefin Karısı'nın gizlice satış yaptığı kişidir. İstasyonu adamlarıyla kuşatıp “150 altın için istasyonu yaktırmayın” diye bağırarak ve kasadaki altınları “kuruşu kuruşuna” bildiği için şef ve Makasçı bu kişiye altınların bilgisinin kadın tarafından verildiğini düşünür;

bu olasılığa göre, Şefin Karısı alışveriş sırasında Hanife'nin Kocasınıyla da kaçma planları yapmıştır. Bu verilerden anlaşılacağı üzere, filmdeki tek kadın karakter, ataerkil ideolojinin rahatsızlık duyacağı, korkusuz, edilgenleştirilemeyen, tehlikeli ve cinsel bir fail olarak sunulur. Erkek egemen anlatılarda bu tür kadınların cezalandırılmasına rağmen Yolcu filminin kadın karakteri doğrudan cezalandırılmaz. Kocasının ölümünden üzüntü duymuş olmasına rağmen bu sayede kadının istasyondan ayrılmasının yolu da açılır.



Görsel – 52. Kadın karakterin, çevresindeki erkekleri birlikte kaçma konusunda ikna çabaları.

Filmin anlatısında cinsiyetler arası akıl oyunu mücadelesi dikkat çekici bir öğedir. Eğitimli bir kişi olan İstasyon Şefi, karısının entrikalarını, kaçma planlarını, atacağı adımları önceden tahmin etmekle övünür. Şef, kendisini rasyonel özne olarak ortaya koyar. Bir sahnede, İstasyon Şefi, karısının Makasçı'dan kocasına söylemeden aldığı kösteği yatak odasındaki dolapta bulunca, karısının bu objeyi görünce ne tepki vereceğini ölçmek için kösteği istasyon evinin salonunda yere koyar. Karısı yerdeki objeyi görünce telaşla yerleri süpürmeye başlar ve gizlice kösteği alıp cebine koymaya çalışır; ancak tam bu sırada İstasyon Şefi karısını suçüstü yakalar ve hesap sorar. Şef, karısının kasadaki kutuyu alıp Makasçı'yla gece karanlığında kaçmaya çalıştığı sahnedeysen odasından onların yola çıkışını gözetler; yani kaçacaklarını tahmin edebilmiştir. Kasada altın bulunduğu yalanına herkesi inandıran ve “kedilerin avlarına karşı gösterdikleri emniyetli eğlencenin zevkini çıkarma[yı]” sevdiğini söyleyen şefin, eğitimsiz karısına karşı zekâsı aracılığıyla tam bir üstünlük kurduğunu savlamak yine de mümkün değildir. Şefin, sürekli bir tehdit unsuru olarak öne sürdüğü beylik silahının fişeklerini karısı boşaltmıştır; oysa şefin bundan haberi yoktur.

Film eleştirmenlerinin kadın karakterle ilgili ifadelerine bakıldığında, Dorsay, Şefin Karısı'ndan “iki erkeğin arasında, doğanın en zor koşullarda bile varoluşunu sürdürmesi için bin bir işve, hile ve oyunla donatıldığı, okuması-yazması olmayan, en doğal tepkileri içinde yaşamaya ve direnmeye kararlı bir kadın”

olarak söz eder (Dorsay 2005: 155). Özgüç, kadın karakter için “içten pazarlıklı doyumsuz” (Özgüç 2012: 783) ifadesini kullanırken Çapan ise kadının “taşranın kasvetinde boğuntuya gelmiş yaşantısını, küçük oyalanmalarla sürdüregelen, iki erkeği de idare etmeyi beceren, uyanık imam kızı” olduğunu belirtir (Çapan 1993). Filmsel anlatıdan yola çıkıldığında, kadın karakterin özelliklerini, güvenilmezliğini ve yalancılığını doğanın işlevi olarak kodlamak yerine kültür ve deneyimle ilişkilendirmenin uygun olacağını ima eden göstergelerin varlığından da söz edilebilir. Çünkü kadın, kocasıyla diyalog kurduğu bir sahnede sarf ettiği “yarın ne olacağı bilinir mi, bugüne bugün kimseden kimseye fayda yok” sözünü, “seferberlikte beni bir başına İstanbul’un ortalık yerinde bırakıp gittiğinde kapımızı çalan mı oldu? Şimdi de öyle” diyerek gerekçelendirir ve kadının benmerkezci karakterine açıklama sağlar. Hem filmsel metindeki hem de kadının bilincindeki cinsiyet kategorileşmesini yansıtan bir başka sahnede Şefin Karısı tipi nedeniyle devrilen meyve ağacı için üzülür. Makasçı ise kadının üzülmeye şaşırarak “fena mı, odun çıktı sana” der. Kadın, o anda önemli bir yanıt verir; “taze ağaç kesilir mi, ne hainsiniz siz erkekler.” Bunun üzerine Makasçı, kadının istasyonda boş duran vagonu parçalama konusunda yaptığı ısrarları hatırlatarak “koskoca vagona acımıyorsun da ağaca acıyorsun” demesine karşılık kadın “biri Allah yapısı, öteki kul yapısı, aynı olur mu hiç” ifadesiyle feminist teorisin de eleştirdiği doğayı tahakküm altına alan, sömürmeye çalışan eril düşüncüyü ifade eder. Kadın karakterin yaptığı Allah yapısı-kul yapısı ayrımı, aynı zamanda doğa-kültür ayrımını da dolaylılar ve kadının olumsuz olarak nitelendirilebilecek özelliklerinin insanların kurduğu düzeni hedef aldığına dikkat çeker.



Görsel – 53. Filmin sonunda trenin üstü açık vagonlarında istasyondan uzaklaşan Makasçı ve Şefin Karısı.

Filmsel anlatı, ilk bakışta, çevresindeki insanlara zarar verebilecek bir biçimde davranış sergileyen, erkek egemen düşüncenin özellikle evli kadınlarda görmek istediği sadakati, uysallığı, sessizliği ihlal eden, kendi çıkarını her şeyin üzerinde tutan ve cinsel bir fail olan bir kadın karakter sunumu gerçekleştirmektedir. Ancak kadın karakter, mutlak kötücüllüğe indirgenmemiştir. Kadın; yaralı eşine sevgisini gösterir, fırtınada kopan meyve ağacı için üzülür ve bu sahnelerde duyarlı biri olarak sunulur. Henüz çok genç yaşta savaşa nedeniyle eşinin kendisini tek başına bırakmasının kadında yarattığı etki filmde ifade edilir. Bu nedenle kadın karakteri zorlu yaşam koşullarının yapılandırdığı söylenebilir.

Kadın karakter, anlatıdaki bir erkek tarafından kontrol altına alınmaz, davranışları nedeniyle açık bir cezaya çarptırılmaz. Böylece filmsel metnin, erkek egemen düşüncenin etkisindeki bir alımlayıcının filmdeki kadın temsilinden bir rahatsızlık duyacağı varsayıldığında, böylesi bir konumu işgal eden seyirci için anlatısal bir haz yaratmadığı savunulabilir. Filmin anlatısı, eril anlatısal hazzı harekete geçirmemekle birlikte, filmin feminist söylemle açık ve seçik bir ilişkisinin varlığını önermek de uygun görünmemektedir. Son sahnedeki betimlemede, kadın karakter istasyondan kurtulma amacına erişmiş olsa da geleneksel anaç bir konumda trendeki yaralı askeri çorbayla besleyerek belirsiz bir dünyaya yol almaktadır.

4.2.4.2. *Yolcu* Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Yolcu filminde sinemasal tekniklerin kullanımı üzerine bir söylem üretmek, kadının filmsel sunumunun analizini daha derinlikli kılmaktadır. Filmsel dil açısından, kameranın karakterlere benzer biçimde yaklaştığı, birden fazla karakterin betimlendiği çoklu planların, boy ve genel planların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Filmin bir tiyatro oyunundan kaynaklanan az karakterli hikâyesi, sinemasal dilde çoklu planların tercih edilmesi aracılığıyla yer yer tiyatroya bir biçim sergilemektedir. Sinemasal dil, belirli bir karakteri öne çıkarmayarak özdeşleşme bağlamında da bir yönlendirmede bulunmamaktadır.



Görsel – 54. Filmin, tiyatro sanatını çağrıştıran çoklu planlarından örnekler.

Filmde yer alan bakışlar, fetiş bir nesneye yönelmemekte, yer yer karakterlerin birbirlerinin edimlerini incelediği soruşturmacı bir dikizcilik içermektedir. İstasyon Şefi; karısının Makasçı'yla karlar içinde kartopu oynayıp, onların aralarındaki ilişkiyi, gece vakti kaçmak için drezinle yola çıkışlarını uzaktan izler. Kadın ise eşi ve Makasçı arasındaki çatışmaya, Makasçı'yla cinsel birliktelik yaşadıklarını anlayan eşinin Makasçı'yı silahla tehdit etmek için onun yanına gidişine, kendisini kıskandığı için istasyondan ayrılmaya karar veren Makasçı'nın gelen trene binip binemeyeceğine bakar. Makasçı da geceleri tek başına ayrı bir kulübede kaldığı için istasyon binası içinde neler yaşandığını merak eder. Makasçı istasyon binasına gireceği zaman pencereden içeri bakar; kapının önüne gelince şef ve karısının konuşmalarına kulak kabartır. Filmdeki bakışların bazılarında, kamera insan gözünün konumunu üstlenir. İstasyon Şefi; karısının ve Makasçı'nın drezinle yola çıkışını odasının ışığını açmadan pencereden dikizlerken kamera şefin gözüyle özdeşleşir. İstasyonda, şef ve karısının köstek yüzünden

Makasçı'nın önünde kavga ettiği sahneden sonra Makasçı istasyondan çıkıp kulübesine dönerken pencereden içeriyi dikizler ve sinirleri bozulduğu için ağlayan karısını teselli ederek kadını kucaklarında odaya taşıyan şefi görür. Bu sahnede de Makasçı'nın pencereye yaklaşmasından sonra bakış açısı çekimi kullanılır ve kamera Makasçı'nın gözüyle eşitlenir. Ertesi sabah, pencereden dışarıya bakan kadın, kendisini kıskanan Makasçı'nın eşyalarını toplamak için kaldığı yapıya doğru yürüdüğünü gördüğünde bu defa kadın karakterin bakış açısı çekimine yer verilir. Filmde, bakış sahibi karaktere yer verilen sahnelerde dikizcilik bozuma da uğratılabilmektedir. Makasçı, şefin kadını kucaklayıp odaya götürüşünü izlediği sahnede şef bir anda pencereye döner ve içeriye bakan Makasçı yakalanır. Aynı sahnenin devamında şef, karısını yatırdıktan sonra kendi penceresinden kaldığı kulübeye giden Makasçı'yı izlerken bu defa bir anda Makasçı başını şefin baktığı pencereye doğru çevirir. Filmin bir başka sahnesindeyse Makasçı, Şefin Karısı'nın hareketlerini kollar ve kadının Hanife'nin Kocasına para karşılığı bir şeyler satmak için istasyon binasından dışarı çıkacağını anlar. Bunun üzerine kadın, adamı “durmadan beni mi gözetliyorsun sen” diyerek uyarır.



Görsel – 55. Filmdeki bakış açısı çekimlerine bir örnek. Makasçı pencereden içeriyi dikizliyor ancak şefin bir anda pencereye bakmasıyla yakalanıyor.

Filmde, kadının erotize edildiği, anatomik kısımlarının parçalı olarak çerçevelendiği bir plan bulunmamaktadır. Kadının duştan havluya sarılı olarak çıktığı, omuzlarıyla diz altı kısımlarının görüldüğü sahne dışında kadın karakterin bedeni film boyunca kapalıdır ve genellikle tüm karakterler soğuk havanın da etkisiyle giyinik betimlenir. Cinsel yaklaşma sahnelerinde; istasyon binasında Makasçı, Şefin Karısı'nın vücudunu ve göğüslerini ellerken ve bir başka zaman sevişmeye başlarken ikisi de kat kat giyiniktir ve bu sahnelerde ikili bel plan çekimi kullanılmıştır. Kadının kocasıyla seviştiği bir diğer sahnedeysen yorganın altında yatan karı-kocanın yalnızca yüzleri görünür ve yatağın hemen yanında konumlanan kamera, olayı bel plan kullanarak görselleştirir. Bu sahnelerde sevişme eylemi görüntüye alınmaz; eylemin öncesine yer veren kamera eylem başlar başlamaz çevrinme hareketi ya da kesme yapar ve gaz lambası, ileri-geri hareket eden el arabası tekerliği gibi bir objeyi kadrage alarak ilişkiyi dolaylıdır.



Görsel – 56. Şef ve karısının birlikte olduğu sahneden sırasıyla planlar.

Filmde kullanılan seslerin tümü, öykü dünyasından kaynaklanır (*diegetik ses*). Kadın karakterin sesi, otorite konumundaki herhangi bir eril dış-ses üzerinden ikincilleştirilmediği gibi öykü dünyasındaki erkek karakterler tarafından da baskılanamaz. Kocasının bağırımlarına karşılık Şefin Karısı da altta kalmaz ve aynı biçimde bağırır. Eleştiren, aşağılayan, istasyondan kaçabilmek için Makasçı'yı kalabalık bir şehrin vaatleriyle, Asker'i ise fakir bir işçi olmasının getireceği sıkıntıları işaret ederek manipüle etmeye çalışan kadın karakter, söylem üretmekten geri durmaz. Eğer, söylediklerinin içerik yapısı askıya alınırsa, Şefin Karısı'nın feminist tarih içindeki kavramsal bir figür olan konuşan kadın⁹¹ ile benzerliği dikkat çekmektedir.

Yolcu filmi, eril bir güç merkezinin kontrolüyle sabitlenmeyen, ele geçirilemeyen, tehlikeli ve cinsel bir özne olarak inşa ettiği kadını sinemasal dil aracılığıyla fetiş bir nesne konumuna indirgemedi, eril görsel haz yaratımı amacıyla işlevselleştirmeden sunmaktadır. Filmsel ses boyutunda ise erkeğin öykü evreni içindeki otoriter sesine karşılık verebilen bir dişil ses inşası göze çarpmaktadır. Kadın, filmsel mikrokozmosun erkek karakterlerinin iktidar mücadelesi altında ezilmeden varlığını sürdürebilme çabasını göstermektedir. Film, edinilen bulgular ışığında ele alındığında, doğrudan feminist bir perspektife sahip olmamakla birlikte, ataerkinin kadın üzerindeki egemenliğini sanat aracılığıyla yeniden üretmeyen alternatif bir sinemasal konumu üstlenmektedir.

4.2.4.3. *Yolcu* Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme

Filmde tek bir kadın karakter sunumu bulunmaktadır ve o da Şefin Karısıdır. Filmin üç karakterine de eşit biçimde eğilen anlatı herhangi bir karakteri ön plana çıkarmamaktadır. Şefin karısı, eşinin aksine eğitimsiz bir kadındır. İstasyon binasında yemek hazırlamak, kahve ve temizlik yapmak gibi geleneksel kadın rolleri içerisinde sunulsa da tüm arzusu Anadolu'nun ücra bir bölgesinde bulunan istasyondan kurtulmaktır. Şefin Karısı, *femme fatale*/Lanetli Havva özellikleri barındırmaktadır. İsteklerini gerçekleştirebilmek için cinsel çekiciliğini kullanan, girişken, sadakatsiz, erkeklerce baskı altında tutulamayan, cinsel bir özne olarak sunulan kadın, hem kocasını hem Makasçı'yı aşağılamaktadır. İki erkek karakterin de toplumsal ilişkilerden soyutlanmış savaş gazisi olmaları; bir diğer ifadeyle iğdişlik

⁹¹ Bu çalışmada, bkz. 11.

konumunda bulunmaları kadının etkinliğine olanak tanıyan bir özellik olarak değerlendirilebilir görünse de kadın filmsel anlatıya sonradan katılan bir yolcu olan Kuvayı Milliye askerine de benzer davranışları sergilemektedir. Filmin sonundaki eşkıya baskınının, kadının kasada altın olduğunu Hacer'in Kocasına söylemesi nedeniyle gerçekleştiği varsayılırsa Şef'in ölümüne neden olan ve böylece bela ve ölümü getiren de kadındır. Filmsel anlatıda kadının bir erkek karakter aracılığıyla egemenlik altına alınamayışı ve açık bir cezaya çarptırılmayışı eril anlatısal hazzı olanaksızlaştırmaktadır. Olumsuz temsiline rağmen, Şefin Karısı ve Şef arasındaki diyaloglar aracılığıyla, askere giden Şef tarafından henüz gençken savaşın yarattığı olumsuz sosyo-ekonomik koşullarında tek başına bırakılan kadın karakterin zorluklar yaşadığı, kimseden bir yardım görmediği anlaşılmaktadır. Devrilen bir ağaca üzülmeye gibi doğa sevgisi taşıması da onun bencil özelliklerinin kültürel düzenle ilişki olduğunun düşünülmesine olanak tanır. Bu nedenle filmin anlatısı, kadının kötü/karanlık tarafının öze değil toplumsallaşmaya dayandığına temas eder. Filmin, bireyci ve aktif olarak sunduğu kadın karakterle ilişkili zıt bir özellik ise kadın karakterin istasyondan gidebilmek için sürekli bir erkek arayışında olması, yalnız başına kaçmayı düşün(e)memesidir. Burada kadının özneliğinin sınırlarına varılmakta ve erkeğe bağımlı kadın imgesi yeniden sunulmaktadır. *Asılacak Kadın* ve *Kupa Kızı* filmlerindeki geri dönüş sekanslarından farklı olarak diyaloglar üzerinden çıkarsabilir olsa da bu durum da kadın karakterin genç kızken yaşadığı zorlu deneyimlerle ilişkilendirilebilir ve böylece anlatı özcü bir yorumu engelleyecek anlamları dolayına sokar.

Filmde çoklu genel ve boy planlar yoğunluktadır ve özdeşleşme amacıyla bir karakter öne çıkarılmamaktadır. Kadın karakter, Şef ve Makasçı için bir arzu nesnesi özelliği taşısa da film boyunca karakterler kapalı giysilerle sunulur. Kadın karakterin erotize edildiği çerçevelerinin bulunmadığı filmde sevişme sahnelerine çıplaklık içermeksizin ikili bel planda giriş yapılmakta ve sonrasında kesme aracılığıyla başka sahneye geçilmektedir. Filmde bakış ve ses boyutları da demokratiktir. Örnek olarak üç karakterin de soruşturmacı voyoristik bakışlarına bakış açısı çekimiyle yer verilir. Ses boyutunda da kadın karakter erkeklerce susturulmaz; sözünü söyler ve gerekirse sesini yükseltir. Böylece filmin eril anlatısal haz üretmediği gibi eril görsel haz üretiminden kaçındığını da belirtmek uygun görünmektedir. Film genel olarak değerlendirildiğinde, Kurtuluş Savaşı koşullarında erkek dünyası içindeki yaşamından memnun olmayan kadının mücadelesini betimlemektedir ancak kadının istasyondan çıkışı tasarlanmış biçimde değil bir *kaza* sonucu, eşkıyalarla çatışan kocasının ölümüyle gerçekleşmektedir.

4.3. Başar Sabuncu'nun Kadın Karakter Merkezli Olmayan Filmleri

4.3.1. *Çıplak Vatandaş* (1985) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi



Görsel – 57. *Çıplak Vatandaş* filminin bir afişi.

Yönetmen: Başar Sabuncu **Senaryo:** Başar Sabuncu **Görüntü Yönetmeni:** Ertuğ Şenkay **Kurgu:** Mevlüt Koçak **Müzik:** Melih Kibar **Oyuncular:** Şener Şen (İbrahim), Candan Sabuncu (Semih), Nilgün Akçaoğlu (Gazeteci), Kamran Usluer (Gazete Patronu), Zihni Küçümen (Mösyö Jacques), Pekcan Koşar (Siyasetçi), Bilge Zobu (Sanayi Odası Başkanı) **Yapımcı:** Ferit Turgut, Kadir Turgut (Uzman Film)

Sabuncu'nun ilk yönetmenlik denemesi olan *Çıplak Vatandaş*, sanatçının özellikle 1960-1980 yılları arasında yazdığı tiyatro oyunlarının ve sinemaya giriş yaptıktan sonraki senaristlik döneminin temel eğilimi olan ve ekseninde erkek karakterin yer aldığı bir politik-ekonomik taşlamadır. Kırel'in tanımlamasıyla, *Namuslu* ve *Talihli Amele* filmleri gibi *Çıplak Vatandaş* da "eleştiri ve mizahi yaklaşımı barındıran daha çok acıklı güldürü olarak nitelendirilebilecek" filmlerdendir (Kırel 1999: 224). Filmin senaryosunun, çekimlerden birkaç ay önce gazetelere yansıyan gerçek bir çıplak vatandaş protestosunun Sabuncu'nun yazdığı ve Atıf Yılmaz'ın yönettiği *Talihli Amele* filmiyle yoğrulmasından ortaya çıktığını belirten Esen, Sabuncu'nun "bu kez toplumsal taşlama dozunu biraz daha arttırarak, sistem eleştirisini kitlelere yaymış, siyasallaştırmış" olduğunu ifade eder (Esen 2019: 156). *Çıplak Vatandaş*, 1986'da, sinema yazarlarının "En İyi 10 Film" seçiminde altıncı olmuştur (Özgüç 2012: 623). Filmde işlenen sorunsal kadın üzerindeki sosyal baskı ve sömürüyü içermediği için anlatıda sunulan cinsiyet ilişkilerinin kadın karakterler tarafından verili kabul edildiği önerilebilir.

