



Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Sosyoloji Anabilim / Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı

## **FEMİNİST FİLM TEORİSİ BAĞLAMINDA 1980'LER ATIF YILMAZ FİMLERİNDE ATAERKİLLİĞİN ELEŞTİRİSİ**

Ayşe ÇAĞRICI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı  
Yrd. Doç. Dr. Sevda MUTLU

Sivas  
Temmuz/ 2014

# FEMİNİST FİLM TEORİSİ BAĞLAMINDA 1980'LER ATIF YILMAZ FİMLERİNDE ATAERKİLLİĞİN ELEŞTİRİSİ

Ayşe ÇAĞRICI

Cumhuriyet Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin Sosyoloji Anabilim  
Dalı Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı İçin Öngördüğü

YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Olarak Hazırlanmıştır.

Sivas  
Temmuz/ 2014

KABUL VE ONAY

Üniversite: : Cumhuriyet Üniversitesi  
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Ana Bilim Dalı : Sosyoloji  
Bilim Dalı : Genel Sosyoloji ve Metodoloji  
Tezin Başlığı :Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz Filmlerinde  
Ataerkilliğin Eleştirisi  
Savunma Tarihi : 25.06.2014  
Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Sevda MUTLU

Unvanı - Adı Soyadı

İmza

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Ali ERKUL

Üye : Prof. Dr. Zafer CİRHİNLİOĞLU

Üye : Yrd. Doç. Dr. Sevda MUTLU (Danışman)

Oy Birliği

Oy Çokluğu

Ayşe ÇAĞRICI tarafından hazırlanan "Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980'ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi" başlıklı tez, kabul edilmiştir. /.../.....

Prof. Dr. Alim YILDIZ  
Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Tezin hazırlanma aŐamasındaki sabrı, anlayışı ve akademik yardımları işin tez danıŐmanım Yrd. DoÇ. Dr. Seveda Mutlu'ya; eleştirileri, yorumları ve destekleri işin kıymetli hocam Prof. Dr. Ali Erkul'a ve tezin teslim aŐamasına kadar deŐerli gÖrüşlerini esirgemeyen Prof. Dr. Zafer Cirhinlioğlu'na teşekkür ediyorum.

Sevgili babam Prof. Dr. Mustafa ağrıcı'ya akademik ve manevi desteği işin, deŐerli dostum Özge Demirel'e hep ihtiyaÇ duyduğum fikirlerini benden esirgemediği işin minnettarım.

## ÖZET

ÇAĞRICI, Ayşe; Feminist Film Teorisi Bağlamında 1980’ler Atıf Yılmaz Filmlerinde Ataerkilliğin Eleştirisi, Yüksek Lisans Tezi, Sivas, 2014.

Birçok feminist akım, toplumsal cinsiyet ve ataerkilliğe farklı perspektiflerden yaklaşmış, kadının özgürleşmesine, ataerkil ideolojinin kaynaklarına ve yıkılmasına dair çeşitli fikirler öne sürmüştür. Bu çeşitliliğe paralel olarak, pek çok farklı disiplin içinde bir feminist politika alanı oluşturulabilmiştir. Sinema da bu alanlardan biridir. Feminist hareket, bir taraftan ana-akım sinema içindeki yapıtları psikanalitik ve göstergebilimsel bir okumayla eleştirirken diğer taraftan sinemayı kadının özgürleşmesi adına feminist ideolojinin yaygınlaştırılması için işlevsel bir pratik olarak görmüştür. Türk sinemasındaki kadın rolleri, Feminist Film Teorisinin eleştirilerine paralel olarak, tek-tipleştirilmiş ve nesneleştirilmiş rollerdir. Türk sinemasında kadın konusu 1980’lere kadar pek ilgi görmemiş ve yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarının dışına çıkamayan bir süreçte sunulmuştur. 1980’lerden sonra ise kadın konusu genellikle cinsiyetçilik ve ataerkillik eleştirisi bağlamında ele alınmamıştır. Buna karşın Atıf Yılmaz 1980’lerde çektiği “Mine”, “Adı Vasfiye”, “Asiye Nasıl Kurtulur?” ve “Aaahh Belinda” filmleri ile Türk Sinemasının cinsiyetçi yapısından ayrılmış ve kadının ana-akım sinemadaki klişe rollerinin dışına çıkarak bir karşı-pratik/ideoloji geliştirmeye çalışmıştır. Bu yönüyle Atıf Yılmaz kadın filmleri, psikanalizin kavramsallaştırdığı, sinemadaki bakışın hazlarının eril yapısını yıkması ve özdeşleşme süreçlerini dönüştürmesi açısından Feminist Film Teorisinin temel argümanlarına yaklaşmaktadır. Bu çalışmada yapılan analizlerle, Atıf Yılmaz’ın söz konusu filmlerde kullandığı farklı anlatım teknikleri ve üslubuna, göstergebilimsel ve psikanalitik açıdan yaklaşılarak, filmlerin kadını özneleştirici ve özgürleştirici yapısı ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

### **Anahtar Sözcükler:**

Toplumsal cinsiyet, ataerkillik, feminizm, feminist film teorisi, sinema, Atıf Yılmaz.