4.3.1.1. *Çıplak Vatandaş* Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Çıplak Vatandaş filmi, Sabuncu'nun yönettiği ilk filmidir ve iyimser bir aile babası olmasına rağmen yaşadığı ekonomik bunalım nedeniyle psikoza giren memur *İbrahim*'in hikâyesini sosyo-ekonomik iktidar yapıları ve toplumla ilişkisi içinde anlatmaktadır. Özgüç'ün “toplumsal güldürü türünün en iyilerinden” (Özgüç 1993: 96), Kıracı'nın “başarılı bir kara-mizah” (Kıracı 2014: 213), Dorsay'ınsa “Türk sinemasında kara mizahın neredeyse bir doruk noktası” (Dorsay 2017: 96) olarak belirttiği eser, geleneksel cinsiyet değerlerinin sürdürüldüğü çekirdek bir Türk ailesinde ailenin geçiminden sorumlu erkek karakterin yaşadığı zorlukları yansıtmaktadır. *İbrahim*'in deneyimleri araçsal aklın egemenliğindeki toplumsal yapının etkisinde tasvir edilir. Filmin ana karakterinin erkek cinsiyetli olmasının ve kamusal alan betimlemelerinde ataerkil sosyal gerçeklik gereği erkeklerin ağırlıkta olmasının yanı sıra filmdeki kadın temsillerinin çeşitliliği de (ev kadını, çalışan kadın, reklamlarda bedenleri metalaştırılan genç kadınlar) göze çarpmaktadır.

Filmsel anlatı, dört çocuk sahibi bir devlet memuru olan *İbrahim*'i amirlerine itaatkâr, kanaatkâr ve iyimser bir kişi olarak serimler. *İbrahim*'in memur maaşı ailesinin refah içinde yaşamasına yetmiyor olmakla birlikte eşi *Semiha*'yla zorlu ama mutlu bir hayatları vardır. Evin kirası, faturalar, taksitler, çocukların masrafları özellikle *Semiha*'yı huzursuz edip sinirlendirse de *İbrahim*'in sorunlara yaklaşımı ılımlıdır ve tavırlarıyla eşini de sakinleştirir; *İbrahim*, “olmayacak şeyler için kendini hırpalama be sevgilim” diyerek eşinin gülümsemesini sağlar. *Semiha* hamile kaldığında, kadının yeni doğacak çocukla birlikte işlerin daha da zorlaşacak olmasından duyduğu kaygının aksine *İbrahim* yine sevinçli ve iyimserdir. *İbrahim*, fazla mesaiye kalarak ve giderlerini kısararak yeni koşullarda geçimini sürdürebileceğini düşünür; iş yerinde yemek yememeye, çay içmemeye başlar, sigarayı bırakır. Kazancını artırması gerektiği için ailesinden ve iş arkadaşlarından gizli biçimde birçok farklı meslek icra eder; limonculuk, bozacılık, vapurlarda seyyar satıcılık, bulaşıkçılık, odunculuk yapar. Ancak denediği ek işlerden hiçbiri onun ekonomik yüküne çare olamayınca sinirleri yıpranan *İbrahim*, bir akşam boğuntu içinde kalabalık bir caddede soyunup çırlıçıplak koşmaya başlar. İnsanların şaşkın bakışları arasında çırlıçıplak koşarken fotoğrafları çekilen ve akıl hastanesine yatırılan *İbrahim* meşhur olur. İktidar mekanizmalarında yer alan egemenler; politikacılar, iş adamları halkın dertlerine ilgi gösterdikleri yanılsaması oluşturmak için “çıplak vatandaş” olarak tanınan *İbrahim*'le iletişime geçer; gazeteler onun hakkında yazı dizisi yayımlar. İçine düştüğü durumdan utandığını belirtse de medya onun peşini bırakmaz ve *İbrahim* ailesine daha iyi bir hayat standardı sunabilmek amacıyla reklam filmleri ve dergiler için soyunur. *İbrahim*, ailesiyle birlikte yeni bir eve taşınır, yeni eşyalar ve araba alır. Çıplak vatandaşın yükselişini gören halk da sokaklarda, iş yerlerinde soyunmaya başlar. Filmin anlatısal evreninde görsel medya tarafından araçsallaştırılan çıplak beden imgesi böylece kontrolden çıkar. Çıplaklık kitleselleşir. Halkta oluşan hareketlilik, iktidar mekanizmalarının devlet ve psikiyatrinin baskı

araçlarını kullanarak İbrahim'i yeniden zorla "tımarhaneye" göndermesine neden olur. Anlatı, İbrahim'in kültür endüstrisi tarafından sömürüldükten sonra kazandığı statüden(!) alaşağı edilmesiyle son bulur.



Görsel – 58. İbrahim'in yaşadığı psikoz ve caddelerde çıplak koşusu.

Filmdeki kadın karakter sunumları açısından İbrahim'in eşi Semiha değerlendirildiğinde, onun ataerkil tahayyülün idealleştirdiği fedakâr eş/anne konumunu üstlendiği görülmektedir. Hayat şartları ve özel alanda gerçekleştirdiği ev kadını performansının zorlukları nedeniyle yıpranmış bir görünümü bulunan Semiha genellikle mutfak önlüğüyle yemek yaparken, sofrayı hazırlarken, çocuklarının peşinde koşarken, yeni doğacak bebeği için örgü örerken ve kocasına destek olurken sunulur. Kocasını akıl hastanesine düşüğünde, onu yaşlı gözlerle bekler. Gazetenin satışını artırmak için patronu tarafından aileyle görüşmesi istenen Gazeteci Kız'a "ne yaptı ki çalışıp çabalamaktan başka... hep çocukları için" diyerek eşini savunur. İbrahim meşhur olup akıl hastanesinden çıktığında ve reklam filmlerinde oynamak istemediğini belirttiğinde, bu teklifleri bir fırsat olarak değerlendiren Semiha aralarındaki fikir ayrılıklarına ve yaşayacakları darboğaza rağmen onun sözüne tabi olacağını belirtir; "yine de sen bilirsin. Ben bir idare yolu bulurum nasılsa." Semiha yaşamın yeniden üretiminin zorlu koşullarının baskısı altında psikik sorunlarını eşine değil, çocuklarına aktarır. Yaramazlık yaptıklarında çocuklarını kovalar, kulaklarını çeker. Semiha'nın, top oynarken ayakkabısını yırtan oğlunu İbrahim'e şikâyet ettiği sahnede, baba oğluna anlayışla yaklaşır ve cinsiyet ayrımı da içeren "canım oynayacak elbet, erkek çocuktur" ifadesini kullandığında Semiha "her hafta pabuç alacak kadar paran olduktan sonra bana göre hava hoş" diyerek eşini iğneler. Bu sahnenin devamında İbrahim karısına "çocukların yanında para lafı etmeyelim, ne olur" ricasında bulunur. Burada iyi ve sadık bir eş olmasına rağmen Semiha'nın, kocasının aksine fevri bir yapıya sahip olduğu ve çocuk yetiştirme konusunda eşi kadar derinlikli düşünemediği cisimleşir. Böylelikle, filmin aile imgesindeki cinsiyetçi kodlar, ataerkil düşünce tarafından önerilen cinsiyetler arası bilgi ve anlayış farkını cisimleştirir. Bir diğer sahnede Semiha, geceleri gizlice ek iş yapan kocasını yatakta göremediğinde başka bir kadının varlığından şüphelenir ve kocasını suçlar. Kadının ilk aklına gelen olasılığın aldatılmak olması, kadınların sevilme gereksiniminin aşırılığını ve kadınlarda radikal bir kıskançlık bulunduğunu ileri süren eril söylemi destekler. Yine,

emekli ve geçim sıkıntısı çeken eski bir memur olan yaşlı komşusuna benzemek korkusuyla sonrasında kendisine yapılan reklam tekliflerini kabul edecek olan İbrahim'in bu fikre henüz sıcak bakmadığı bir sahnede, İbrahim, "Semiha, nasıl yaparım, bugüne kadar hep namusumla..." demesine rağmen karısı "televizyona çıkanlar hep mi namussuz" savunusunu yapar. Bu fikir ayrımı, cinsiyetlerin kültürel değer ve ahlak gibi kavramlarla farklı ilişkisine yönelik bir söylem barındırır ve kadını bu olgulardan uzaklaştırır. Ayrıca, kadını tüketim ajanı olarak konumlar ve tüketimcilik-kadın cinsiyeti mitini de yeniden üretir. Bu veriler ışığında Semiha'nın ataerkil ideolojik perspektifle uyumlu bir kadın sunumu içerdiği görülmektedir.



Görsel – 59. Ev işleri, çocuk büyütme gibi özel alanla ilişkili edimlerle çevrelenmiş Semiha ve Gazeteci Kız'la sohbeti.

Filmin diğer kadın karakterleri arasında bulunan Gazeteci Kız ve İbrahim'in iş yerinden arkadaşı olan bir diğer genç kadın kamusal alanda etkinlik gösteren karakter sunumlarıdır. Bu karakterlerin yaşı Semiha'dan gençtir ve sürekli makyajlı ve bakımlı bir görüntü oluşturmaktadırlar. İbrahim'in iş arkadaşı, ağzını açarak sakız çiğneyen, çıplak vatandaş konusunda bilgi almak için gelen habercilerin kamerasına abartılı pozlar veren bir tiplendirmedir. Gazeteci Kız ise, patronunun tavsiyesiyle aileye yakın davranır; İbrahim'in delirip soyunmasıyla ilgili mahalleliyle söyleşi yapar. Hareketli, kamusal alanda etkin, konuşkan bir tutum sergileyen gazeteci, sermaye güdümündeki patronun çıkarıcılığının bir aracı olmasına rağmen aileye yakınlık hisseder ve bu sömürü sistematüğinden memnun değildir; İbrahim'in "derdest" edilip tekrar akıl hastanesine götürüleceğini aileye önceden haber veren kişidir. Bu iki karakter dışında, reklam sektörü tarafından bedenleri kullanılan genç kadınlar da filmde betimlenmektedir. Filmde dikkat çeken bir figür; İbrahim'in bir kadın dergisine verdiği çıplak pozlarla ilgili olarak gazetecilerin halkın görüşlerini soruşturdukları sahnede yer alan kadındır. Üst-orta sınıf üyesi olduğu düşünülebilecek ve güzel bir Türkçeyle konuşan genç kadın söze gülerken başlar ve devam eder; "feminist bir yaklaşımla, evet, bugüne kadar ticari bir meta olarak kullanılan hep çıplak kadın vücuduydu. Bugünse... (gülerek) neden olmasın yani?" Bu söylemde "feminist" kavramını kullanan kadın karakterin, erkek bedeninin bir imge olarak sermaye tarafından sömürülmesini olumlaması ve cinsiyet eşitliğine vücudun ortak sömürüsü üzerinden göndermede bulunması, görüntüdeki genç kadın burjuvazinin bir üyesi olarak kabul edildiğinde, üst sınıfların halkın yaşamına ve sorunlarına yönelik uzaklığına dair filmin bir eleştiri ortaya koyduğunu düşündürmektedir. Filmin bir başka sahnesinde yer

alan ve (İbrahim'in iş arkadaşının yaptığı gibi) kameraya aşırı jestlerle poz vererek konuşmaya çalışan bir diğer kentli kadının varlığı bu önermeyi güçlendirmektedir. Anlatının; daha dezavantajlı ekonomik sınıflara mensup kadınların çıplak vatandaşın durumuyla ilgili sosyal ahlak, geçim derdi ve pahalılık gibi vurgularından farklı söylemler üreten bu kadın karakterler aracılığıyla ekonomik sınıf temelinde “seçkinlere” karşı bir eleştirelilik ürettiği savunulabilir olmakla birlikte özellikle burjuva kadın imgesinin tipleştirildiği de göze çarpmaktadır.



Görsel – 60. Söyleşi yapılan kadınlar. Sırasıyla; köyden kente göçü çağrıştıran kadın; abartılı jestlerle poz veren kadın ve en sağda “feminist bir yaklaşım”dan söz eden kadın görülmekte.

Anlatısal yapı, ataerkil ideolojinin hâkimiyetindeki bir sosyal evreni ortaya koymaktadır. Ailede cinsiyetlerin ataerkil rolleri yeniden üretilmektedir. Geleneksel değerlerin sürdürüldüğü mahalle yaşamında, erkekler ve kadınlar arasında bölünen bir dostluk ve yardımlaşma etiği bulunmaktadır. Kocasını akıl hastanesine düşürdüğü Semih, komşusu olan yaşlı kadının omzunda ağlamaktadır. Kamusal alanda çalışan kadınlar ise özellikle Gazeteci Kız örneğinde görüldüğü gibi karşısındaki insanın cinsiyeti fark etmeksizin kolaylıkla sosyal iletişimde bulunabilen faillerdir. Onların varlığına rağmen İbrahim'in iş yeri, gazete ofisi, devlet dairesi, dernek, reklam çekimi için kurulan set gibi yerlerde özellikle daha yüksek statü konumlarını işgal edenlerin erkekler olduğu dikkat çekmektedir. Gazeteci Kız'ın tabii olduğu patronu, İbrahim'in müdürü, çıplak vatandaşın yaşamına ve sorunlarına ilgi gösteren tüm iş insanları, bedenlerini sergilemeleri istenen dansçı kızları kayda alan yönetmen ve reklam ajansının sahibi tümüyle erkeklerden oluşmaktadır. Sosyal gerçekçilik anlayışıyla ekonomik koşullar ve kurumsal yapılar altında ezilen bireyi konu edinen filmde, ataerkil çevre içindeki kadın karakter betimlemeleri feminist bir bilinç önerisiyle ilişkilendirilmemektedir.

4.3.1.2. Çıplak Vatandaş Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Film, konusunu çıplak vatandaşın caddelerde soyunduğu sahneden başlayarak ve olayı araştıran gazetecilerin İbrahim'in ailesiyle ve çevresindeki kişilerle yaptıkları röportajlar aracılığıyla geri dönüşlerden yararlanarak aktarmaktadır. Ancak bu geri dönüşlere içsel odaklanma kullanılarak geçiş yapılsa da röportaja başlayan kişinin bilemeyeceği bilgilerin geri dönüş sekansında aktarılması anlatımı

nesnelleştirmektedir. Örneğin, iş arkadaşının İbrahim'in itaatkâr bir "bordro mahkumu" olduğunu Gazeteci Kız'a anlatımıyla giriş yapılan geçmiş zaman aktarımında konuşan karakterin bilgisel sınırını aşan sahneler sunulur. İbrahim, maaşını alıp eve alışveriş yaparken yalnızdır. Bu geri dönüş, İbrahim'in komşularıyla ve evde ailesiyle diyaloglarını da içerir. Hatta İbrahim bile eve gelişini pencereden seyreden ev sahibi kadından habersizdir. Filmin özdeşleşme yaratacak temel figürü, neden-sonuç bağıntısının merkezindeki kişi olan İbrahim'dir, ancak filmin kronolojik yapısının bozuma uğratılması, İbrahim'in nevrotik bunalıma düştüğünde gördüğü hayaller, sık sık filmsel sunumun arasına yerleştirilen ve toplumsal panoramayı temsil eden kişilerin görüşlerini içeren filmsel parçalar film ve alımlayıcı arasında bir mesafe yaratmaktadır.

Filmde erkek karakterle özdeşleştirilen bir göz konumu kullanılmamıştır. Kadın bedeninin medya tarafından kullanıldığını gösteren sahnelerde planlar nesneldir. Çerçeve, reklamın seyircisi olan kitle toplumunun gözünü ima etmektedir. Çıplak vatandaşın oynadığı "TAK" adlı deterjan reklamında yer alan dansçı kızlar tek parçalı ve vücut hatlarını ortaya çıkaran giysileriyle "deterjanım tak, tak, al keyfine bak; soyun, soyun, soyun, mutlu yaşa" sözlerinden oluşan şarkıyı söyleyerek dans ederken çoklu diz planda çerçevelenir ve kamera durağandır. Kızların görüntüsü, şarkının eşliğinde bir kenarda tek tek kıyafetlerini çıkaran ve çıplak kalınca cinsel organının olduğu kısmı deterjan kutusuyla kapatan çıplak vatandaşa yapılan kesmelerle bölünür. Kızların çerçeveye girip dansa başlaması sonrasında yaklaşık 36 saniye süren sahnede, soyunan İbrahim'in görüntülerine 7 defa kesme yapılır. Kızların bakışı kadrajın hafif sağına doğrudur; bu bakış çizgisi sahneye göre çekim ekibinin bulunduğu yeri ya da kızların üretilen reklamda da bu şekilde sunulduğunu ima eder. İbrahim ise aşırı hareketlerle ve komik bir koreografiyle dans ederken bir yandan da gülerek çerçeve dışına; *bakış uyumu (eye-line match)*⁹² gereğince kızların bulunduğu noktaya bakmaktadır. İbrahim, çırılçıplak kalıp önünü deterjan kutusuyla kapadığı plandaysa doğrudan kameraya bakar ve yabancılaşma etkisi üretir. Bu sahnede yer alan erkek bedeni ve İbrahim üzerinden üretilen mizah, genç kızların etkisindeki erotik çağrışımları baltalar. Sahnenin eril görsel haz üretme potansiyeline rağmen, bağlamın sosyo-ekonomik sorunları tüketimcilik ve çıplak beden imgesi ardında örten bir kültür endüstrisine dair eleştiri ve kara-mizah unsurları içermesinin dönüştürücü bir etkide bulunacağı nitelenebilir. Sahneyi biçimlendiren teknik tercihlerde kızların anatomik kısımlarına odaklanan yakın plan çekimler bulunmaması da sahnenin üretiminde filmin erkek egemen sinemasal dilin tuzaklarına düştüğüne dair bir yargıyı güçsüzleştirmektedir. Çıplak vatandaşın oynadığı bir diğer reklamı gösteren sahnedeysen, yatağından televizyon izleyen bir erkeği canlandıran İbrahim'in yanına, izlediği televizyonun ekranı içinden çıkıp gelen bir kadın konu edilir. Kadın, televizyon ekranı içindeyken İbrahim kumandadaki tuşlara basarak onu hareket ettirir; bir yandan da reklamın tüketicisine açıklama yapar; "dokun dursun, dokun gülsün, dokun gelsin!"

⁹² Toprak'ın açıklamasıyla "[i]lk planda çerçeve dışına yönelen bir bakışın, ikinci planda ise bakılan şeyin gösterilmesi[dir]." Bu yolla karakter ve nesneler arasındaki mekânsal bağlantının diğer planlarla tutarlılığı ve devamlılığına katkı yapılır (Toprak 2013: 80).

Reklamın sonunda kadın, İbrahim'in yanına gelerek gecelikle yorganın altına girer. Reklamda, yorgan nedeniyle yalnızca belden yukarısı görünen çıplak vatandaş yatağın ayakucundan çerçevelenir. Ekranın içinde boy planda gösterilen kadınsa, ekrandan çıkıp odanın içinde yürüyerek yatağın yanına geldiğinde ve İbrahim'in yanına yattığında kamera İbrahim'in omuz planına kesme yapar. İbrahim'in göbeğine yatmış olan ve kadrajda bulunmayan kadının hareketleri, çıplak vatandaşın çerçevenin büyük bölümünü kaplayan yüzünün mimikleri ve bu sırada dile getirdiği "dokun, dokun" sözleriyle ima edilir. Bu reklam sahnesi; televizyonun gerçekçi olmayan hayalleri, illüzyonları kitlesel bakışa sunması ve bir meta olarak fetişleştirilen kadının eril bakışa sunulmasını benzeştiren bir anlam üreterek söylemindeki eleştiriyi yeniden üretir. Böylece filmdeki kadın bedeni sunumları, erotik bir kadın bedeni üzerinde yaratılacak hazda sonlanan bir anlam dünyası yerine bedenin ötesine göndermede bulunur ve bedeni eleştirel söylemin parçalarına dönüştürülür. Ancak filmsel anlamı tek bir açıklamayla sabitlemek uygun görülmemelidir. Kadının cinsel nesneye indirgendiği bir ataerkil sembolik dili içselleştirmiş seyirci soyutlamasının, filmin kritik ettiği konular üzerine eğilmek yerine eril görsel haz etkisine girme olasılığı da önem taşımaktadır. Böylece filmsel söylemin; alımlamanın çoğulluğu üzerinden parçalanabileceği ve beklenmeyen bir sonuç olarak erkek egemen düşüncüyü destekleyebileceği göz ardı edilmemelidir.



Görsel – 61. Deterjan reklamındaki kızlar ve İbrahim.

Çıplak Vatandaş filminde kameranın insan bedenini ön plana taşıdığı, anatomik bölümleri yakın planda sunduğu filmsel parçalar da bulunmaktadır ancak bu planlarda yer verilen beden erkek cinsiyetlidir ve İbrahim'e aittir. Duşta geçen bir reklam sahnesi bu durumu örnekler. Çerçeve öncelikle köpüklerle doldurulmuş küvette uzanan İbrahim'in suyun altından çıkarılan şampuanlı bacağı yakın planda gösterilir. Çıplak vatandaşın çerçeveye giren elleri şampuanlı bacağını sıvazlar; köpüklerle oynar. Kamera, yavaşça çevrinme yaparak şaşkın gözlerle doğrudan alıcıya bakan İbrahim'in köpüklü yüzünde sabitlenir. Filmde, beden imgesinden, mizahın yanı sıra bir yoksulluk ve isyan metaforu olarak da yararlanılmaktadır. Bedenin bu yönde kullanımına örnek olarak; farklı yaşlardan ve cinsiyetlerden bireylerin ekonomik refaha kavuşmak için soyunması, evlerinin yıkımını durdurmak isteyen insanların soyunarak protestoya başlaması, filmin sonunda İbrahim yeniden akıl hastanesine götürülürken mahallelinin ambulansı engellemek için yolları çıplak biçimde geçişe kapatması gösterilebilir. Tüm mahallelinin soyunduğu final sekansı, nesnel bir kamera kullanımıyla anlatılmasına rağmen çıplak vatandaşın düşü ya da sanrısı olarak okunmaya elverişlidir. Çıplak bedenler, söz edilen toplu soyunma

sahnelerinde, genellikle göğüs ve omuz planda ya da yalnızca diz altı kısımlar görünecek biçimde çerçevenmiştir.



Görsel – 62. Çıplak vatandaşın bacaklarını gösteren sahneden bir plan ve çıplaklığın ekonomik yoksulluk ve protesto bağlamıyla ilişkilendirilerek kiteselleştirildiği sekanstan bir plan örneği.

Filmle ilgili genel bir yargıya varmak amacıyla ses kuşağı incelendiğinde, otorite konumunu işgal eden bedensiz seslerin filmdeki reklamlarda kullanıldığı ve bu dış seslerin iki cinsiyet tarafından da üretildiği görülmektedir. Ancak bedensiz sesin söylemi irdelendiğinde, eril ses “şimdi bin kat daha güçlü” diyerek temizlik ürününün tanıtımını yaparken tereyağ reklamındaki dişil ses, yorgun ve kambur duran çıplak vatandaşın, rol arkadaşı kadının verdiği tereyağlı ekmeği yedikten sonra canlanmasını ve eşini kendisine çekmesini gösteren görüntüler üzerine “aile mutluluğunu düşünen hanımlar... kocanızın gün boyu kaybettiği enerjiyi...” ifadesini eklemektedir. Böylece filmsel evren içerisindeki kültür endüstrisi dişil bedensiz ses ve eril bedensiz sesi örtüştürmekte ve gücü erkeklikle özdeşleştirmektedir. Reklam sunumları dışındaki film seslerinin diegetik olduğu, Gazeteci Kız’ın röportajlarına dayalı bazı sekanslarda İbrahim’in geçmiş zamanda yaşadığı olayların görüntüsü üzerine, filmin şimdiki zamanında konuşan karakterin sesinin eklemeli olduğu ve bunlar arasında Semiha’nın da olduğu görülmektedir. Semiha’nın sesi İbrahim’in başından geçenlerin anlatıldığı geri dönüş sekansından anlatının şimdiki zamanına geçiş yapılırken *ses köprüsü (sound bridge)*⁹³ olarak kullanılmıştır. Anlatısal, görsel ve işitsel düzlemler birlikte değerlendirildiğinde; filmsel anlatının ataerkil bir toplum yapısı betimlediği ancak kadın cinsiyetinin sorunlarının erkek egemenliğin bir fonksiyonu olarak sunulmadığı görülmektedir. Film, eril görsel haz üretiminden uzak durmaya yönelik bilinçli bir çabanın ürünü olduğunu düşündürecek özelliklere sahiptir. Kültür endüstrisi ve beden ilişkisini konu alan sahnelerde geleneksel sinemada fetişleştirilen kadın bedeninin değil, aksine İbrahim’in vücuduna yönelik yakın plan çekimlerin kullanılması bunun göstergesidir. Filmde mizahın erkek çıplaklığı üzerinden inşa edilmesi bir sorun da içermekte; “normal” olanın eril gözün nesnesi olarak kadın çıplaklığı olduğu düşüncesini yeniden üretmektedir. Filmde, açık ve seçik bir eril sinemasal dil kullanılmamıştır ancak eleştiri

⁹³ “Bir sahneye ait ses, müzik veya efektin başka bir sahneye taşırılmasıdır” (Toprak 2013: 135).

amacıyla olmasına rağmen, kadının medyadaki geleneksel teşhirci rollerinin yeniden üretilmesi, modern toplumun cinsiyetlere yüklediği anlamsal hazneyi tetikleme olanağına da sahiptir.

4.3.1.3. Çıplak Vatandaş Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel

Değerlendirme

Başar Sabuncu'nun merkezine erkek karakteri yerleştirdiği bu filmde ailenin ekonomik yeniden üretiminden sorumlu memur İbrahim'in ailesini geçindirmek için yaşadığı sorunlar ve çıldırışı kara mizah öğeleriyle anlatılmaktadır. Filmde öne çıkan yan karakterler ise İbrahim'in eşi Semiha ve Gazeteci Kız'dır. Özel alandaki yineleyici ev içi işleriyle ve çocuk bakımıyla içkinliğe hapsolmuş Semiha, yaşadığı yıpratıcı ve yorucu hayat nedeniyle İbrahim'e nazaran daha fevri bir karakter olsa da ataerkil ideolojinin idealize ettiği anne kavramsallaştırmasının yeniden sunumudur. İbrahim akıl hastanesinden çıktıktan sonra reklamlarda oynayarak gelir etmeye sıcak bakmadığında karısı onunla aynı fikri paylaşmayıp bundan ekonomik çıkar sağlamayı savunsa da son kertede kararı eşine bırakması da İbrahim'in otoritesini tanıdığının bir göstergesidir. Kırel, Semiha karakterinin “yaşadığı zorlukları sineye çeken, eşine yardımcı olan, olumlu bir kişilik” olarak sunulduğunu belirtmektedir (Kırel 1999: 315). Genel özellikleri itibarıyla erkeğin yardımcısı olan kadın konumundaki Semiha, ailesel sınırları aşan bir yaşam ufkuna sahip değildir. Gazeteci Kız ise özel alanında hiç gösterilmez ve İbrahim'i yeniden akıl hastanesi aracılığıyla kontrol altına alan ve politikacı, iş insanı, gazete sahibi gibi erkek figürler üzerinden dolayımlanan egemenlerin düzenine karşın Gazeteci Kız ailenin yanında konumlanır. Böylece, Gazeteci Kız'ın, kendisinin de yeniden üretimine katkıda bulunduğu sistemle özdeşleşmediği vurgulanır. Filmde özellikle röportajlarda yer verilen kentli kadın imgesinin abartılı inşası dikkat çekmektedir ancak bu durum filmin temasının sınıf çatışmasıyla ilgili olmasıyla ilişkili görünmektedir. Filmdeki kadın dayanışması komşular arası yakın ilişkilerle kurgulanır ancak mahallenin dışından bir figür olan Gazeteci Kız da giderek Semiha ile yaklaşır. Filmde Semiha'nın edilgenliğine karşılık Gazeteci Kız'ı bir fail olarak nitelendirmek mümkündür ama iktidarın baskı aygıtları karşısında iki cinsiyet de çaresizdir ve ambulansla gelen görevlilerin İbrahim'i götürmesine engel olamazlar. Filmin eleştirel söylemi, erkek egemen sistemin kadın üzerindeki tahakkümüne değil, kapitalist ekonomik sistem üzerinedir.

Filmin özdeşleşmeye çağrılan ana karakteri İbrahim'dir. Ancak anlatımın ileri-geri sıçramalarla gerçekleştirilmesi, filmin arasına yerleştirilen röportaj görüntüleri gibi doğrusal akışı bozan parçalanmalar ve filmde İbrahim'in yer almadığı sahneler aracılığıyla her şeyi bilen anlatımın kullanımı özdeşleşme etkisini zayıflatmaktadır. Filmde erkek karakterle özdeşleştirilen bir bakış açısı çekimi bulunmamaktadır. Filmde kadın bedeninin anatomik kısımlarının yakın planda çerçevelendiği bir görüntü üretilmemiştir. Bununla birlikte kültür endüstrisinin müşterilerinde tüketim arzusu üretebilmek için kadın bedenini araçsallaştırması İbrahim'in soyunduğu reklamlarda yer alan kadınlar aracılığıyla

gösterilir. Bu sahnelerde kadın bedeninin sinemasal erotize edilişini anımsatır biçimde İbrahim'in bedeninin anatomik kısımlarının yakın planda gösterimiyle inşa edilen ironi ve kara mizah ya da TAK gibi fallik çağrışımları olan deterjan markasının örneklediği erillik üreten cinsel göndermeler aracılığıyla reklamlardaki kadınların varlığı eleştirel içerikli güldürünün bir ögesine dönüştürmektedir. Ancak erkek bedeninin medyada erotize ve çıplaklaştırılması üzerinden komikleştirilmesi, erotize edilmiş beden sunumu açısından norm olanın kadının cinselleştirilmesi olduğu düşüncesini de ister istemez doğurmaktadır. Bu potansiyele rağmen filmin erkek egemen sinemasal dilden kaçındığı ve kadın bedeninin ekonomik kullanıldığı görülmektedir. Ses kuşağında ise eşitlikçi bir yaklaşım göze çarpar; filmin diegetik dünyasında yer alan reklam görüntülerinde dış ses olarak kadın ve erkek sesleri birlikte yer alır. Bu örnekler dışında bedensiz bir ses bulunmamaktadır; sesler diegetiktir ve İbrahim'in yaşamını aktaran geri dönüş sekanslarında kadın sesleri de (Semiha) erkek sesleri gibi görüntülere eklenmektedir.

Tüm verileri sentezlemek gerekirse; eril görsel haz üretimine mesafeli duran film, ataerkil bir aile ve mahalle yaşamını yeniden üretmektedir. Kadınlar evde, erkekler kahvede ya da iştedir. Filmde kadının konumu bağlamında yalnızca karşıtlıklar açıkça gösterilmektedir. Özel alanla sınırlandırılmış kadın karakter Semiha, kamusal evrende hareket olanağı çok daha geniş çalışan bir kadın sunumu olan Gazeteci Kız'a karşıt olarak yıpranmış, yorgun, bakımsızdır ve huzursuzdur. Filmde röportaj veren kadınlar da bakımlı ve güleryüzlüdür. Ancak geleneksel görevlerini yerine getiren Semiha'nın sorunu ekonomik kaygılar ve eşinin delirışıdır. Kocasını seven Semiha, İbrahim delirdikten sonra da yaşananlar karşısında çaresizdir; üzülmekle yetinir. Film, temanın *doğrudan* bir cinsiyet sorunsalı içermemesinin de etkisiyle, aktardığı ataerkil evrene yönelik feminist bir yaklaşım inşa etmemekte, yalnızca kamusal alanda etkin kadının daha aktif bir konumda bulunduğunu sergilemektedir.

4.3.2. *Zengin Mutfacı* (1988) Filminin Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi



Görsel – 63. *Zengin Mutfacı* filminin bir afişi.

Yönetmen: Başar Sabuncu **Senaryo:** Başar Sabuncu (Vasıf Öngören'in aynı adlı tiyatro eserinden) **Görüntü Yönetmeni:** Erdal Kahraman **Kurgu:** İsmail Kalkan **Oyuncular:** Şener Şen (Lütfü Usta), Nilüfer Açıkalın (Genç Kız), Oktay Korunan (Selim), Gökhan Mete (Ahmet), Osman Görgeç (Seyfi) **Yapımcı:** Nahit Ataman (Arzu Film ve Erler Film)

Vasıf Öngören'in aynı adlı tiyatro eserinden sinemalaştırılan *Zengin Mutfağı*, Sabuncu'nun *Yolcu* filmiyle ilgili ropörtajda dışa kapalı küçük dünyalardaki ilişkileri ve çelişkileri "kurcalamayı" sevdiğini ve böyle alanlarda dış dünyanın yansımalarının belki de daha iyi kavranabileceğini belirtirken atıfta bulunduğu gibi (Arslanbay 1993: 38), bir kapalı mekân filmidir ve siyasal çağrışımlar da barındırmaktadır (Dorsay 2017: 97). Öngören'in oyunu 1977'de İstanbul Şehir Tiyatroları tarafından sergilendiğinde de rejide Başar Sabuncu, başrolde ise Şener Şen yer almıştır (tele1.com.tr 2021). Filmin, Öngören'in oyunundan "aynen"⁹⁴ aktarıldığını belirten Esen'in anlatımıyla, *Zengin Mutfağı* "12 Mart dönemini, bu dönemde insanların bir tarafta yer almalarının zorunlu hale geldiğini" ortaya koymakta; tek bir dekorda, bir zengin mutfağı dekorunda yaşananlar üzerinden ülkenin siyasal ortamı sergilenmektedir (Esen 2019: 160). Sabuncu, Öngören'in metninin Brecht'ye olduğunu, kendisinin de filmde bu estetik anlayışa uyduğunu; hatta Türk sinemasında Brecht estetiğini kullanan tek filmin [görüşlerini paylaştığı Mayıs 2007 tarihi itibarıyla] *Zengin Mutfağı* olduğunu düşündüğünü belirtir (Çağlar Öztürk 2007: 263, 264; akt. Kırkar 2010: 78-79). Filmde görsel olarak sunulan tek kadın karakter olarak Genç Kız'ın bulunmasına rağmen, kadın karakterin, filmin ana karakteri olan aşçı Lütfü Usta gibi toplumsal sınıf mücadelesinde bilinç kazanarak kadının geleneksel sınırlarını ve eril tahakkümü içeren cinsiyet ilişkilerini aşması, filmin yüklü olduğu politik angajmanın yanı sıra sinemada kadının yeniden sunumu ve kadın-toplum ilişkisi bağlamında da anlam üretimi bakımından eseri önemli kılmaktadır.

4.3.2.1. *Zengin Mutfağı* Filminin Anlatısının Kadının Yeniden Sunumu Bağlamında İncelenmesi

Sabuncu, Vasıf Öngören'in tiyatro eserinden uyarladığı bu filmde, eski bir pehlivan olan ve yıllardır zengin iş insanı Kerim Bey'in evinin mutfağında aşçı olarak çalışan Lütfü Usta'nın politik dönüşüm hikâyesini anlatmaktadır. Bu dönüşümün arka planında; işçilerin sendika yasasında değişiklikler içeren kanuna tepki göstermesiyle 1970 yılının Haziran ayında İstanbul'da gerçekleşen olaylar, işçi eylemlerine karşı sıkıyönetim ilan edilmesi ve devamında yaşanan 12 Mart 1971 Muhtırası

⁹⁴ Öngören'in metninde, anlatının cinsiyet söylemini doğrudan etkilemeyen birtakım ayrıntı farklılıkları söz konusudur (Oyunda, Kerim Bey'in Amerika'daki kızından da söz edilir; "komünist" düşmanı Selim "Tanrı Türk'ü korusun" gibi filmde yer almayan ifadeler kullanır vb.). Oyun için bkz. Öngören 2014.

bulunmaktadır. Filmin çerçevede görünen tek kadın karakteri, abisi muhalif bir fabrika işçisi olan ve Lütfü Usta'yla aynı evde hizmetçi olarak çalışan Genç Kız'dır. Lütfü Usta, vefat eden bir işçi arkadaşının çocuğu olan Genç Kız'ı fabrika işlerinin ağırlığından korumak için bu eve aldırıştır. Proleter bir aileden gelen eğitimsiz Genç Kız da filmsel anlatının sonunda bir bilinçlenme yaşar ve politik özneye dönüşür.

Zengin ailenin mutfakı olarak temsil edilen mekânda ve beş oyuncuyla üretilen filmin konusu şöyledir: Lütfü Usta, bir sabah zengin aileden kimsenin evde bulunmadığını fark eder. Aynı gün, Genç Kız üniversitede okuyan erkek arkadaşı Selim'le nişanlanacak olmanın heyecanı içindedir. Lütfü Usta, çevrede helikopter ve siren seslerinin duyulduğu gün boyu eve kimse gelmeyince merakla kapılır; Genç Kız ise geç kalan Selim'i merak etmektedir. Kerim Bey'in şoförü olarak çalışan Seyfi'nin işçi olan abisi Ahmet, kardeşini görmek için başı hafif yaralı vaziyette eve uğrayınca Lütfü Usta ve Genç Kız kentteki işçi ayaklanmasından haberdar olur. Temiz kalpli ama bilgisiz Lütfü Usta hem öğrenciler, işçiler gibi dönemin etkili politik grupları hakkında eleştiride bulunur hem de ayaklananların ne istediklerini merakla Ahmet'e sorar ama yanıtını dinlemez. Lütfü Usta, zengin ailenin olaylardan korkup "tüymüş" olabileceğini belirten Ahmet'e "Pehlivan Lütfü'nün patronu işçi parçalarından korkup kaçacak he [...] olur mu ulan" diyerek karşı çıkar ama o sırada kapıdan giren Seyfi'yi görünce merakla koşarak ailenin nerede olduğunu öğrenmek ister. Kerim Bey gerçekten de ailesiyle Avrupa'ya gitmiştir. Lütfü Usta, "tüydüler yani" der ve heyecan içinde koşuşturmaya başlar; kentteki karmaşa nedeniyle yapılamayacak nişanına üzülen Genç Kız'ı da telaşla paylar; "bu da kendi derdinde, tabi ne anlarsın sen Moskof ihtilalinden..." Olaylar nedeniyle geç kalan Selim kuyumcudan aldığı yüzüklerle eve gelir ve bu sırada radyodan sıkıyönetim ilan edildiği haberini duyan Lütfü Usta sakinleşir. Genç Kız'ın isteği üzerine Lütfü Usta onların yüzüklerini takar ve genç çifti nişanlar.



Görsel – 64. Patronunun kaçtığından habersiz Lütfü Usta'nın yemek hazırlayışını ve aynı günün akşamında genç çifti nişanlamasını gösteren sahnelerden planlar.

Anlatı, zamansal bir sıçrama yapar ve olayların durulmasının ardından Kerim Bey'lerin Avrupa'dan eve dönüşüyle devam eder. Artık Lütfü Usta'nın en büyük derdi, ailenin evi korumak için yanında getirdiği eğitilmiş kurt köpeğinin yemekleriyle uğraşmaktır. Lütfü'nün ifadesiyle o Köpek Bey'dir. Filmde, (mutfakta çalışanlardan ve mutfakı ziyaret edenlerden oluşan beş karakter dışındaki herkes gibi)

görüntüsüne yer verilmeyen ama havlamaları duyulan köpek imgesi öz çıkar amacıyla egemenler için çaba gösteren insanların bir sembolü olarak kodlanır. Özellikle, Genç Kız'ın eylemci bir işçi olan abisinin yoldaşı ve arkadaşı olarak sunulan Ahmet'in ve sınıfsal bir bilinç taşımasına rağmen Ahmet'e oranla daha cesaretsiz olduğu için pasif bir konum alan Şoför Seyfi'nin karşısında giderek egemenleri savunmaya başlayan Selim köpeklerle bağlantılandırılır. Selim'in yemek yediği sahne bu kodlamanın en açık göstergesidir. Başlangıçta kibar ve sessiz bir üniversiteli olarak temsil edilen Selim, parasal gücü olmadığından dolayı çok istemesine rağmen nişanlısını hizmetçilikten kurtaramayınca muhbirlere verilen mükâfattan yararlanmak amacıyla, gazetede arandığını gördüğü anarşist arkadaşını güvenlik kuvvetlerine ihbar eder ve arkadaşının ölümüne neden olur. Kaldığı öğrenci yurduna gitmekten korkan Selim zengin ailenin evine sığınınca, Lütfü Usta patronundan bu gencin kilerde kalması için izin ister. Kerim Bey genç adamı görmek istediği için Lütfü Usta ve Selim en alt kattaki mutfaktan merdivenlerle çıkılan ve hiç görselleştirilmeyen zengin ailenin alanına; yani “beyefendinin” yanına giderler. Mutfğa döndüklerindeyse zengin Kerim Bey'in ihbarcı gence ilgi ve yakınlık gösterdiği anlaşılır; Lütfü Usta, patronunun emri üzerine Selim'e yemek hazırlar. Filmin bu bölümünde Selim hazırlanan bifteği yedikçe köpeğin sesi, hırlamaları ve havlamaları duyulur ve genç adam ağzındaki kanlı et parçalarıyla gösterilir. Kerim Bey'in isteğiyle bir “kampa” yollanan Selim, eve geri döndüğünde kaba davranan ve çevresindekileri aşağılayan birine dönüşmüştür ve artık sermayenin çeteleri içinde işçilere karşı hareket etmektedir. Tüm bu kötülöklere tanık olmak, Lütfü Usta'nın sorgulamalarına imkân yaratır.