## ABSTRACT

ÇAĞRICI, Ayşe; The Critique of Patriarchy in 1980's Atif Yılmaz Films in the Context of Feminist Film Theory, Master Thesis, Sivas, 2014.

Several feminist movements have approached gender and patriarchy in different perspectives, and come up with various ideas as to women's liberation, resources of patriarchal ideology and its collapse. In parallel with this variety, many different disciplines could be created in the area of feminist policy. One of these areas is cinema. On the one hand, the feminist movement has criticized the works in mainstream cinema for psychoanalytic and semiotic reading; on the other hand, it has regarded cinema as a functional practice on behalf of women's liberation to popularize feminist ideology. The women's role in Turkish cinema is the one that were become monotonous and objectified in parallel with Feminist Film Theory. The woman issue did not attract much attention until 1980s and followed a process of not going beyond the established gender codes. After 1980s, this issue were not usually discussed within the context of sexism and patriarchy. Atif Yılmaz left the gendered nature of Turkish cinema in 1980s with his movies "Mine", "Adı Vasfiye", "Asiye Nasıl Kurtulur?" and "Aaahh Belinda", and he tried to develop a counter-practice/ideology by going beyond the women's cliché roles in mainstream cinema. From this aspect, Atif Yılmaz's woman movies came close to main arguments of Feminist Film Theory in terms of conceptualizing the psychoanalysis, destroying the masculine structure in cinema and transforming the identification processes. With analysis, it has been tried to reveal the movies' subjectivity and liberating nature of woman by approaching Atif Yılmaz's different techniques and style in his aforesaid movies.

### **Key Words:**

Gender, patriarchy, feminism, feminist film theory, cinema, Atif Yılmaz.

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
I. ATAERKİLLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET.....	5
A. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN İNŞASI VE AKTARILMASI.....	7
1. Geleneksel ve Modern toplumlarda Toplumsal Cinsiyetin ve Ataerkilliğin Sürekliliği.....	10
2. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Beden Kavramı.....	13
3. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kitle İletişim Araçları.....	15
B. ATAERKİL İDEOLOJİ VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR.....	17
1. Radikal Feminizm.....	21
2. Marksist Feminizm.....	22
3. Psikanalitik Feminizm.....	23
II. SİNEMA-TOPLUM İİŞKİSİ VE İDEOLOJİK BAĞLAMI AÇISINDAN KADIN FİMLERİ.....	30
A. SİNEMA VE TOPLUMSALIN İNŞASI.....	32
B. SİNEMA VE İDEOLOJİ.....	37
C. SİNEMA, KADIN VE FEMİNİST FİLM.....	42

<b>D. KADININ TÜRK SİNEMASINDA ELE ALINIŞI</b> .....	45
<b>III. FEMİNİST FİLM TEORİSİ</b> .....	52
<b>A.FEMİNİST FİLM TEORİSİNİN ORTAYA ÇIKIŞI</b> .....	54
<b>B.PSİKANALİZİN POLİTİK KULLANIMI</b> .....	57
<b>C. SİNEMANIN BÜYÜLEME KALIPLARI</b> .....	61
1. Skopofilik Haz.....	61
2. Narsistik Görsel Haz.....	63
<b>D.DİŞİL İMGE VE ERİL BAKIŞ</b> .....	64
1. Bakışın Nesnesi Olarak Kadın.....	65
a. “Parıltılı Kadın” İmgesinden Gerçek Kadına.....	66
b. Dişil Seyirci ve Özdeşleşme.....	68
2. Bakışın Taşıyıcısı Erkek.....	70
<b>E. FEMİNİST FİLM TEORİSİNİN ANALİZ YÖNTEMLERİ</b> .....	71
1. Psikanalitik Yöntem.....	72
2. Göstergibilimsel Yöntem.....	75
<b>IV. ATIF YILMAZ FİMLERİNİN FEMİNİST FİLM TEORİSİ AÇISINDAN ELE ALINIŞI</b> .....	81
<b>A. ATIF YILMAZ, HAYATI VE SİNEMASI</b> .....	84
<b>B. ATIF YILMAZ’IN 1980’LER KADIN FİMLERİ</b> .....	85
1. <i>Mine</i> ’de “Sessiz Kadın” İmgesi ve Kadının Özdeşleşme Süreci.....	87
a. <i>Mine</i> ’de Psikanalitik Göstergeler.....	89
b. Kadının Direnişi Olarak Sessizlik.....	93