Görsel – 65. Genç kızın, ikame babası Lütfü Usta'ya yalvarışı ve Lütfü Usta'nın genç adam mutfakta kalabilsin diye izin istemek için Kerim Bey'e “çıkı[ş]ı.”

Genç Kız ve sevdiği erkek arasındaki ilişki, Selim, Kerim Bey'in ve kapitalistlerin kolluk gücü haline geldikçe zarar görür. Selim, eski kibar davranışlarının aksine artık Genç Kız'ı azarlamakta; onunla “bir çatal versene şuradan”, “git şu parkamı getir hadi” gibi emir kipiyle konuşmakta ve kıza psikolojik ve sözlü şiddet uygulamaktadır. Bu sırada, mesai saatlerinde bile hizmet gören Lütfü Usta, kendi ifadesiyle “milletin kursağından et bayramdan bayrama giriyor” iken sürekli saldırgan köpeği doyurmakla uğraşmasına tepki olarak herkesten gizlice hayvanı zehirleyince nişanlılar arasındaki çatışma daha da

büyür. Çünkü Selim köpeği zehirleyenlerin “burnumuzun dibine kadar geldiler” dediği “anarşistler”, “komünist it[ler]” olduğunu savunmaktadır. Yabancıların köpeğe yaklaşamayacağını belirten Selim, komünistlere içeriden birinin yardım ettiğini ve olayı araştıracağını söyler. Selim, bir gün Genç Kız’a suçlunun “Kerim Bey’in işçilerine çengel atan bozguncular[dan]”, “bu mutfakta çalışan ve dışarıda yıkıcı sendikacı abisi olan kim varsa o” olduğunu açıklar ve iş birlikçinin cezalandırılacağını söyler. Lütfü Usta köpeği zehirlediğinin anlaşıldığını düşünerek korkmuş olsa da Genç Kız, Selim’in sözlerinden yola çıkarak sendikacı Ahmet’in kardeşi Seyfi için endişelenir ve nişanlısından duyduklarını Lütfü Usta’ya anlatır. Aynı akşam, Selim bir “baskın” görevine gider ve kapıdan çıkarken Lütfü Usta’ya bu gece Genç Kız’ı asla yanından ayırmamasını tembihler; “kız sana emanet pehlivan!” Mutfaktakiler Seyfi’yi korumanın bir yolunu bulmaya çalışırken, Ahmet’in evi/mutfağı ziyaretiyle olaylar boyut değiştirir. Ahmet, Kerim Bey’in işçilerini örgütlemeye çalışan kişinin kendisi değil, genç kızın abisi Murat olduğunu belirtir. Böylece, Selim’in cezalandırılacağını kastettiği iş birlikçi olarak aslında Genç Kız’ı ifade etmiş olduğu anlaşılır. Selim’in konakta ve toplumda egemen olan sermayenin değerleri uğruna kendisini düşman yerine koyduğunu anlayan Genç Kız ise bunun üzerine elindeki nişan yüzüğünü çıkarır ve baba gibi gördüğü Lütfü Usta’nın elini öperek evden ayrılır. Bu sahne, kadın karakterin görüldüğü son sahnedir.

Anlatının bu aşamasından sonra yaşananlara dair bilgileri Lütfü aktarır. Genç kız, bir fabrikada işe girmiştir. Kızın ardından işten ayrılan Seyfi ise sendikacılık yapmaktadır. Onların “yerlerine, Selim soyundan iki hergele çıkagel[miştir].” Lütfü Usta kendisine sorar; “yav, biz kimlere hizmet ediyoruz?” Yaşadığı çelişkilere rağmen yirmi yıldır çalıştığı konaktan ayrılmaya cesaret edemeyen Lütfü Usta, bir gün gazete fotoğrafında işçi yürüyüşünün en ön safında bulunan Genç Kız’ı “o hergele alayı” ile dövüşürken gördüğünü anlatır; “bizim kızla Selim iti gırtlak gırtlığa dövüşüyorlar.” Gazetede ki fotoğraftan etkilenen Lütfü Usta da anlatının sonunda ayrılmaya karar verir. Ama sık sık görüştüğünü belirttiği Ahmet’in “yok arkadaş ayrılmayacaksın. Sen bize burada lazımsın” dediğini söyleyen Lütfü Usta konuşmasını bir soruyla bitirerek anlatıyı açık bırakır; “ayrılmak mı zor, bu mutfakta hizmet etmek mi?” Lütfü Usta, kafası karıştığı için seyircinin de fikrini almak istediğini söyleyerek seçenekleri sunduğunda film sona erer.

Filmsel anlatının kadınlıkla kurduğu ilişki bağlamında, *Zengin Mutfağı*’nın konusundan anlaşılacağı üzere, öncelikle Genç Kız’ın politik bilinçlenmesi gerçekleşmemişken özel alana indirgenmiş bir dünyada, kamasallığa ve makro sosyo-politik sorunlara ilgisiz bir kişi olarak sunulduğu görülmektedir. Oysa Genç Kız işçi sınıfı bir aileden gelmektedir ve abisinin yanı sıra abisinin dostu olan Ahmet gibi karakterlerin eylemci yönlerini bilmektedir. Buna rağmen, kız, mutfığa gelen Ahmet aracılığıyla sokaklardaki işçi yürüyüşünü öğrendiği sahnede, abisi için endişelenmek yerine Selim’in geç kalışının nedeni açıklığa kavuştuğu için sevinç duymuştur. Genç Kız’ın imgelemi o denli minörleşmiştir ki, tek

düşünsel merkezi Selim’le evlenmektir. Selim’in, anarşist arkadaşını ihbar edip konağın mutfağına geldiği sahnede, ihbar ettiği arkadaşının yanında bulunan ve kaçmayı başaran kişinin kendisini tanıdığını söyleyen Selim yaptığı muhbirliğin intikamının alınacağı korkusu içindeyken Genç Kız’ı nişanlısı için telaşlanmış ve “ötekini de kaçırmaydılar keşke” diyerek hayıflanmıştır. Nişanlısının mutfağın kilerinde kalmasını sağlaması için Lütfü Usta’ya yalvaran da Genç Kız’dır; “ustacım ne olur, elini ayağını öpeyim, ona bir şey olursa ben de yaşayamam yeminle!” “Bu işlere” karıştığı için Selim adına endişelenen Genç Kız, özel-politik bağlamlar arası ilişkilerden habersizdir. Bu nedenle, abisinin Haziran eylemlerine katıldığı gerekçesiyle fabrikadaki işten çıkarıldığını öğrendiğinde iktidar ilişkilerini anlamlandıramayan Genç Kız şaşkınlık yaşar. Ahmet ona şöyle der: “kız, sen burada yaşaya yaşaya bir şeyden anlamaz olup çıktın.” Kızın; kişisel ilişkiler, aile, evlilik gibi mefhumlarla belirlenmiş bilinç yapısı, Kerim Bey’in sınıfının işçi düşmanı politik aygıtının bir parçası haline gelmiş olan Selim’i giderek kızdırır. Bu bağlamda, filmin şiddet ögesi de içeren bir sahnesinde Genç Kız’ın güler yüzle “ah Selim, sen neden karıştın bu işlere, bize ne!” demesine öfkelenen Selim, “son devletimizi yıkmak isteyen yıkıcılara ve bölücülere karşı” yapılan savaşı anlayamayan kızı azarlar ve kızın alnına vurarak “iyice sok bunu kafana” der.

Filmde anlatılan, Kerim Bey gibi patronlar ve konağın alt katında, zengin ailenin beslenmesini sağlayanların bulunduğu mutfak diyalektiğinde, kapitalizm ve ataerkillik ilişkisi, içerilen bağlamlardan biridir. Örneğin, Kerim Bey’in isminin dolayımına, genç adamın kilerde kalmasına izin veren karar mercii olmasının gösterdiği gibi son sözün sahibi olmasına ve ekonomik-politik gücüne karşılık ailenin geri kalan üyeleri bu hegemonik öznenin eklentisi olan “hanımefendi”, “küçük bey” gibi adlandırmalardan ibarettir ve sermayenin gücünün ancak dolaylı temsilcileridir. Selim’in dönüşümü de ekonomik yoksulluk kadar geleneğin cinsiyetine yüklediği iktidar konumunda bulunamadığı için yaşadığı erkeklik kriziyle ilişkilendirilebilir. Bu krizi sorunsallaştıran ögeler anlatıda yer yer ortaya konur. Filmde, yoksul Selim’in ailesinin aslında geçmişte toprak sahibi olduğu, ailenin köydeki topraklarını satmasının ardından paraların Selim’in abilerince bölüşüldüğü ve o zaman küçük yaşlarda olan Selim’in payınısa ailedeki öteki cinsiyete, yani ablasına verildiği belirtilir. Abilerinin aldığı paydan yoksun olduğu gibi, Selim, solcu sendikacılara karşı Kerim Bey tarafından kullanılmaya başlanmadan önce, arzusunun nesnesi olan Genç Kız üzerinde de söz sahibi olamayışının sıkıntısını çeken bir karakter olarak tasvir edilir. Yaşı belirtilmeyen Küçük Bey’in kahvaltısını, sütünü hizmetçi Genç Kız her sabah onun yatağına götürür ve Selim bu duruma içerler. Selim, kendi tahakkümü altında bulunması gereken bir nesne olarak gördüğü Genç Kız üzerindeki kontrolünü zayıf bulmaktadır. Anarşist arkadaşını ihbar etmesine yol açan etken, Genç Kız’ı “zengin mutfağından kurtarmak” bahanesi ardında gizlenen eril bir güç istencidir; muhbirlik yaptığı akşam belirttiği gibi “o muhallebi çocuğunun yatağına da başkası götürsün sütünü” istemi nedeniyledir. Selim, eril arzuyu geleneksel bir yapıda yeniden üretir; “sen kendi mutfağının hanımı olabilesin diye yaptım bu işi”, “kendi mutfağının

hanımı ol, kocana hizmet et diye.” Genç Kız’ sa nişanlısının bu sözlerinden hoşlanır, gülümseyerek “kocama” der. Genç Kız, erkek arzusun ve hazzına uygun inşa edilen kadınlık konumunu içselleştirmiştir. Anlatıda, erkek egemen cinsiyet ideolojisinin bir yanılsama üretmesine ve cinsiyetin sosyal bağlamda bir performans olduğuna da vurgu yapılır. Kamptan döndükten sonra tavırları değişen; “ben kimseden korkmam”, “ben erkeğim be” gibi öz cesaretine ve erkekliğine göndermede bulunan Selim, aynı sekansta Seyfi mutfağın kapısından aniden içeri girdiğinde anarşistlerin geldiği düşüncesiyle irkilir. Lütfü Usta, köpeği kendi zehirlemesine rağmen yaptığıının anlaşılabilmesi için sözde köpeği zehirleyerek kaçan bir kişiyi belirtmek kaygısıyla “imdat! Yetişin, yetişin, tutun, tutun, kaçıyor” diye bahçeden bağırduğında mutfaktaki Selim yine heyecanlanır ve eline bıçak alıp masanın kenarına çöker. Bu mizansenlerde Selim’in övündüğü cesaretinin öykünmeciliği, onun erkeksilik rolü içinde olduğu açık edilir. Cinsiyet kavramının performatif yapısını içeren filmsel imgelemde, Genç Kız’ ın konumu ele alındığında, erkek arkadaşından vazgeçmesinin ve fabrikada işe başlamasının kızda yeni bir bilinç etkinliği yarattığı görülmektedir.



Görsel – 66. Selim’in dönüşümü; kırılganlık, iktidar eşiği (Kerim Bey’in bifteğini yemek) ve performans olarak erkek-si-lik.

Filmsel anlatıda konak içi ilişkiler açısından kadınlar arası bir yakınlık söz konusu değildir. Genç Kız’ ın tavırlarından Hanımefendi’nin ona iyi davranmadığı anlaşılmaktadır. Bir sahnede, merdivenlerden elinde çay tepsisiyle inen Genç Kız’ ın söylenerek çayları lavaboya dökmesi kadının çayı beğenmediğini imler ve bu sırada kız, kadın için “cadı karı, geberesice” demektedir (bu sözün benzerini bahçedeki kurt köpeği için de söyler; “Allah’ ın cezası köpek, geberesice”). Genç Kız’ ın fabrikaya ve işçi hareketine katıldıktan sonraki edimlerinde kadınlar arası ilişkilerin durumuna ya da etkisine dair bir bilgi verilmez.

Zengin Mutfağı’nda, Genç Kız mutfağın sınırlı alanında ortaya koyduğu karakteriyle ataerkil ideolojinin manipüle ettiği bir kadın göstereni olarak sunulur. Kamusal, politik konularla ilgilenmeyen, öldürülen eylemcilerin haberlerinin bulunduğu gazete sayfaları üzerinde Lütfü Usta’yla birlikte yemek hazırlayan kızın dikkati erkek arkadaşı ve evlilik olgusu üzerine toplanmıştır. Ancak mutfağın terk edilişi, fabrikada çalışma yaşamına ve kamusal hayata katılım, onun kendisini politik bir özne olarak ortaya koymasına imkân sağlamıştır. Mutfaktan çıkışı; Lütfü Usta’nın kendi çocuğuymuş gibi korumak istediği, (Selim’in düşmanlığını kazandığı anlaşıldığında) “bu mu yarın hesabı görülecek olan” diyerek

merhamet ettiği Genç Kız'ı toplumsal bir ideale bağlamıştır. Anlatı, bir yan tema olarak, kadının geleneksel konumunu aşarak özneleşmesine yönelik bir söylem üretmekte ve bu bağlamda ekonomik sömürüyle cinsel sömürüyü ilişkilendiren sosyalist feminist bir anlayış içermektedir.

4.3.2.2. *Zengin Mutfuğı* Filminin Sinemasal Dilinin Kadının Yeniden Sunumu

Bağlamında İncelenmesi

Film, sinemasal dil bağlamında incelendiğinde, filmin anlattığı tarihsel arka plandaki ezen-ezilen ilişkisi ve politik aktivizm konusunda alımlayıcının düşünsel katılımını amaçlayan bir sinematik yapılandırma görülmektedir. Anlatıyı bir seyirlik olmaktan kurtarma çabası, Brechtyen yabancılaştırma tekniklerinin⁹⁵ kullanımıyla açığa çıkmaktadır. Filmin hikâyesi, konaktan ayrılmak ya da kalmak konusunda, doğrudan alıcıya bakarak seyircilere danışan Lütfü Usta'nın anlatımına dayanır. Filmin giriş sekansında, Lütfü Usta'nın anlattığı olayların temsil edildiği sahneler kesme yapılırken, mutfak mekânının çevresindeki çekim aygıtlarına yer verilir. Böylece sinemasal biçim, filmin kurmaca yapısına, inşa yanına etkili bir değini gerçekleştirir ve anlatı-alımlayıcı arasında bir uzaklık oluşturur. Film, aşçının anılarına dayandığı için onun içsel odaklanmasıdır ama ustanın yer almadığı sahnelerin varlığı nedeniyle nesnel anlatım öğeleri de barındırarak içsel odaklanmayı aşar. Aynı zamanda filmsel sunumda yer yer Lütfü Usta'nın öyküleyici sesi kullanılır. Bu nedenle filmin ayrıcalıklı kişisi Lütfü Usta'dır. Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan kadın karakter ise genelde erkek karakterlerin oluşturduğu anlatımda bir yan öğedir.



Görsel – 67. Lütfü Usta'nın olayları doğrudan alımlayıcıya anlatması ve filmin çekim malzemelerini çok kısa gösteren (1 sn.) plan.

Filmde bakış olgusunun inşasına yönelik öne sürülebilecek bir özellik, cinsiyetler arası bakış ilişkilerindeki eşitsizliğin açık ifadesinin tartışma sahnelerinde görülmesidir. Öncesinde yoksul olduğu ve Genç Kız'la evlenemediği için üzgün jestlerle bakışlarını indiren Selim sermayenin solculuk karşıtı çete elemanına dönüştükten sonra bakışın gücünü kazanır ve diğer karakterlere doğrudan bakan, hakaretimiz konuşan bir karakter konumu elde eder. Selim'in dönüşümü sonrasında, “neden karıştın bu işlere, bize ne” diyen kıza Selim'in öfkelenerek alnına vurduğu sahnede Genç Kız onun tepkilerinden

⁹⁵ Bu çalışmada bkz. 40 dn.

çekinerek yutkunur. Sahnenin devamındaki bir diyalogdaysa Genç Kız, bu defa Selim'in ihbarı sonucu ölen kişinin yanından kaçmayı başaran anarşisti kastederek "o kaçandan mı korkuyorsun, doğru söyle" sorusunu yöneltince, korkaklıkla ilişkilendirildiği için Selim kıza hiddetlenir ve Genç Kız bakışlarını indirirken sunulur. Utangaç ve sessiz olarak nitelendirilebilecek genç çiftten Selim'in yükselen egemenliği ve bununla bağıntılı olarak önceden elini öptüğü Lütfü Usta'ya "kapa çeneni pehlivan eskisi", "kes lan", "bunak" gibi bağırmaalarının gösterdiği gibi ses kazanması filmin mizanseninde ve diegetik seste yer alır. Bunun aksine, Genç Kız'ın özneleşme süreci görselleştirmenin dışında kalır ancak Lütfü Usta'nın anlattıkları üzerinden kızın politik aktivizmi ve "hergele alayı" karşısında mücadeleci karakteri aktarılır ve böylece kamusalılık, bakış, ses gibi geleneksel ötekileştirilme boyutlarında kadının kazanabileceği konum teslim edilir.



Görsel – 68. Yukarıdaki görsellerde Selim'in şiddetini ve sahnenin devamında Genç Kız'ın bakışlarını indirmesini gösteren plan örnekleri bulunuyor. En sağda ise kızın mutfağı terk ettiği sahnede Ahmet, Genç Kız ve Lütfü Usta görülüyor.

Zengin Mutfağı'nın filmsel anlatımında eril görsel haz içeren bir sahne göze çarpmamaktadır. Görselleştirilen beş karakter içerisinde cinsel arzusu dolayımlanan tek kişi Selim'dir. Genç Kız'ı mutfaktaki işinden çıkarıp yalnızca kendi hizmetinde görmek isteyen Selim karakterinin sinemasal teknikler aracılığıyla kadını erotize eden bakışı kurulmamakta ve Genç Kız'ın erotize edildiği bir anlatım filmde yer almamaktadır. Genç Kız'ın mutfakta iletişim kurduğu diğer erkek karakterlerse analogik bir baba-kız ilişkisi içinde olduğu Lütfü Usta ve aynı türde bir abi-kardeş ilişkisi kurduğu Ahmet, Seyfi gibi kişilerdir ve bu karakterlerin cinsel bir fail olduklarına yönelik neredeyse hiçbir göndermede bulunulmamaktadır. Lütfü Usta, yıllardır konaktadır ve hiç evlenmemiştir. Ahmet ve Seyfi kardeşler ise ayrı yaşamaktadır ama bunun ötesinde onların cinsiyet ilişkilerine dair bir bilgi aktarılmamaktadır. Kadın bedeninin cinsel haz nesnesi olarak işaret edildiği bir konuşmadaysa Lütfü Usta, Hanımefendi için "sen onu gençliğinde görecektin, ne maldı be!" ifadesini kullanır. Ancak kadının cinsel nesneleştirilmesi sözce düzeyinde kalmakta, zaten Hanımefendi karakteri de filmin görsel boyutunda yer almamaktadır.

Zengin Mutfağı, erkek egemen düşüncenin semptomlarını karakterleri aracılığıyla vurgulayan, sonundaysa kapitalizm karşıtı bir ideolojik söylem üzerinden kadının kendisini kuşatan geleneksel

anlam dünyasını bozuma uğratmasını olumlayan bir filmidir. Filmsel söylemin kavram setinde kadının bilinç yükseltmesi ve özgürlüğünü kazanması sosyo-politik edimsellik ile ilişkilendirilmektedir. Konakta çalışmaya başlayan yeni kişilerden duyduğu rahatsızlığa ve ekonomik sömürü düzenini sezinlemeye başlamasına rağmen mutfaktaki ekonomik yeniden üretimin dışına çıkmaya cesaret edemeyen Lütfü Usta'nın ayrılmaya karar vermesindeki en önemli etken Genç Kız'ın gazetede ki fotoğrafını görmesidir. Lütfü Usta, ataerkil düşünce dünyasını da açığa vuran “ulan Lütfü, yuh olsun senin pehlivanlığına, şu kız kadar olamadın” sözüyle kendisini yargılamış olsa da direnişin ve sömürüye karşı savaşımın imgeselleştirilmesinde genç kız figürü pehlivanlıkla ifade edilen eril fiziksel gücü aşmaktadır. Lütfü Usta'nın şaşkınlıkla “bu mu yarın hesabı görülecek olan” demesi aracılığıyla ifade edilen ve kadını kamusal mücadelelerin, diyalektiğin, etkinliğin dışında gören egemen sosyal anlayışa zıt olarak Genç Kız'ın “gırtlak gırtlığa dövüş[ebileceğini]” onayan gazete haberi, duygular dünyasından rasyonel dünyaya geçiş yapan kadın karaktere fiziksel savaşım potansiyelini de yüklemektedir. Filmle ilgili ortaya konan tüm veriler ışığında, filmin eril anlatısal ve sinemasal düzeneklere alternatif bir yapı içermekte olduğu ve geleneksel cinsiyet kodlarını yıktığı sonucuna varmak uygun görünmektedir.

4.3.2.3. Zengin Mutfağı Filminde Kadının Yeniden Sunumuna Dair Genel Değerlendirme

Filmin anlatısı, yıllarca çalıştığı mutfakta dış dünyaya kapalı biçimde yaşayan pehlivan Lütfü'nün, çok sevdiği ve “baba adam” dediği Kerim Bey'in sınıfıyla, Kerim Bey'in şoförü Seyfi'nin abisi Ahmet ve Lütfü'nün öz kızı gibi gördüğü Genç Kız'ın abisi Murat gibi sendikacıların sınıfı arasındaki savaşım konusunda bilinçlenmesi anlatılır. 1970'lerde geçen filmin baş karakteri Lütfü'dür ancak seyirciyle doğrudan diyaloga girmesi, aklındaki soruları kameraya bakarak seyirciye yöneltmesi gibi Brechtien tekniklerle Lütfü'nün özdeşleştirici gücü kırılmaktadır. Filmin görselleştirilen tek kadın karakteri olarak hizmetçi Genç Kız sunulmaktadır. Evin görselleştirilmeyen Hanımefendi'si ile iyi anlaşamadığı görülen Genç Kız sosyo-politik çatışmanın yaşandığı bir dönemde tek arzusu Selim'le evlenmektir. Üniversitede okuyan Selim, ileride lise hocası olacağı için gurur fuyan Genç Kız'ın eğitimsiz olduğu anlaşılmaktadır. Genç Kız, hem ölen babasının hem de abisinin fabrika işçisi olmasının düşündüğü üzere proleter bir ailenin kızıdır ve abisinin aksine politik bilinçten yoksundur. Genç Kız'ın sevgilisi Selim ise filmsel anlatımın başında kibar ve saygılı bir karakter olarak sunulmaktadır. Ancak maddi gücü olmaması nedeniyle evlenip kendi himayesine alamadığı Genç Kız'ın “koca[sı]na” değil, başkalarına hizmet etmesi nedeniyle psişesinde erkeklik krizi yaşayan Selim, giderek Kerim Bey'e yaklaşır ve “yıkıcılara”, “bölücülere”, “anarşistlere” karşı Kerim Bey sayesinde aldığı eğitimle militan haline gelir. Mutfaktaki statüsü yükseldikçe Selim, Genç Kız'a kötü davranmaya, ona hakaret etmeye başlar. Küçük ölçekli dünyasında kuracağı aileyi düşünen Genç Kız, kurduğu hayallerin gerçeklikle örtüşmediğini görerek mutfağı terkeder ve kısıtlı alanını aşarak daha geniş sosyal ilişkiler ağının olduğu fabrikada işe girer. Böylece ailenin sürdürülebilirliği ve beslenmesi için önem teşkil eden ve geleneksel olarak kadınla ilişkilendirilen bir mekan olan mutfaktan kurtulur. Film yalnızca mutfakta geçtiği için kızın yeni yaşamı

Lütfü Usta'nın seyirciye aktardığı bilgilerle sunulur. Sosyalleşen Genç Kız, fabrikada politik bilinç edinmiş ve bir proleter olarak Selim gibi insanlarla mücadeleye başlamıştır. Anlatı, Genç Kız'ın güçlenişini politik ve kamusal bir özneye dönüşmesiyle bağlantılandırmakta ve böylece toplumsal bir mücadele içindeki kadının erkek baskısına karşı durabilecek iradeyi sergileyebileceğini aktarmaktadır. Filmde; Lütfü Usta, Ahmet, Seyfi gibi karakterlerin koruması altında yaşayan kadına, Sabuncu sineması açısından ilk defa açıkça bir çıkış yolu sunulmaktadır. Genç Kız'ın kapitalist hegemonyaya karşı politik savaşımla eril hegemonyaya karşı cinsiyet odaklı savaşımla, kendisi üzerinde tahakküm kuran Selim'le "gırtlak gırtlığa dövüş[en]" bir kişiye dönüşmesiyle aktarılmakta ve bu söylem ataeril toplumda kadının ezilmesini ataerillik-kapitalizm bağıyla temellendiren sosyalist feminist düşünceleri dolaylılamaktadır. Bu nedenle filmsel anlatının feminist söylemle örtüşen anlamlar içerdiğini söylemek elverişlidir.

Brechtien tekniklerle özdeşleşme süreçlerini sökmeye çalışan film Lütfü Usta'nın anlatımına dayanır ve bu nedenle onun içsel odaklanması olarak okunmaya uygundur. Ancak, filmsel anlatım Lütfü Usta'nın bulunmadığı birçok sahne içerdiğinden kısıtlanmış anlatım aşılır ve içsel odaklanma her şeyi bilen anlatım gibi çekilişik bir sinemasal sunum yöntemiyle iç içe geçirilir. Örneğin; Selim'in Genç Kız'ı siyasal meseleleri anlayamamakla suçlayarak ona hakaret ettiği sahnede Lütfü Usta yer almamaktadır. Filmde, erotize edilerek görselleştirilmiş bir kadın bedeninin temsili bulunmamaktadır. Ses boyutunda ise ayrıcalıklı konum anlatıcı Lütfü Usta'nındır ve filmsel anlatım sürerken yer yer dış sesiyle açıklamada bulunmaktadır. Özellikle genç sevgililer utangaç, sessiz ve kendilerine denileni yapan edilgen karakterler olarak betimlenirken Selim'in bakışları ve sesi, Kerim Bey'in adamı oldukça güçlenmeye başlamaktadır. Genç Kız'ın özdeşleşme süreciyse filmin görsel boyutunda temsil edilmemekte Lütfü Usta'nın konuşmaları aracılığıyla aktarılmaktadır. *Zengin Mutfağı*, politik temalı bir film olarak kadını özel alan içi eylemlere indirgeyen, kadına cinsel bir nesne olarak yaklaşan erkek egemen bakışı bozuma uğratmaktadır.

4.4. Başar Sabuncu Sinemasında Kadının Yeniden Sunumunun Değerlendirilmesi

Film analizlerinde ele alınan Sabuncu filmlerinin temas edilen özellikleri üzerinden Sabuncu sinemasında kadının yeniden sunumu bağlamında kapsayıcı bir argüman oluşturulması ve çıkarımlara varılması mümkün görünmektedir. Öncelikle, çıkarsanabilir ki, Sabuncu'nun filmsel anlatılarında kadın doğanın bir işlevi olarak özcü bir içerikle değil; sosyal dünya içerisinde öğrenilmiş cinsiyet rollerinin ve yaşanan deneyimlerin bir sonucu olarak inşa edilmektedir. Sabuncu'nun aynı adlı Pınar Kür romanından uyarladığı *Asılacak Kadın* filmi, üvey babası tarafından küçük yaşta bir yalıya besleme olarak verilen Melek'in öyküsünü aktarmaktadır. Melek, genç kız olduğunda yalının sahibi Hüsrev tarafından cinsel bir nesneye dönüştürülür ve Hüsrev genç kızı eve getirdiği erkeklerle cinsel birlikteliğe zorlar. Film, Melek'in kendisine yapılan zulme, sömürüye sessiz kalışını ise ona aktarılan cinsiyet kalıplarıyla, çevresinde gözlemlendiği olaylarla ilişkili olarak sunar. Melek'e, küçük yaşlardan itibaren

erkeklerin egemen olduğu bir dünya anlayışı aşılanır. Dedesi bile Melek'i kız olması nedeniyle merhamet ederek sever. Melek için rol model olan annesi, üvey babasının şiddetine ve hakaretlerine maruz kalır ancak bu yaşam biçimi doğal kabul edilir ve filmsel evrende aile yaşamını sürdürür. *Kupa Kızı* filmindeki Nilgün ise, evli bir kadındır ancak cinsel dürtülerinin baskısı altındadır. Eşiyle arasında cinsel bir uzaklık bulunan Nilgün, randevuevinde çalışmaya başlayarak cinsel arzularını gerçekleştirir. Ancak Nilgün'ün "sapkınlıkları"; çocukluktan itibaren annesinin cinselliği kadının zarar göreceği bir eylem olarak dile getirmesi, annesi üvey babasıyla cinsel ilişki yaşarken ve bu sırada çılgık atarken Nilgün'ün oda kapısını açıp bu sahneye tanık olması, üvey babasının tacizine uğraması, annesi ve üvey babası tarafından erkek arkadaşıyla görüşmesinin yasaklanması gibi travmatik çocukluk ve gençlik deneyimleriyle bağlantılandırılır. Bu nedenle film, Nilgün'ün randevuevi deneyimlerine ahlakçı yaklaşmaz. Toplumsal koşulların cinsiyeti yapılandırmasını sorgular.

Sabuncu filmlerinde cinsiyetin performatif yapısına dikkat çekilir. Cinsiyetin bir öz taşımadığı, edimselleştirilerek kurulduğu serimlenir. *Asılacak Kadın*'da Melek, kendisine dayatılan biçimde davranışa itilir. Böylelikle, kendi öznelliğini aşan bir cinsiyet kategorisini eylemleriyle gerçekleştirmesi istenir. Ancak başarılı olamaz. *Kaçamak*'ta Suna ve Orhan, erkek ve kadın kategorilerine ayrılmış toplumsal yaşamda eylem kalıplarını taklit ederek karı-koca rolü oynar ve bu oyun toplumsal cinsiyet davranışlarının taklitçiliğini imgeselleştirir. *Yolcu* filminde Şefin Karısı, mimikleriyle, hareketleriyle erkekleri baştan çıkarmaya çalışır; ancak onun geçmişindeki yalnızlığının ve ücra bir tren istasyonundaki dar kapsamlı yaşamından kurtulma arzusunun filmde vurgulanması kadının hareketlerinin doğal değil, üretilen bir performans olduğunu belirginleştirir.

Sabuncu filmlerinde cinsiyet bir öz taşımadığı için kadın karakter "erilleşebilir." Vasıf Öngören'in aynı adlı oyunundan doğrudan aktarılan *Zengin Mutfağı* filminde, mutfağın sessiz, pasif Genç Kız'ı fabrikada işe başlayıp kendisinin koruyucusu Lütfü Usta'dan uzaklaşınca, daha güçlü bir kişilik edinir ve politik mücadeleye katılıp kendisini tahakküm altına alan eski sevgiliyle dövüşebilecek gücü kazanır. Örneklemi oluşturan filmlerde, özellikle de kadın merkezli filmlerde, kadınlar geleneksel kodlardan ayrıklı, iyi-kötü özellikler barındırabilen kişiler olarak yeniden sunulur. Ancak, eleştirilecek sosyal evrenin betimlenmesi nedeniyle, yan rollerdeki kadınlar ve kültür genellikle tektiptir. Yan karakterler için geleneksel cinsiyet rolleri doğaldır ve erkek egemen düşünce normdur (*Çıplak Vatandaş*, *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak*). Özellikle *Kupa Kızı*'nın Feriha'sı kızı Nilgün'ü yetiştirme biçimiyle, Nilgün'ün eski sevgilisini cinayete sürüklemesiyle mutsuzluk getiren tehlikeli kadın figürüne dönüşür.

Sabuncu filmlerinde karakterler, betimlenen bir ataerkil toplumsal dünya içerisinde (*Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak*) ya da bu toplumsallığın göstergelerini taşıyan bir mikrokozmos içerisinde (*Zengin Mutfağı*, *Yolcu*) varlık kazanırlar. *Çıplak Vatandaş* ve *Zengin Mutfağı* filmi dışarıda bırakılırsa, bu dünya merkezdeki kadınlar için boğucudur ve (*Zengin Mutfağı* da dâhil) filmsel metinlerde kadın-toplum diyalektiği tartışılmaktadır. Kadınlar bu dünyada ataerkiyle mücadele edebilen (*Yolcu*) ya da ilk

başlarda pasif bir konumda bulunsalar da mücadeleye kalkışabilen (*Kupa Kızı*, *Zengin Mutfağı*) kişiler olarak tasvir edilir. Ya da kadın, sessizliği bir direniş yöntemi olarak seçerek, kültürü ve dili tümüyle reddeder (*Asılacak Kadın*). Ataerkil kodların dayatmalarını aşan kadın karakterler, filmsel anlatılarda cezalandırılmaz. *Kupa Kızı*'nda eşinden gizli randevuevinde çalışan Nilgün de *Kaçamak*'ta abisinin dikte ettiği evlilik yaşamını arzulamak yerine tanımadığı bir adamla (Orhan) vakit geçiren Suna da *Yolcu*'daki ("sadakatsiz") Şefin Karısı da yaptıklarından dolayı güçlü bir bedel ödemezler. Böylece, sinemada eril anlatısal haz söküme uğrar. Hatta, ataerkil kodların kadın tarafından aşılması, kadına - sonu belirsiz de olsa- yeni bir yaşam olasılığını sunar. *Kupa Kızı*'nda Nilgün, takıntısının üzerine giderek eşiyle arasındaki uzaklığı sonlandırır; *Yolcu*'da Şefin Karısı istasyon yaşamını geride bırakır vb. Bu belirsizlik kendi olumsuzluklarını da içerisinde taşır. *Kupa Kızı*'nda eşiyle arasındaki cinsel mesafe ortadan kalksa da Nilgün'ün ruhsal çelişkileri onanmaz ve ailesinin mutluluğu için mi kendi cinsel arzuları için mi eylemde bulunacağı açık bırakılır. *Kaçamak* filminde toplumun, aile kurumunun, ve cinsiyetinden beklenen rollerin baskısından ve yineleyiciliğinden bunalan Suna'nın içinde bulunduğu koşullara dair yeni bir bakış açısı edindikten sonra tekdüze yaşama dönüp dönmeyeceği belirsizdir. *Asılacak Kadın*'da ise sonuç da sergilenir: Melek, sessiz direnişiyle ölüme mahkûm edilir.

Sabuncu filmlerinde, kadının içinde bulunduğu durumdan eril bir figür yardımıyla kurtulması da reddedilir. *Asılacak Kadın*'da Melek'in kurtarıcısı olmak isteyen Yalçın, onun ölümüne neden olur. *Kupa Kızı*'nda fakir bir ailenin kızı olan Nilgün, Enver'le evlenince sınıf atlar ve ekonomik sorunlarla boğuşacağı bir yaşamdan kurtulur ancak Nilgün'ün temel problemi bilinç dışına ittiği cinsel arzularının baskısıdır. Nilgün'ün serseri sevgilisi, onun gizli yaşamının açığa çıkmasını engelleyerek Nilgün açısından büyük bir iyilik yapmış olsa da Nilgün'ün psikik yaraları kapanmaz ve ne Enver ne de eski sevgili mutlu bir bütünlüğü sağlayabilir. *Kaçamak*'ta, aldatılmanın acısını yaşayan iki insan bu travmayı atlatmak için birbirlerini araçsallaştırır ve birbirlerinin aracı olur; erkeğin kadına yardımı tek taraflı değildir, ilişkileri çift yönlüdür. *Zengin Mutfağı*'nda Genç Kız, çalıştığı mutfaktan kendisini kurtaracağını düşündüğü Selim'i terk ettiği andan başlayarak yaşamda aktif bir özne konumu edinir. Genç Kız'ı kurtaran, erkeğin varlığı değil, yokluğudur.

İncelenen örnekleme, kadınlar, genellikle anlatıdaki erkek karakterlerin arzu nesnesi olarak sunulmuştur. *Asılacak Kadın*'da, *Kupa Kızı*'nda ve *Zengin Mutfağı*'nda; merkezde, arzu nesnesi olarak genç kadınlar yer alır. Kadının erotize edilmiş anlamının filmsel anlatıda dolayımlandığı ilk iki yapıtta arzu nesnesi kadınlara yönelik sınıfsal ve kültürel aşağılamalarla kadının erkek üzerindeki etkileri bir açıdan da güçsüzleştirilir. *Zengin Mutfağı*'nda ise Genç Kız erotik çağrışımlarla yüklü bir karakter olarak sunulmaz. *Çıplak Vatandaş*'ta, genç kadınların kültür endüstrisi aracılığıyla cinsellik ve tüketim arzusu üretecek biçimde araçsallaştırılmaları eleştirilir ve İbrahim karakterinin reklamlarda yer alması gibi unsurlarla gülünçleştirilir. *Çıplak Vatandaş*'ın Semiha'sı ve *Kaçamak*'taki kadın karakterler orta yaşlıdır ve kendilerine yönelik güçlü bir eril arzu ekonomisi bulunmaz. *Yolcu*'daki kadın karakter de orta yaşlıdır ama şehre dönebilmek amacıyla kendisini erkeklere cinsel olarak sunar. İstasyondaki iki

erkeğin de ilgisi kadına dönüktür. Bununla birlikte, *Yolcu* filminde, kadın eril arzusun nesnesi olmasına rağmen erkekleri istasyondan kaçmaya güçlü bir biçimde ikna edemez ve böylece anlatısal bağlamda onun da cinsel çağrışımlarının erkekler üzerindeki etkisi dengelenir. Ancak, kadın karakter merkezli filmlerin tümünde cinselliğin ve cinsiyet ilişkisinin kadının yaşamında önemli bir yer tuttuğu ve kadının erkekler açısından temelde erotik bir varlık olarak görüldüğü betimlenir. Anlatılarda, cinsiyet ilişkilerinde (tüm filmografi) ve cinsel ilişkide (özellikle *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*) erkek iktidar konumunu kuşatır. *Çıplak Vatandaş*'taki iş insanlarının ve patronların erkek olması örneğindeki gibi egemenlik konumları Sabuncu'nun filmsel evrenlerinde erildir. Kadınlar arasındaki farklılık açısından değerlendirildiğinde, tüm kültürel, sınıfsal, ekonomik boyutlarda erkek egemen düşüncenin etkili olduğu filmlerde gösterilse de genç ve cinsel arzusun nesnesi olmanın kadın için çok daha büyük bir tehlike içerdiğine dair filmsel anlamlar (özellikle *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*) Sabuncu sinemasında görülmektedir. Kadınlar arasında önemli bir fark işareti de Doğu – Batı ayrımının dolayımlanmasıyla elde edilir. Örneğin *Asılacak Kadın*'da Avrupalı kadın özgüvenli ve cesur iken Melek ve annesi ezilmeye alışkındır.

Analiz edilen filmlerde, ataerkil toplum karşısında kadın karakterler cinsiyet sorunsalına yönelik politik tavırdan yoksundur ve kadınların dayanışma bilinci güçsüzdür. *Asılacak Kadın*'da Melek; Büyük Hanım'ın, Emsal Kalfa'nın, öz annesinin kötü tavır ve davranışlarına maruz kalır; ezilir. Filmde Melek'in durumuna anlayışla yaklaşan ve ona yardımcı olmak isteyen, Melek'in uğradığı zulmün farkında olan eğitimli ve bilinçli bir kadın olarak sunulan Hâkim ise istisnai bir tavır sergiler ancak Melek'e yakınlaşmada başarısız olur. *Zengin Mutfağı*'nda Genç Kız, hizmet ettiği Hanımefendi'den nefret eder; çünkü ima edildiği üzere kadın huysuzdur ve Genç Kız'a kötü davranmaktadır. *Kupa Kızı*'nda, *Kaçamak*'ta ise burjuva çevresi içinde yaşayan kadınlar için tanıdıkları kadınların “özel” yaşamları ve cinsellikleri konuşulacak ve kınanacak birer malzemeden ibarettir. *Kupa Kızı*'nda Nilgün, Necati'nin sevgiliyle, *Kaçamak*'ta ise Suna, abisinin eşiyle arkadaşır; ancak bu yan karakterler, merkezdeki kadın karakterlerin sorunlarını anlayabilecek düşünsel düzeyden yoksundur. *Çıplak Vatandaş*'ta ise özellikle Semiha'nın yaşlı komşusu onun üzüntülerini paylaşarak dostluk sergiler ancak filmsel metnin cinsiyet sorunsalını ele almaması nedeniyle de bu yakınlık geleneksel komşuluk ilişkileriyle sınırlıdır. *Zengin Mutfağı* ve *Yolcu* filmlerinde kadın karakterler arkadaşsızdır. Bu verilerden yola çıkılarak Sabuncu sinemasında kadının yalnızlık içinde sunulduğu, sorunlarıyla kendi başına mücadele etmesi gerektiği çıkarsanabilir.

Sabuncu filmlerinde, ataerkil kültüre yönelik genellikle eleştirel bir söylem söz konusudur. *Asılacak Kadın*'da Melek'in iç sesi, anıları, deneyimleri aracılığıyla alımlayıcı onun sömürülüşünü ve uğradığı haksızlıkları yargılamaya çağrılır. *Kupa Kızı* filminde de *Asılacak Kadın*'ın Melek'i gibi sık sık Nilgün'ün içsel odaklanmalarına, düşlerine, fantazilerine yer verilir. Onun deneyimleri filmde egemendir ve alımlayıcı bu süreçleri; içsel çelişkileri, travmatik anıları Melek'le birlikte yaşar. *Kaçamak* filminde ataerkil iktidarın temsilcisi olan abi, ya da toplumun “dul kadın” üzerindeki sorgulayıcı bakışını

cisimleştiren komşular filmin eksen karakterlerinden olan Suna üzerinde baskı ve sıkıntı yaratır. Suna da deneyimlerine ortak olunan, odaklanılan karakterlerden biri olduğu için anlatı (ve dolayısıyla alımlayıcı) baskıyı yaşayan tarafta konumlandırılır. Filmin sonunda karakterlerin diyaloglarıyla da mutluluk ve toplumsal kuşatılmışlığın aşılması bağlantısına yönelik söylem üretilir. *Zengin Mutfağı*’nda erkeğin egemenliği ekonomik gücüyle bağlantılıdır ve erkek için iktidar tutkusunun sevgiden güçlü olabildiği filmin sonunda kadın karakter tarafından algılanır. Anlatıda hegemonik erkek karakterler olumsuz tasvir edilir ve filmin ideolojik söylemi Genç Kız’ın özneleşmesini ve mücadelesini destekler. Ataerki dünyanın filmlerdeki anlatısal yeniden sunumunda; kadının eğitim olanaklarından yararlanması, iş yaşamına ve kamusal alana girmesi ya da politik bir özneye dönüşmesi bilinç yükseltici olanakların işareti olarak sunulur (*Asılacak Kadın*, *Zengin Mutfağı*). Kadının eril sembolik kültür içerisinde özgür bir yer edinmesinin imkânsızlığı ve bu nedenle kültürün radikal reddi (*Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*) de filmlerde vurgulanır ve alternatif bir sosyal dünyanın gerekliliği ima edilir. Ataerki kültür eleştirisinin ve kadının çabalarının olumlanmasına rağmen Sabuncu’nun filmlerinde kadının arzuladığı yaşama eriştiğine yönelik tümüyle kapatılıp sonlandırılmış sunumlar yer almamaktadır.

Sinemasal dil açısından, Sabuncu sinemasında filmsel sunumlar öznel-nesnel anlatımı birlikte içerir; odaklanmaların çoğulluğu ve geri dönüşler aracılığıyla özdeşleşme stratejileri zayıflatılır. Bununla birlikte kadın karakter merkezli filmlerde, kadın ya alımlayıcının özdeşleşmeye çağrıldığı ana figürdür (*Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*) ya da ana figürlerden biridir (*Kaçamak*, *Yolcu*). Erkekler arasındaysa genellikle nezaket, kibarlık, naiflik, sessizlik gibi geleneksel kodlarda kadınlarla ilişkilendirilen özellikler taşıyan (*Kupa Kızı*’nda Enver), erkek egemen düşünceyi dolayımlayan özellikler taşısa da tabu niteliği taşıyan konularda anomik biçimde sapma davranışlar sergileyen (*Asılacak Kadın*’da Hüsrev) ya da çabalarına rağmen kadın karşısında cinsiyetinden kaynaklı görülen geleneksel iktidar konumunu edinmeyen/edinemeyen ve kadını iktidarı altında pasifize edemeyen karakterler bulunmaktadır (*Asılacak Kadın*’da Yalçın, *Kupa Kızı*’nda Nilgün’ün sevgilisi, *Kaçamak*’ta Orhan, *Zengin Mutfağı*’nda Selim, *Yolcu*’da İstasyon Şefi ve Makasçı). Kadını geleneksel aile kurumu çatısı altında (*Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak*, *Yolcu*) ve buna ek olarak şiddet ve zorbalıkla (*Asılacak Kadın*) sabitlediği varsayılan erkeklere rağmen filmlerin hiçbirinde kadının dış dünyayla etkileşimi ve ilişkisi kontrol edilememekte; bazı durumlarda erkek karakter kadının geleneksel sınırları aşan cinsel edimlerinden haberdar olamamakta (*Kupa Kızı*), sonradan haberdar olmakta (*Kaçamak*) ya da bu durumu bilse de engelleyememektedir (*Yolcu*). *Asılacak Kadın* ve *Kupa Kızı* gibi kadının zorla ya da özgür tercihiyle erişilebilir bir haz kaynağına dönüştüğü durumlarda da erkek yeniden sunumlarının çoğunluğu nedeniyle iktidarın ya da hazzın bölünmesi söz konusu olduğu için alımlayıcıya erkek egemenliğin duygusunu verecek etkili eril özdeşleşme figürlerinin Sabuncu sinemasında dışlandığı görülmektedir. Sabuncu sinemasında, kadının belirli bir erkeğin arzusunu dolayımlayarak “arzulanmayı arzuladığına” dair belirgin işaretler yer almamaktadır. *Asılacak Kadın*’daki üvey baba Hasan gibi arzuladığı kadını denetimi altına alan, ona “sahip olan” erkek karakterlerse filmsel sunumlarda geri

planda kalmaktadır. Ancak filmin içinde eril sinemasal haz bağlamında özdeşleşme sağlayacak egemen erkek karakter varlığı paranteze alındığında, filmlerdeki eril arzu kısa süreli sunulan erkek karakterlerce (*Asılacak Kadın*'da yalıda cinsel suçun ortakları, *Kupa Kızı*'nda müşteriler) dolayımlanır. Sabuncu'nun *Asılacak Kadın* ve *Kupa Kızı* filmlerinde cinsellik ana sorunsallardan biridir ve bu nedenle filmsel içerik kadını fetişleştirmek ve eril görsel haz üretmek için zengin kültürel malzeme içermektedir. Her iki filmde de kadını teşhir eden ve fetişleştiren sahneler bulunur. Bir taraftan da filmin eleştirel söylemiyle bu sahnelerin altı oyulur. Kadın ve erkeğin eleştirel söylem içermeksizin geleneksel konumlarına yerleştirildiği *Çıplak Vatandaş*'taysa filmdeki krizin ve odağın kaynağı politik ekonomidir. *Çıplak Vatandaş* filmine erkek çıplaklığı ve kitlesel çıplaklık egemendir ve güldürü öğeleriyle sentezlenir. Buna rağmen, kültür endüstrisi eleştirisi amacıyla da olsa erotik çağrışımlarla kodlanmış kadın sunumları da filmde dolayımlanır. Sabuncu'nun diğer filmlerinde çıplaklık içeren sahneler bulunmaz. Sabuncu'nun *Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı* ve *Yolcu* filmlerinde kadın erkeklerin arzu nesnesi olsa da erotizm içeren sahnelerde eril bakışa yer verilmez, kamera erkek karakterin bakış konumunu üstlenmez.

Sabuncu'nun bazı filmlerinde, kadın karakterlerin bakış gücü, erkeklere göre daha kırılgandır. *Asılacak Kadın*'da Melek, *Kupa Kızı*'nda Nilgün belirgin biçimde bakmaktan çekinen, bakışlarını kaçırarak sessiz kişilerdir. Bu karakterlerin bir diğer versiyonuysa *Zengin Mutfağı*'ndaki Genç Kız'dır. Nilgün, arzusunun peşinden gitme cesareti gösterdikçe bakış ve sesi de güç kazanır. *Zengin Mutfağı*'ndaysa kızın işçi hareketine katılması ve bir ideal uğruna mücadeleye başlaması filmde Lütfü Usta'nın anlatımıyla aktarılır ve filmde yer alması da Genç Kız'ın bakış ve ses kazandığı ima edilir. Anlatılarda (*Çıplak Vatandaş*'ın diegetik boyutundaki reklam sesleri, *Yolcu*'da radyo sesi vb. gibi ayrıntılar dışında) bedensiz bir otorite dış ses bulunmaz. *Zengin Mutfağı*'nda ise karakter-anlatıcı erkektir. Filmlerin diegetik boyutunda ses yükselten, kadınlara bağırarak erkek figürler göze çarpar (*Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*, *Kaçamak*, *Yolcu*); kadının kadın üzerinde kurduğu iktidarda da akustik boyutlar işlevseldir (*Asılacak Kadın*, *Kupa Kızı*). Sessiz kadınların yanı sıra (*Asılacak Kadın*), (bakışı gibi) sesinin de mücadelesini veren (*Kupa Kızı*) ya da eril sesin baskısına karşılık verebilen (*Kaçamak*, *Yolcu*), sesini kazandığı ima edilen (*Zengin Mutfağı*) kadın sunumları da Sabuncu filmlerinde içerilir. *Asılacak Kadın*'da kadının sessizliği radikal isyan semptomuna dönüştürülür. Kadın, egemen sinemadaki ses kodlarıyla sınırlanmasa da eleştirel yaklaşımıyla birlikte Sabuncu sinemasında ataerkil sosyal düzen betimlendiği için kavramsal olarak eril ses dişil sestten üstündür.

Bu verilerden yola çıkılarak, Sabuncu sinemasının kadına yaklaşımında 1980'lerin ikircikli özelliklerinin görüldüğü, kadının ataerkil toplumdaki konumu eleştirilirken bazı filmlerde, filmin geneline yayılmasa da ve kamera erkek karakterin gözüyle özdeşleşmeye de kadının erotize edilmesinden ve fetişleştirilmesinden kaçınılamadığı belirlenmektedir. Özellikle Müjde Ar imgesi, 1980 sonrasının başka yönetmenlerinin eserlerinde olduğu gibi Sabuncu sinemasında da sabitlenmeyi güçleştiren anlamlar üretebilmektedir. Bu çalışmanın yönteminde ortaya konulan sorular kapsamında,

örnekleme oluşturan filmlerin kadına yaklaşımı, anlatı ve sinemasal dil boyutlarında aşağıdaki biçimde tablollaştırılarak daha açık biçimde ortaya konulmak istenmiştir. Tablolar oluşturulurken anlatı boyutunda filmlerin temel kadın karakteri temel alınmış; sinemasal dil boyutunda ise filmde yer alan bütün kadın sunumları kapsama dâhil edilmiştir.

Tablo - 6. Kadın Karakter Merkezli Filmlerde Anlatı Boyutunun Tablolştırılması:

ANLATI BOYUTU	<i>Asılacak Kadın</i> (1986)	<i>Kupa Kızı</i> (1986)	<i>Kaçamak</i> (1988)	<i>Yolcu</i> (1993)
Biyolojik ve Sosyal Kodlar	(Melek) Genç, köy kökenli, göstermelik evli, proleter, eğitimsiz	(Nilgün) Genç, evli, ev kadını (anlatının sonunda anne), yoksulluktan evlilik yoluyla çıkan, yüksek sosyo-ekonomik statülü diplomat eşi	(Suna) Orta yaşlı, evlenmek için üniversiteyi bırakan, dul, aldatılan, yüksek sosyo-ekonomik statülü doktor eşi	(Şefin Karısı) Orta yaşlı, evli, ev kadını, imam kızı, kent kökenli, memur eşi
Cinsiyet İlişkileri	Ataerkil	Ataerkil	Ataerkil	Ataerkil
Kadınlar Arası Dayanışma	(Hakim'in çabaları istisna)	Arkadaşlık boyutunda	Arkadaşlık boyutunda	Başka kadın karakter yok
Geleneksel Erkek Egemen Sınırların Aşılması	Yok	Randevuevi deneyimleri ile cinsel tabuları kırmak	Evliliğin reddi, çalışma isteği, Orhan'la dostluk	Aldatma, uyumsuzluk, aşağılama, kaçış arzusu
Kadının Cezalandırılması	Cinsel köleleştirme İdam	Yok	Yok	Yok
Cinsellik ve Haz	Eril Haz	Dişil haz, eril haz	Yok	Dişil Haz, eril haz
Kadın Özgürlüğünün Yolu	Alternatif kültür inşası, eğitim ve çalışma yaşamı	Alternatif kültür inşası	Cinsiyet rollerini ve aile kurumunu sorgulama	Yok
Ataerkilliğe Karşı Anlatısal Söylem	Eleştirel	Eleştirel	Eleştirel	Betimlemeci

Tablo – 7. Kadın Karakter Merkezli Filmlerde Sinemasal Dil Boyutunun

Tablolaştırılması:

SİNEMASAL DİL BOYUTU	<i>Asılacak Kadın</i> (1986)	<i>Kupa Kızı</i> (1986)	<i>Kaçamak</i> (1988)	<i>Yolcu</i> (1993)
Anlatım	Nesnel + Yabancılaştırma teknikleri	Nesnel + Yabancılaştırma teknikleri	Nesnel	Nesnel
Erotize Edilmiş Kadın Bedeni	Evet	Evet	Hayır	Hayır
Bedensiz/Otoriter Eril Ses	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Eril Bakış ve Eril Görsel Haz	Evet	Evet	Hayır	Hayır

Tablo – 8. Kadın Karakter Merkezli Olmayan Filmlerde Anlatı Boyutunun

Tablolaştırılması:

ANLATI BOYUTU	<i>Çıplak Vatandaş</i> (1985)	<i>Zengin Mutfacı</i> (1988)
Biyolojik ve Sosyal Kodlar	(Semiha) Orta yaşlı, evli, anne, dar gelirli memur eşi	(Genç Kız) Genç, bekar, proleter, düşük gelirli, eğitimsiz
Cinsiyet İlişkileri	Ataerkil	Ataerkil
Kadınlar Arası Dayanışma	Komşuluk	Yok
Geleneksel Erkek Egemen Sınırların Aşılması	Yok	Mutfak alanından çıkış, fabrika işçiliği, politik ve kamusal eylem

Kadının Cezalandırılması	Yok	Yok
Cinsellik ve Haz	Eril Haz, dişil haz	Yok
Kadın Özgürlüğünün Yolu	Yok	Sınıf mücadelesi
Ataerkilliğe Karşı Anlatısal Söylem	Betimlemeci	Eleştirel

Tablo – 9. Kadın Karakter Merkezli Olmayan Filmlerde Sinemasal Dil Boyutunun Tablolaştırılması:

SİNEMASAL DİL BOYUTU	<i>Çıplak Vatandaş</i> (1985)	<i>Zengin Mutfağı</i> (1988)
Anlatım	Nesnel + Yabancılaştırma teknikleri	Öznel ve Nesnel + Yabancılaştırma teknikleri
Erotize Edilmiş Kadın Bedeni	Evet	Evet
Bedensiz/Otoriter Eril Ses	Hayır	Hayır
Eril Bakış ve Eril Görsel Haz	Evet	Hayır

Sabuncu sinemasında kadının yeniden sunumu bağlamında, kadının kalıpyargıları aşan biçimde ele alınması, kadın sorunlarına kadının bakış açısından ve onun kültür içerisinde özneleşme süreçlerini de kapsayarak bakılması, ataerkilliğe ve cinsiyet rollerine eleştirel yaklaşılması, çizgisel ve özdeşleşme odaklı olmaktan çok akışın bozulduğu, alımlayıcının konunun sorgulanmasına yöneltildiği bir biçim kullanılması örneklem içerisindeki filmleri yenilikçi bir konuma taşımaktadır. Bununla birlikte, kadının toplum içerisindeki konumu eleştirilirken sorunun çözümüne yönelik açık ve seçik savlar önerilmemiş olduğu, filmlerin karamsar (*Asılacak Kadın*) ya da belirsiz (*Kupa Kızı*, *Kaçamak*, *Yolcu*) bırakıldığı da görülmektedir. Bu tercihlerde Sabuncu'nun tiyatrodaki Brechtien görüşlerinin sinema üzerindeki etkisini görmek; gerçek dönüşümün topluma bırakıldığını çıkarsamak da olasıdır. Temel bir önerme olarak, Sabuncu sinemasının, kadın imgesinin ve cinsiyetin doğal olmayan bir inşa olduğunu savunduğu ve bu sayede kadın karakter ekseninde gelişen bir anlatı olmasa da kadının en güçlü dönüşümünün

sunulduğu *Zengin Mutfağı*’nda sıradan ve kamusal dünyaya ilgisiz, erkek arkadaşı tarafından ezilen bir Genç Kız’ın mücadele ve eylem öznesine dönüşmesinin gösterdiği gibi cinsiyet hiyerarşisinin de dönüştürülebilir yapısına dikkat çektiğı değerlendirmesini yapmak bu tez çalışmasında öne sürülen argümanlara dayanılarak elverişlidir.



SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünde, cinsiyetleri hiyerarşik biçimde ele alan ve kadını erkeğin karşısında ikincilleştiren ataerkil ideolojik yapı ve kadınların erkek egemen kültür karşısında verdikleri eşitlik ve özgürlük mücadelesi aktarılmıştır. Ataerkil ideoloji; yerel, kültürel ve zamansal boyutları aşan direngen bir yapı göstermektedir. Tarihte; erkeklerin kadınları önemsizleştirdiği, baskı altına aldığı, köleleştirdiği sosyal, kültürel, politik, ekonomik ve cinsel yapılar bireylerin yaşamlarında belirleyici olmuştur. Ataerkil düşünce; erkeği akıl, bilgi, kamusal alan ve etkinlik; kadınıysa beden, duygu, özel alan ve edilgenlikle ilişkilendirmiştir. Bu atıflar sonucunda, kadın, erkek tarafından denetim altına alınması, yönetilmesi ve yönlendirilmesi gereken, kendi yaşamı üzerinde karar verme yeteneğinden yoksun bir varlık olarak düşünülmüştür. Ataerkil düşüncenin oluşumu, cinsiyet ilişkileri üzerine eğilen düşünürler için önemli bir sorunsal teşkil etmiştir: Erkek egemenliğinin kaynağı nedir? Bachofen, bu durumu, ana tanrıçanın en yüksek konumu işgal ettiği eski çağlardaki dinsel inançların giderek bozularak Antik Yunan mitolojisinde yerlerini tanrı inançlarına bırakmasıyla açıklamıştır. Düşünöre göre, inanç sistemlerinde gerçekleşen bu değişiklik, cinsiyet ilişkilerini de etkilemiş ve ana tanrıça inancı döneminde saygı gören kadınlar giderek ikincil konuma itilmiştir. Bazı düşünürler, kadına gösterilen saygının bir ifadesi olarak yorumladıkları ana tanrıça inancında henüz erkeğin üremedeki rolünün farkına varılmadığı dönemlerin etkisine değinmiştir. Engels'e göre, erkek egemenliğinin nedeni iş araçlarının ve beslenme kaynaklarının sağlanmasından sorumlu olan erkeğin teknoloji gelişip birikim arttıkça yeni servetlere el koyması ve böylece özel mülkiyetin oluşmasıdır. Beauvoir ise ataerkilliğin doğmasında, çalışan insanın (homo faber) dünyayı biçimlendirerek kendisine güvenini kazanırken kadınların doğum, aybaşı, gebelik gibi zamanlarını kısıtlayıcı bedensel özellikler nedeniyle daha az çalışabilecek zamana sahip olmasının etkili olduğunu belirtmektedir. Biyolojinin kader olmadığını savunan Beauvoir, kadının kendi yaşamının öznesi olabileceğini, kadının hapsediği içkinliği çalışarak aşabileceğini ve özgüvenini kazanabileceğini ifade etmiştir. Ataerkil düşünce, kadını sosyo-kültürel dünyanın bir yabancıları olarak görürken, topluma sunduğu cinsiyet değerlerini dinsel söylemlerle desteklemiştir. Kadının aile içindeki konumu, anneliği ve eşine yardımcılığı idealize edilirken cinsel bir fail olan kadın şeytanın aracı olarak lanetlenmektedir. Kadının iyi ve kötü arasında bölünmesi; Kutsal Meryem Ana ve Lanetli Havva karşıtlığında metaforlaştırılmaktadır. Kadınlar, kendilerini baskı altına alan; eğitimden, çalışma yaşamından, kamusal alandan dışlayan bu ideolojik örüntüye karşı Aydınlanma düşüncesinin eşitlikçi görüşlerinden etkilenerek mücadele vermeye başlamışlardır. 18. yüzyıldan itibaren erkek egemenliğiyle mücadele eden kadınlar eşit haklar için çaba göstermişler; 19. yüzyıl sonunda ve 20. yüzyıl başında seçme-seçilme hakkı gibi kazandıkları yasal haklar toplumsal dönüşümü sağlamayınca 1960'ların politik aktivizm döneminde yeniden harekete geçmişlerdir. İlk dönemin eşit hak ideali ağırlıklı savaşımının ötesinde 1960'larda doğan İkinci Dalga Feminizm daha radikal bir söylem üretmiş ve ataerkilliğin yıkımını arzulamıştır. 1990'lı yıllardaysa kadınlar arası farklılıklar

feminist düşüncede kendisine yer bulmuş, tek bir kapsayıcı kadın kavramı yerine sınıfsal, etnik, cinsel farklılıkları da içeren feminist bir yapı ortaya çıkmıştır. Güncel bağlamda; elde edilen kazanımlara, kadınların eğitim ve iş yaşamında kendisini gösterebilmesine, bekaret tabusunun esnemesine ve cinselliğin teknolojik araçlarla doğumdan ayrımlanmasına rağmen kadınlara uygulanan tahakküm ve ötekileştirme devam etmekle birlikte feminist mücadele de varlığını sürdürmektedir.

İkinci bölümde; sinema ve cinsiyet ilişkilerine yer verilmiş; feminizmin egemen sinema anlayışına, filmlerde kadının yeniden sunumuna yönelik eleştirileri ortaya konulmuştur. 1960’larda yükselen İkinci Dalga Feminizm’in toplumsal yeniden üretim alanı olarak sinemayı eleştirel kapsamına almasıyla sinemada cinsiyetlerin yeniden sunumu ve sinemasal üretimlerde cinsiyetlerin nicelik ve nitelikleri önem kazanmıştır. Laura Mulvey, 1975 yılında yayımlanan “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesinde cinsiyetlerin toplum içindeki gelişimini kuramsallaştıran psikanalizmin kavramsal araçlarıyla egemen sinema anlayışında/klasik anlatı sinemasında öykü ve görselleştirmelerin erkeklerin ödipal kaygılarını rahatlatarak biçimde üretildiğini öne sürmüştür. Kadın, ya pasifize edilerek erkeğin egemenliği altına alınmakta ya da erkek tahakkümünü bozuma uğratan eylemleri nedeniyle cezalandırılmaktadır. Görsel düzlemde; kadın bedeni erotize edilmekte ve göğüs, bacak, dudak gibi anatomik kısımları parçalanarak eril görsel haz üretilmektedir. Erkek egemen cinsiyet değerlerinin üretilmesinde, teknolojik olanaklarla çoğaltılabilen ve ürettiği anlamları kitle toplumuna aktarabilen bir aygıt olarak sinema önem taşımaktadır. Ancak, sinema, kültür endüstrisinin bir aracı olduğundan sermaye egemenliğindedir ve Adorno’nun kültür endüstrisi tezlerinde önerdiği gibi kapitalist ideoloji radikal söylemlere bu araçlarda yer vermemekte, kitle iletişim araçlarını, kültürel çeşitliliğin tüketim ideolojisinin benzerliğinde eritildiği bir iletişim yapısının aracı olarak kurgulamaktadır. Oysa, Mulvey gibi, sinemanın egemen hazlarının eril bakışa ve eril hazza yönelik olduğunu savunan kuramcılar hazzın yıkımını amaçlamış ve kültür endüstrisinin alışkanlıklarını yıkmak için radikal anlatılar önermişlerdir. Bununla birlikte, cinsiyet hiyerarşisini yeniden üreten egemen sinemasal anlayışların ve sinemasal hazzın feminizmle mutlak karşıtlık içermediğini; klasik anlatı sinemasının yapıları içerisinde de erkek egemen cinsiyet kodlarını ve kadının eril bakışa haz verecek biçimde sunulmasını bozuma uğratmanın olanağını savunan Smelik gibi kuramcılar vardır. Smelik, klasik anlatı sineması ve feminizm karşıtlığını kırmak için feminist anlatı sineması olarak belirttiği hem bir anlatıyı hem de eril sinemasal hazzın aşındırılmasını içeren filmleri incelemiştir. Bir diğer önemli isim olan Silverman ise, kadının sinemada ses kuşağında da erkek egemen toplumsal tahayyüle uygun biçimde yeniden sunulduğunu; kendi sesinden mahrum bırakılarak çığlığa, mırıltıya, sessizliğe indirildiğini savlamaktadır. Filmlerde bir otorite kaynağı olarak anlamlandırılan öykü dışı anlatıcılar, bedensiz dış sesler genellikle eril sesler aracılığıyla üretilmektedir. Kadın hareketlerinin sinemayı etkilemesiyle, iyi ve kötü olarak keskin biçimde ayrılan sinemasal kadın sunumları değişiklik göstermeye başlamış, cinsel faillik bağlamında olumsuzlanan kadınlar artık hem iyi hem de cinsel olarak filmlerde yer alabilir olmuşlardır. Sinemada

cinsiyetlerin yeniden sunumunda görülen yenilikçi yaklaşımlara karşın filmlerde kadınlara yönelik erkek egemen ve saldırgan yeniden sunumlar da üretilmeye devam etmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, 1970’li yıllarda Hollywood’un egemen cinsiyet kalıplarının aşılmasının bir benzerini 1980’lerde yaşayan Türkiye’nin 1980 sonrası sosyolojik dönüşümüne ve ortaya çıkan yeni toplumsal yapının sinemaya etkilerine yer verilmiştir. 12 Eylül darbesi eleştirel filmler üreten sinemacılar için politik eleştirinin imkânını ortadan kaldırmış, 1980 öncesinde ideolojik kutuplaşma yaşayan Türkiye baskı rejimi altında tüketim kültürüne geçiş yapmıştır. Türkiye’nin politik kamplaşma döneminin ardından gelen serbest piyasa ve bireycilik kültürü, 1980 öncesinin ideolojik büyük anlatılarla bağlantılandırılmış arzuları yerine kişisel arzuların özgür ve akışkan biçimde dile getirilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda, cinsellik, mahremiyet gibi özel alana ait konular kamusal alanda tartışılır olmuştur. 1980’ler ayrıca, 1960’ların sonuna doğru yükselen İkinci Dalga Feminizm’in etkilerinin Türkiye’de hissedildiği bir dönemdir. Militarizmin politik çatışmaları baskılamasının etkisiyle sol politik grupların içerisinde yer alan kadınların feminizme yönelmesi ve iktidar tarafından zararsız bir hareketlilik olarak görülen feminizmin yükselişi, kadının sorunlarını ülke gündemine taşımıştır. Kadın kimliği, kadın sorunları, kadın-toplum ilişkisi gibi konular, toplumsal eleştiri yapmak isteyen sinemacılar açısından önemli bir kaynak oluşturmuş; kadını merkezine alan kadın filmleri furyası ortaya çıkmıştır. Erkek egemen düşüncenin Meryem ve Havva olarak böldüğü kadın kimliğini fedakar anne; “namuslu” eş; saf, temiz, bakire kız imgelerini mutlak iyi ve bunun zıttı olarak özgür; cinsel; tehlikeli ve kötü kadın imgelerini mutlak kötü olarak sunarak yeniden üreten Yeşilçam kalıpları bu filmlerle kırılmıştır. 1980’lerde Türk sinemasında hem iyi ve kötü özellikleri içerebilen bir karaktere sahip hem de cinsel arzuları olabilen daha gerçekçi kadın sunumları kendisini göstermeye başlamıştır. Ancak, sinemanın geleneksel üretim yapısındaki erkek yönetmen egemenliğinin ve toplumun ataerkilliğinin devam etmesi bu filmlerde gerçekçi kadın sunumlarının yanı sıra ataerkil ideolojik söylemin de üretilebilmesini sağlamıştır. Bu dönemin yönetmenleri arasında Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Yusuf Kurçenli, Yavuz Turgul, Erden Kıral, Engin Ayça gibi isimler yer almaktadır. Filmlerde kadının sosyal, ekonomik ve cinsel özgürlüğüne yer verilmekle birlikte kadının erotize edildiği ve eril görsel haz üretimi amacıyla nesneleştirildiği görülmektedir. Bu bölüm içerisinde kendisine bir alt başlık ayrılan Müjde Ar imgesi, 1980’ler Türkiye’sinde yeni bir kimlikle inşa edilmeye çalışılan kadının sinemadaki en etkili sembollerinden biri olarak popülerleşmiştir. Geleneksel Yeşilçam filmlerindeki kadın “yıldız” oyuncuların toplumun cinsiyetlere dair beklentilerine uyumlu yaklaşarak hayran kitlesini koruma çabasının aksine 1980’lerin “özgürlükçü” ve “hazcı” kültürel ikliminden güç alan Müjde Ar cinsel bir fail olan kadın performansları sergilemiş ve kendinden önceki kadın oyuncularından ayrılarak bu rollerdeki katkılarıyla sinemada “yıldız” konumunu edinmiştir. Sinema literatüründe, Müjde Ar hem iyi hem kötü olabilen kadının sinematik imgesi olarak değerlendirilmiş, kadını ele alan filmlerde erkek egemenliğe karşı özgür kadını canlandırmıştır. Ancak, Ar imgesi, aynı zamanda eril görsel haz için nesneleştirilerek sunulmuş ve kültür endüstrisinin bir işlevi olması nedeniyle 1980’lerin gözde haz

kaynağı olarak da araçsallaştırmıştır. Bu nedenle Ar'ın hem sinemadaki imgesinin hem de popüler kültürdeki yerinin çelişkiler içerdiği, eril bakışa uygun bir yapılandırmanın da Ar imgesi üzerinde etkili olduğu göz ardı edilmemelidir. Yine çalışmanın üçüncü bölümünde, bu çalışmada filmlerinde yer alan kadın karakterleri incelediğimiz Sabuncu'nun biyografisi ve sanat yaşamı ana hatlarıyla aktarılmıştır. Oyuncu, çevirmen, yazar, yönetmen olarak çok yönlü bir sanat icrası gerçekleştiren Sabuncu, 1960'lerden başlayarak tiyatro oyunları kaleme almış ve kendisini öncelikle tiyatro sanatında göstermiştir. Tiyatro yazınında absürt tiyatro, toplumsal eleştiri ve bürokrasi eleştirisi, bireyin psikolojisine eğilen eserler, müzikal ve postmodern kurgulama gibi çok çeşitli türlerde birbirinden farklılaşan metinler üreten Sabuncu, tiyatro ve sanat hakkındaki kuramsal görüşlerini yansıtan yazılar da kaleme almış, özellikle 70'lerdeki yazılarında Brechtien biçimi ve devrimci sanatı savunmuştur. 1970'lerde yazdığı senaryolar filmleştirilmeye başlanan Sabuncu, özellikle 1980'lerdeki toplumsal kara mizah filmlerine ürettiği senaryolarla etkili olmuştur. Bu filmlerde (özellikle *Talihli Amele*, *Namuslu*), tiyatro için yazdığı eleştirel oyunların etkisi gözlenmektedir. Sabuncu'nun sinemada yönetmenliğe başlamadan önce, kadının ataeril toplumda yaşadığı sorunları en keskin dile getirdiği senaryosu ise Aristophanes'in *Lysistrata* oyunundan esinlendiği *Şalvar Davası* olmuştur. Filmde; köyün erkekleri tarafından evde, tarlada çalışmak ve eşlerinin cinsel ihtiyaçlarını gidermek gibi görevler omzuna yüklenerek araçsallaştırılan kadınların, kente göç ettikten sonra tekrar köyüne dönen genç bir kadın aracılığıyla ağılık sistemine ve ataeril düzene karşı başarıyla sonuçlanan isyanları anlatılmaktadır. Sabuncu'nun, kadının filmsel yeniden sunumu açısından taşıdığı önem ise yazmış ve yönetmiş olduğu filmler içerisinde kadın hikâyelerinin ve kadın üzerindeki ataeril baskının süregelen bir tema olmasından kaynaklanmaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Başar Sabuncu filmlerinde kadının yeniden sunumu anlatı ve sinemasal dil boyutlarında incelenmiştir. Örneklemin oluşturulmasında, Sabuncu'nun filmin yönetmeni konumunda olması gerekli ve yeterli koşul olarak aranmış, tümünün senaryosunu da kendisinin yazmış olduğu ve 1985-1993 yılları arasında üretilen altı tane film analiz kapsamını oluşturmuştur. Sabuncu'nun filmleri analiz edildiğinde, kadının yeniden sunumu bağlamında sanatçının özgün bir yönetmen olarak değerlendirilebileceği; çünkü 1980 sonrası Türk sinemasının kadın sunumlarında görülen ikircikli yapının onun filmlerinde de tespit edilmesine rağmen filmsel söylem bağlamında "genel hatları itibarıyla" kadın odaklı bir yaklaşımın sahibi olduğu saptanmıştır. Filmsel temanın sosyo-ekonomik eleştiri içerdiği toplumsal güldürü filmi *Çıplak Vatandaş* dışındaki filmlerinde kadın ve toplum ilişkisinin Sabuncu tarafından ele alınan bir gündem oluşturduğu gözlenmektedir. Çalışmada ele alınan filmlerden yola çıkılarak, Sabuncu'nun filmlerinde kadının eşitlikçi toplumsal konumunun anlatılar ve sinema teknikleri aracılığıyla sorgulandığı, erkek egemen düşünce güdümünde gerçekleşen bir kadın kategorisinin sorunsallaştırıldığı bulgulanmaktadır. Olumlu yönlerine rağmen hem tarihsel dönemin hem de 1980 sonrası Türk sinemasının asal kadın imgesi olarak sunulan Müjde Ar'ın çelişkili yönlerinden Sabuncu sinemasının kadın odaklı yaklaşımına rağmen tümüyle kaçamadığı da

anlaşılmaktadır. Özellikle, başrolde Müjde Ar'ın yer aldığı Sabuncu filmleri arasında *Asılacak Kadın* ve *Kupa Kızı* filmleri tekinsiz bir yapı çizmektedir. Filmlerin erkek egemenliğine karşı eleştirel içeriğine rağmen kadının erotize edildiği sahneler içeren bu filmler eril görsel hazzın üretimine yönelik imajları da dolaylılamaktadır. Film analizlerinde de bulgulanan çelişkin anlamsal düzeylerin daha anlaşılır ifadesi amacıyla, çalışmanın dördüncü bölümünde Sabuncu sinemasına yönelik tez çalışması aracılığıyla oluşturulan argüman tablolaştırılmış; bu tablolarda çalışma yönteminde de dikkate alındığı biçimiyle kadın karakter merkezli filmler-kadın karakter merkezli olmayan filmler ve anlatı boyutu – sinema dili boyutu ayrımları yeniden üretilmiş ve böylece dört farklı tabloya metinde yer verilmiştir. Dördüncü bölüm, örnekleme oluşturan filmlerin analizlerinden çıkarılabilecek bir önerme tercihiyle sonlandırılmış; bu önermede Sabuncu sinemasının kadına yaklaşımı cinsiyetleri bir kültürel inşa süreci olarak ele alması ve cinsiyetin dönüştürülebilir yapısını vurgulaması nedeniyle olumlanmıştır. Bu anlamda, Sabuncu sinemasının, sinemada kadının yeniden sunumu bağlamında, geleneksel sinema anlayışının cinsiyetçi kalıpları ve bu geleneğin 1980 sonrası Türk sinemasının “kadın filmleri” üzerindeki etkisi göz önüne alındığında tarihsel bağlamı içerisinde özgün ve ilerici bir konumda olduğunu belirtmek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Abisel, N. (1997), “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, Seçil Büker (Haz.), *Sinema Yazıları* Ankara: Doruk Yayınlar: 123-143.
- Acar-Savran, G. (2013), *Beden Emek Tarih* (3. Baskı), İstanbul: Kanat Kitap.
- Acar, A. (2015), *Türkiye’de Radyo Televizyonlar: 12 Eylül’den Günümüze Ekonomik, Siyasal ve Toplumsal Yaşamımıza Etkileri*, Doruk Yayıncılık.
- Adak, S. (2016), “Siyaset ve Toplumsal Cinsiyet”, Saygılıgil, F. (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Ankara: Dipnot Yayınları: 17-31.
- Adorno, T. W. (2014), *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* (9. Baskı), (Çev. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akarsu, B. (2015), *Felsefe Terimleri Sözlüğü* (14. Baskı), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akşit, Ö. (2021), *Beyaz Perdeden Topluma Bir Kadın Yaratmak*, Van: Simer Yayınevi.
- Altınkaya, M. T. (2018), “İdeoloji ve İdeolojinin Sinik İşleyişi: Slavoj Žižek’te İdeoloji, Sinema ve Anlatı İlişkisi”, *Sinemasal*, Ortak kitap-cilt 1: 45-60.
- Altınkaynak, H. (2018), *Türk Edebiyatında Yazarlar ve Şairler Sözlüğü*, İstanbul: Hürriyet Kitap.
- Anonim (1984, 27 Haziran), “56 İmza Sahibi İçin Dava Açıldı”, *Cumhuriyet*: 1, 7. <https://0egazete-cumhuriyet-com-tr.opac.bilgi.edu.tr/oku/192/1984-06-27/0> (Erişim tarihi: 4 Kasım 2022).
- And, M. (2014), *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi* (7. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- André, J. (2021), “Öncesiz Sonrasız Kadınsı”, *Psikanaliz Buluşmaları-2: Kadınlık*, İstanbul: Bağlam Yayınları: 15-29.
- Arat, N. (2017), *Feminizmin ABC’si* (3. Baskı), İstanbul: Say Yayınları.
- Arslan, S. (2022), *Türkiye’de Sinemanın Tarihi: Başlangıcından Günümüze*, (Çev. R. Özçöllü), İstanbul: Kronik Kitap.
- Arslan, U. T. (2009), “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, *Kültür ve İletişim/Cultur & Communication*, 12 (1) /23: 9-38.

- Arslanbay, H. (1993), “Başar Sabuncu: Nefesine Güvenen Borazancıbaşı Olsun”, *Antrakt*, 21: 38-39.
- Badiou, A. (2013), *Cinema*, (Çev. S. Spitzer), Cambridge and Malden: Polity Press.
- Balcı, Ş. (2022), “Sisyphos’un Kadınları: Türk Sinemasında Beslemeler”, *Erciyes İletişim Dergisi*, 9/1: 449-476.
- Baran, B. H., Demiriz, G. (2017), “Bilinç Yükseltme Niteliği Olarak Tiyatro Eylem Pratiği ve Kadınlara Yansımaları”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9/19: 314-346. doi: 10.20875/makusobed.311065
- Bayrak, A. (1987), “Dokuz Has Türk Erkeğinin Tedirginliği Mi?”, *İkibin’e Doğru*, 18-24 Ocak 1987, 1/3: 56-57.
- Beauvoir, S. de (1993), *Kadın. İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı* (7. Baskı), (Çev. B. Onaran), İstanbul: Payel Yayınları.
- Benjamin, W. (2007), *Illuminations: Essays and Reflections*, (Çev. H. Zohn), New York: Schocken Books.
- Berger, J. (2008) *Görme Biçimleri* (14. Baskı), (Çev. Y. Salman), İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (1996), *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2004), “Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye”, *Bilgi Üniversitesi Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi. Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*, 7: 1-30. https://stk.bilgi.edu.tr/media/uploads/2015/02/01/berktay_std_7.pdf (Erişim tarihi: 7 Ağustos 2022).
- Bernstein, J. M. (2014), “Sunuş”, Adorno, T. W., *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* (9. Baskı), (Çev. E. Gen), İstanbul: İletişim Yayınları: 9-43.
- Bezci, B., Çiftçi, Y. (2012), “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite Ve/Veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 7/1: 139-166.
- Bourdieu, P. (2019), *Eril Tahakküm* (5. Baskı), (Çev. B. Yılmaz), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Buckland, W. (2013), *Sinmayı Anlamak*, (Çev. T. Göbekçin), İstanbul: Optimist Yayınları.
- Butler, A. (2011), *Film Çalışmaları*, (Çev. A. Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Butler, J. (2014), *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (4. Baskı), (Çev. B. Ertür), İstanbul: Metis Yayınları.

- Büker, S. (1989), *Film ve Gerçek*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı Eğitim, Araştırma ve Bilimsel Yayınları Dizisi.
- Büker, S. (2019), “Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş”, Büker S. ve Topçu, Y. G. (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, İstanbul: İthaki Yayınları: 195-200.
- Caner, H. (1986, 27 Mart), “Çok Özel Bir Film”, *Kelebek gazetesi*.
- Chatman, S. (2009), *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, (Çev. Ö. Yaren), Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Cléro, J. P. (2011), *Lacan Sözlüğü*, (Çev. Ö. Soysal), İstanbul: Say Yayınları.
- Comolli, J. L., Narboni, J. (2019), “Sinema/İdeoloji/Eleştiri”, Büker, S. ve Topçu, Y. G. (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (Çev. M. Temiztaş), İstanbul: İthaki Yayınları: 88-99.
- Copjec, J. (2002), *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, Cambridge and London: MIT Press.
- Çağan, O. (2009), 1980’den Günümüze Türkiye’de Güldürü Sinemasının Değişimi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çağlar Öztürk, A. (2007), Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri, Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çalışkan, S. (2006), Atıf Yılmaz Sinemasında Kadının Sunumu, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çapan, S. (1993, 26 Kasım), “Şef, Karısı, Makasçı ve Yolcuya Dair”, *Cumhuriyet Gazetesi*.
- Çavdar, T. (2019), *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi: 1950’den Günümüze* (6. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelikörs, S. (2018), “Pınar Kür’ün Asılacak Kadın Romanıyla Kağızmanlı Hıfzı’nın Sefil Baykuş Ağıtı Arasında Metinlerarasılık”, *Uluslararası Folklor Akademik Dergisi*, 1/3: 319-334.
- Çetin Erus, Z. (2013), “Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği”, Özarslan, Z. (Ed.), *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar*, İstanbul: Su Yayınları: 93-130.
- Çimen, L. (2021), “Feminist Söylem Çözümlemesi Açısından Marriage Story Filminin İncelenmesi”, *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 21: 55-69.
<https://doi.org/10.26650/iukad.2021.707830> (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2023).
- Derman, D. (Tarihsiz), *Jean-Luc Godard Sinemasında Kadının Yenidensunumu*, Ankara: Değişim Yayınları.

- Demirkan, V. (2003), Kadın Sessizliğine Psikanalist Feminist Bir Yaklaşım Örnek: Dora ve Cazibe, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Diken, B. (2011), *Nihilizm*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Direk, Z. (2021), “Kadın Korkusu Üzerine”, *Psikanaliz Buluşmaları-2: Kadınlık*, İstanbul: Bağlam Yayınları: 131-137.
- Donovan, J. (2014), *Feminist Teori* (8. Baskı, genişletilmiş ve gözden geçirilmiş), (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1986, 21 Mart), “Kendi Dünyasını Oluşturma Çabasındaki Bir Yönetmen”, *Cumhuriyet Gazetesi*:5. <https://0-egazete-cumhuriyet-com-tr.opac.bilgi.edu.tr/oku/192/1986-03-21/0> (Erişim tarihi: 1 Nisan 2022).
- Dorsay, A. (1987, 16 Ocak), “Asılacak Kadın, Yakılacak Film mi”, *Cumhuriyet Gazetesi*: 5. <https://0-egazete-cumhuriyet-com-tr.opac.bilgi.edu.tr/oku/192/1987-01-16/0> (Erişim tarihi: 22 Mart 2022).
- Dorsay, A. (1988, 25 Mart), “Boşlukta Kalan İlginç Fikir”, *Cumhuriyet Gazetesi*: 5. <https://0-egazete-cumhuriyet-com-tr.opac.bilgi.edu.tr/oku/192/1988-03-25/0> (Erişim tarihi: 6 Mayıs 2022).
- Dorsay, A. (1995), *12 Eylül Yılları ve Sinemamız*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dorsay, A. (2000), *Sinema ve Kadın*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2005), *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları (Türk Sineması 1990 – 2004)* (2.Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2017), *O Güzel Atlara Binip Gidenler*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2021), *Hayatımızı Aydınlatan - Muhteşem Kadın Dostlarım*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dönmez-Colin, G. (2014), *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*, London and New York: Routledge.
- Durmaz, Ş. (2016), “İşgücü Piyasasında Kadınlar ve Karşılaştıkları Engeller”, *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (AEÜSBED)*, 2/3: 37-60.
- Duyan, Y. (2021), *Türk Sinemasında Kadın Yıldız Olmak*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2021), *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (2. Baskı), (Çev. B. Soner ve B. Yıldırım), Ankara: Dipnot Yayınları.

- Emiroğlu, K., Aydın, S. (2003), *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Engels, F. (2020), *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* (4. Baskı), (Çev. M. Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, P. (2015), *Kibele 'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi* (4. Baskı), Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (2. Baskı, genişletilmiş), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Esen, Ş. K. (2019), *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (3. Baskı), İstanbul: Su Yayınları.
- Evren, B. (1995), *Türk Sinemasında Cinsellik*, İstanbul: Ad Yayıncılık.
- Freud, S. (2018), *Psikanalize Giriş: 3. Psikanaliz Üzerine Yeni Araştırmalar ve Bulgular* (2. Baskı), (Çev. K. Şipal), İstanbul: Say Yayınları.
- Gripsrud, J. (2014), "Sinema İzleyicileri", İri, M. (Drl.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (3. Baskı), İstanbul: Derin Yayınları: 307-324.
- Grosz, E. (2021), *Jacques Lacan: Feminist Bir Giriş*, (Çev. Ö. Çakmak), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Gül Ünlü, D. (2018), *Kişilerarası İletişim Sürecinde Toplumsal Cinsiyet Kimliğine İlişkin Kalıpyargıların Belirlenmesi*, Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürbilek, N. (2001), *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi* (3. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2012), *Kötü Çocuk Türk* (4. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hakan, F. (2016), *Türk Sinema Tarihi*, Pösteki, N. (Drl.), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Hayward, S. (2000), *Cinema Studies: The Key Concepts*, London and New York: Routledge.
- Heywood, A. (2017), *Siyaset* (18. Baskı), (Çev. B. B. Özipek, B. Seçilmişoğlu, A. Yayla, H. Y. Başdemir), Ankara: Adres Yayınları.
- Hıdıroğlu, İ., Kotan, S. (2015), "Sinemada Eril Söylem ve Atıf Yılmaz Filmlerinde Kadın Sorunu", *Atatürk İletişim Dergisi*, 9: 55-75.
- Hikmet, N. (2022), "Yolcu", *Ferhad ile Şirin, Oyunlar: 2* (13. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları: 7-54.

- Hitchcock, L. A. (2015), *Kuramlar ve Kuramcılar. Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat* (2. Baskı), (Çev. S. Pekşen), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hoyi, İ. (1994), “Şerefiye”, Çamurdan, E., İpşiroğlu, Z., Ergand, Ç. T., Arslan, S. (Haz.), *Eleştirmen Gözüyle – Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi - II (1960-1990)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 69-71.
- Indick, W. (2011), *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* (2. Baskı), (Çev. E. Yılmaz, Y. Karaaslan), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Işık, İ. (2007), *Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi Cilt: 7* (2. Baskı), Ankara: Elvan Yayınları.
- İleri, S. (2015), *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu* (3. Baskı), İstanbul: Everest Yayınları.
- Jancovich, M. (1995), “Screen Theory”, Hollows, J., Jancovich, M. (Ed.), *Approaches to Popular Film*, Manchester and New York: Manchester University Press: 123-150.
- Kazancı, D. (2019), *Türk Sinemasında Kadın ve Şiddet*, İstanbul: Cenevre Yayınları.
- Kıraç, R. (2012), *Sinemanın ABC’si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kıraç, R. (2014), *Sinemamızın Yüzüncü Yılında 100 Yönetmen*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kıraç, R. (2019), *Kıfayetsiz Pastoral*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kırel, S. (1999), *Bir Sinemasal Tür Olarak Güldürü ve 1980 Sonrası Türk Sinemasında Güdürünün İncelenmesi*, Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kırel, S. (2010), “Ertem Eğilmez’in *Namuslu* Filminden Hareketle Seksenlerin Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki Temsillerini Sorgulamak”, *Kurgu*, 23/1: 1-29.
- Kırel, S. (2014a), “Sinemada Tür Kavramı ve Popüler Türleri Anlamak Üzere Bir Yol Haritası Denemesi”, İri, M. (Drl.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (3. Baskı), İstanbul: Derin Yayınları: 243-286.
- Kırel, S. (2014b), “Seksenlerin İffet’inin Peşinde: Popüler Sinemanın Eril Yüzünü Tartışmak”, Cangöz İ., Birsan, Ö. (Ed.), *Sıradışı Uyumsuz Muhalif: Bir Entelektüel Yitirmek*, İstanbul: Beta Yayınları: 122-152.
- Kırel, S. (2018), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kırkar, A. (2010), *Brecht Estetiği ile Bir Oyun, Bir Film: Zengin Mutfacı*, Yüksek Lisans Tezi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kongar, E. (2013), *Tarihimizle Yüzleşmek* (92. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Köse, Ö. (2011), *Türk Sinemasında Sansür*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köse, M., Küçük, M. (2015), “Oryantalizm ve ‘Öteki’ Algısı”, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1/1: 107-127.
- Lengermann, P. M., Niebrugge, G. (2013), “Çağdaş Feminist Kuram”, Ritzer, G., *Sosyoloji Kuramları*, (Çev. H. Hülür), Ankara: De Ki Yayınları: 454-498.
- Levendoglu, A. (2010), “Başar Sabuncu Usta’nın Yaşanmış Tiyatro Hikâyesinden Yansımalar”, Sabuncu, B., *Kaldırım Serçesi*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları: 7-9.
- Marshall, G. (2005), *Sosyoloji Sözlüğü*, (Çev. O. Akınhay, D. Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Michel, A. (Tarihsiz), *Feminizm*, (Çev. Ş. Tekeli), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millett, K. (1987), *Cinsel Politika* (2. Baskı), (Çev. S. Selvi), İstanbul: Payel Yayınları.
- Miraç, Z. (2016, 17 Ocak), “Özgür Aklın Kavgası”, *Cumhuriyet*: 21. <https://0-egazete.cumhuriyet-com-tr.opac.bilgi.edu.tr/oku/192/2016-01-17/0> (Erişim tarihi: 4 Kasım 2022).
- Mitchell, J. (1984), *Psikanaliz ve Feminizm*, (Çev. A. Kurtulmuş), İstanbul: Yaprak Yayınları.
- Mitchell, J. (2021), *Kadınlık Durumu*, (Çev. G. İnal, G. Savran, Ş. Tekeli, F. Tınç, Ş. Torun, Y. Zihnioğlu), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Molinier, P., Welzer-Lang, D. (2015), “Kadınlık, Erkeklik, Erkeksilik”, Hırata H., Laborie, F., Le Doaré, H., Senotier, D. (Haz.), *Eleştirel Feminizm Sözlüğü*, (Çev. G. Acar-Savran), Ankara: Dipnot Yayınları: 209-214.
- Monaco, J. (2006), *Bir Film Nasıl Okunur?* (8. Baskı), (Çev. E. Yılmaz), İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mulvey, L. (2012), *Saniyede 24 Kare Ölüm, Durağanlık ve Hareketli Görüntü*, (Çev. S. Dingiloğlu), İstanbul: Doruk Yayınları.
- Mulvey, L. (2019a), “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, Büker, S. ve Topçu, Y. G. (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (Çev. N. Abisel), İstanbul: İthaki Yayınları: 201-218.
- Mulvey, L. (2019b), “‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ Üzerine, King Vidor’un *Duel in the Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler”, Büker, S. ve Topçu, Y. G. (Ed.), *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri*, (Çev. N. Abisel), İstanbul: İthaki Yayınları: 219-231.

- Nacar, E. (2016), *Bataille’ın Transgresyon Kavramıyla Bunuel Sinemasında Ölüm ve Erotizm Özdeşliğinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Haccettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Orta, N. (2016), *Tecavüzü Seyretmek: Türk Sineması Üzerine Eleştirel Bir Analiz*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (1995), *Türk Sineması II. Cilt*, Kitle Yayınları.
- Öngören, V. (2014), “Zengin Mutfağı”, *Bütün Oyunları*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları: 233-283.
- Özbek, D. (2023), *Türk Tiyatro Yazınında Başar Sabuncu*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Haccettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, E. (2016), “Türkiye Feminist Hareket/Örgütlenme Tarihi”, Saygılıgil, F. (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Ankara: Dipnot Yayınları: 289-321.
- Özdemir, E. (2020), 1980’ler Türkiye Feminist Hareketinde Örgütlenme Tartışmalarına Karşılaştırmalı Bir Bakış: Feminist ve Kaktüs Dergi Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden, Z. (2014), *Film Eleştirisi. Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* (3. Baskı), Ankara: İmge Kitabevi.
- Özgüç, A. (1988), *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1993), *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*, Bilgi Yayınları.
- Özgüç, A. (1995), *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, İstanbul: Afa Yayınları.
- Özgüç, A. (2012), *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Horizon International.
- Özgün, E. (2020), “Asılacak Kadın ve Alçaktan Uçan Güvercin Romanlarında Güç İlişkileri ve Kadının Sessiz Söylemi”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 9/2: 620-641.
- Özkan, E. B. (2017), “Yasalar ve Gelenekler Işığında Arkaik ve Klasik Dönem Yunan ve Cumhuriyet Dönemi Romalı Kadınların Aile Hayatı”, *İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 15: 1-25. <https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/iukad/article/yasalar-ve-gelenekler-isiginda-arkaik-ve-klasik-donem-yunan-ve-cumhuriyet-donemi-romali-kadınların-aile-hayati> (Erişim tarihi: 4 Ekim 2022).
- Özön, N. (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Öztürk, S. (2019), “Sinemada Temsil Anlayışına Reddiye”, *Sinefilozofi Dergisi*, 4/7: 3-9.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/46679/585441>
- Öztürk, S. R. (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R. (2004), *Sinemanın “Dişil” Yüzü – Türkiye’de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om Yayınevi.
- Öztürk, Ş., Nas, F., İçöz, E. (2008), “24 Ocak Kararları, Neo-Liberal Politikalar ve Türkiye Tarımı”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1/2: 15-32.
- Padula, A. (2009), “Frankfurt School”, Littlejohn, S. W., Foss, K. A. (Ed.), *Encyclopedia of Communication Theory*, California: SAGE Publications: 409-412.
- Parkan, M. (2015), *Brecht Estetiği ve Sinema* (4. Baskı, genişletilmiş), İstanbul: Yazılama Yayınevi.
- Reed, E. (1993), *Woman’s Evolution. From Matriarchal Clan to Patriarchal Family* (9. Baskı), New York: Pathfinder Press.
- Rimmon-Kenan, S. (2002), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (2. Baskı), London and New York: Routledge.
- Riviere, J. (1929), “Womanliness as a Masquerade”, *International Journal of Psycho-Analysis*, 9: 303-313. <https://www.lacanianworksexchange.net/> (Erişim tarihi: 2 Eylül 2022).
- Rocheford, F. (2020), *Feminizmler Tarihi*, (Çev. Ö. Altun), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010), *Politik Kamera* (2. Baskı), (Çev. E. Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sabuncu, B. (1975), “Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş”, *Birikim*, 12: 40-46.
<https://birikimdergisi.com/dergiler/70-lerin-birikimi/2/sayi-6/1581> (Erişim tarihi: 15 Aralık 2021).
- Sabuncu, B. (2010), *Kaldırım Serçesi*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Sabuncu, B. (2014), *Toplu Oyunları 3 – Kurgulamalar*, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Said, E. W. (2016), *Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları* (9. Baskı), (Çev. B. Yıldırım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Sancar, S. (2009), *Erkeklik: İmkânsız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*, İstanbul: Metis Yayınları.

- Sav, E. (1994), “Çark”, Çamurdan, E., İpşiroğlu, Z., Ergand, Ç. T., Arslan, S. (Haz.), *Eleştirmen Gözüyle – Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi - II (1960-1990)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 76-78.
- Saygılıgil, F. (2013), “Feminist Film Kuramı”, Özarslan, Z (Ed.), *Sinema Kuramları 2*, İstanbul: Su Yayınları: 143-165.
- Scognamillo, G. (2010), *Türk Sinema Tarihi* (3. Baskı), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scott, J. (2010), “Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi”, (Çev. D. Demirler, F. Dinçer), *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*, 12: 112-138. <http://www.feministyaklasimlar.org/category/sayi-12-ekim-2010/> (Erişim tarihi: 11 Temmuz 2022).
- Scott, J. W. (2017), *Eleştirel Tarih Kuramı. Kimlikler, Deneyimler, Politikalar*, (Çev. Z. Yaya), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Silverman, K. (1988), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Sim, Ş. (1996), Türkiye’de Sinema Filmleri ve Sansür, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Smelik, A. (2008), *Feminist Sinema ve Film Teorisi - ve Ayna Çatladı*, (Çev. D. Koç), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Soner, Ş. (2002, 28 Nisan), “Sakıncalılar Resmi Geçidi...”, *Cumhuriyet Dergi - Pazar Eki*, 840: 2-3.
- Söğütlü Erişgin, Ö. (2013), “Roma Toplumunda Kadının Konumu”, *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 4/2: 1-31.
- Sönmez, S., Bilge, D. (2014), “Türkiye Sinemasında Aklın Sınırlarını Belirlemek: *Çıplak Vatandaş* ve *Gişe Memuru* Filmlerinde Delilik Temsilleri”, *İleti-ş-im*, 20: 33-51.
- Stam, R. (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, (Çev. S. Salman ve Ç. Asatekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1992), New Vocabularies in Film Semiotics. doi: <https://doi.org/10.4324/9780203977194>
- Şener, S. (2003), *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Alkım Yayınevi.

- Şoray, T. (2017), *Sinemam ve Ben*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Taş, P. (2011), Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği “Üç Maymun”, Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taş, G. (2016), “Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri”, *Akademik Hassasiyetler*, 3/5: 163-175.
- Temizer, N. C. (2022), “19.Yüzyılda Batı’da ve Osmanlı’da Kadının Sosyal ve Ekonomik Hayattaki Yeri”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Kadın ve Aile Araştırmaları Dergisi*, 2/1: 51-70.
- Timisi, N. (2014), “Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey’de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye”, İri, M. (Drl.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (3. Baskı), İstanbul: Derin Yayınları: 157-182.
- Tong, R., Botts, T. F. (2021), *Feminist Düşünce*, (Çev. B. Sumer Aydaş), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Toprak, M. (2013), *Filmin Dili Kurgu* (2. Baskı), İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Türkoğlu, N. (2014), “Psikanaliz ve Sinema Üzerine”, İri, M. (Drl.), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (3. Baskı), İstanbul: Derin Yayınları: 143-156.
- Türkoğlu Üstün, K. (2020), “Kadının Ücretsiz Bakım Eməğinin Azaltılması Kapsamında Kurumsal Çocuk Bakım Hizmetleri”, *Çalışma ve Toplum*, 3/66: 1557-1590.
- Uçkun, E. (2017), Ortaçağ Avrupasında Kadın Olmak, Yüksek Lisans Tezi, Samsun, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uğuz, B. (2013), Yeni Türk Sinemasında Kadına Yönelik Sosyal Kontrol Kodlarının Dönüşümü: Feminist Açıdan Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Uğuz, B. (2022), Sinemada Dişil Dilin İmkânı: Yakın Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerine Sosyolojik Bir Bakış, Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uluyağcı, C. (2002), “1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”, *Kurgu Dergisi*, 19: 1-8.

- United Nations (2020), “The World’s Women 2020: Trends and Statistics”,
https://unstats.un.org/unsd/demographic-social/products/worldswomen/documents/WW2020_Infographics.pdf (Erişim tarihi: 28 Ekim 2022).
- Urhan, B. (2016), “Kadın Emeği ve Toplumsal Cinsiyet”, Saygılıgil, F. (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Ankara: Dipnot Yayınları: 119-149.
- Velioğlu, Ö. (2017), *Kötülüğe Yenik Düşen Türk Sineması*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Velioğlu Metin, Ö. (2019), “Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7/1: 398-429. doi: 10.19145/e-gifder.408730
- Williams, L. (2018), “Film Bedenleri: Toplumsal Cinsiyet, Tür ve Aşırılık”, Dirlikyapan, J. Ö. (Ed.), *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı: Temel Metinler*, (Çev. S. Dikkol), Ankara: Doğu Batı Yayınları: 167-193.
- Williamson, J. (1998), “Kadın Bir Adadır: Dişillik ve Sömürgecilik”, Modleski, T. (Haz.), *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*, (Çev. N. Gürbilek), İstanbul: Metis Yayınları: 135-155.
- Wood, R. (2018a), “Anlatısal Haz: Jacques Rivette’in İki Filmi”, *Sinemasal-1: İdeoloji*, (Çev. B. Yıldırım), Ankara: Doğu Batı Yayınları: 160-176.
- Wood, R. (2018b), “İdeoloji, Tür, Auteur”, Dirlikyapan, J. Ö. (Ed.), *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı: Temel Metinler*, (Çev. F. Berksun), Ankara: Doğu Batı Yayınları: 194-214.
- Yaşartürk, G. (2022), *Sinema ve Toplumsal Cinsiyet*, Ankara: Nika Yayınevi.
- Yaylagül, L. (2014), *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar* (6. Baskı), Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yazıcı, Ç. (2016), “Felsefede Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”, Saygılıgil, F. (Haz.), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Ankara: Dipnot Yayınları: 67-82.
- Yerlikaya, B. (2020), “1980 Sonrası Türk Sineması’nda Kadın Temsilleri ve Cinsiyetçi Söylencenin Reddi: Mine Nasıl Kurtulur?”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19/3: 1286-1303.
- Yeşilyurt, T. (2017), “Bir Sadistin Karanlık Nesnesi Olarak Düşmüş Kadın”, *Söylem Filoloji Dergisi*, 2/2: 213-219.

Yılmaz, E. (2008), “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine”, Bakır, B., Ünal, Y., Saliji, S. (Der.), *Sinema İdeoloji Politika, Sinemasal Yazılar 1*, Ankara: Orient Yayıncılık: 63-85.

Yılmazcan, D. (2020), “Antik Yunan'da Oikos ve Kadın”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 8/2: 272-285.

Zağlı, B. (2017), Radikal Feminist Teori Bağlamında Kadınların Miras Sorunu: Malatya Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Zürcher, E. J., (2019), *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (2. Baskı, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş), (Çev. Y. Saner), İstanbul: İletişim Yayınları.

imdb.com. <https://www.imdb.com/event/ev0002419/1980/1/> (Erişim tarihi: 3 Mart 2022).

sinematurk.com. <https://www.sinematurk.com/film/2995-disi-orumcek/> (Erişim tarihi: 4 Mart 2022).

teis.yesevi.edu.tr. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sabuncu-basar> (Erişim tarihi: 2 Haziran 2023).

tele1.com.tr (2021). “Şener Şen ‘Zengin Mutfağı’ ile yıllar sonra sahneye döndü”, <https://tele1.com.tr/sener-sen-zengin-mutfagi-ile-yillar-sonra-sahneye-dondu-458168/> (Erişim tarihi: 11 Ağustos 2022).