c. <i>Bilinçdışı Düzeyinden Bilinç Düzeyine Taşınan Özneleşme</i> .....	107
2. Eril Bilincin Kadınlık Algıları ve <i>Adı Vasfiye</i> .....	112
a. <i>Emin: “Masum Köylü Kızı Vasfiye”</i> .....	115
b. <i>Rüstem: “Baştan Çıkaran Kötü Kadın Vasfiye”</i> .....	124
c. <i>Hamza: “Kurtarılan ve Kapatılan Kadın Vasfiye”</i> .....	126
d. <i>Fuat: “Âşık ve Sadakatsiz Kadın Vasfiye”</i> .....	130
3. Bir Karşı-Sinema Pratiği Olarak <i>Asiye Nasıl Kurtulur</i> .....	133
a. <i>“Kutsal Annelik” Klişesi Üzerine</i> .....	137
b. <i>“Ahlaklı” Bir Kurtuluş Yolu: Evlilik</i> .....	139
c. <i>Özgür Aşk ve Bedelleri</i> .....	140
d. <i>Kadın Olmanın “Avantajları”</i> .....	143
e. <i>Kadının “Namussuzluğuna” Bir Kurtuluş: Ölüm</i> .....	146
f. <i>Kadın Bedeninin Meta Olarak Kullanımı: Hak mı? Zorunluluk Mu?.....</i>	148
g. <i>Piyasa Koşullarına Göre Şekillenen Namus Kavramı</i> .....	150
h. <i>Kurtuluş: Meslekte “Uzmanlaşma” ve “Kârı” Maksimuma Çıkarmak</i> .....	153
i. <i>En Ağır Bedel: Duygusal Sömürü</i> .....	155
4. <i>Aaahh Belinda</i> ’da Birbirine Yaklaşan Kadın(lık)lar.....	159
a. <i>Kamera Açılımları ve Tekniklerin Anlamlandırma Sürecine Katkıları</i> .....	161
b. <i>Reklam Senaryosu: Naciye’nin Hayatı</i> .....	163
c. <i>Gerçek-Üstü Anlatım, Psikanalitik Göstergeler ve Serap-Naciye İkileminin Çözülmesi</i> .....	168

<b>SONUÇ</b> .....	174
<b>KAYNAKÇA</b> .....	179

## GİRİŞ

1960'larda etkisini arttıran kadın hareketlerinin bir uzantısı olarak feminizm, birçok alanda olduğu gibi sinemada da etkisini göstermiştir. Feminist Film Teorisi, sinemanın kadın hareketini savunma ve feminist politikalar üretme adına, etkili bir araç olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Feminist Film Teorisi ana-akım sinema olarak genelleştirilen film yapıtlarının kadın rollerini, ataerkil bilinç ya da bilinç-dışıyla yapılandırıldığını öne sürmektedir. Bu yapıtlarda kadın, erkek bakışının nesnesi olarak sunulmaktadır. Feminist Film Teorisi, kadının nesne konumunun hangi sinemasal kodlarla ve tekniklerle yeniden üretildiği üzerinde durmuştur. Bir yandan da bu yaklaşım içinde, kadını bir özne olarak kurmanın ve toplumda cinsiyet eşitsizliğine ilişkin eleştirel bilinç oluşturmanın yolları aranmıştır. Feminist Film Teorisi genel olarak gerçekliği yansıttığı değil, gerçekliği ürettiği kanısındadır. Bu anlamda sinema, feminist bir politika alanı olarak kullanılmaya elverişli görülmüştür.

Türkiye'de özellikle 1980'lerde feminist hareket gelişim göstermeye başlamış ancak bu gelişim beklenen etkisini sinema alanında gösterememiştir. Özellikle bu dönemde toplumsal meseleleri konu edinen filmler çekilmiş olmakla birlikte, kadın bu filmlerde işçi ya da köylü ailesinin sorunları çerçevesinde ele alınmış, ataerkillik ve cinsiyetçilik eleştirisi bağlamında filmler ortaya konmamıştır. Buna rağmen -bir feminist film geleneği oluşturamasa bile- Türkiye'de 1980'lerde kadını ve kadınlığa dair politik söylemleri filmlerinin temelinde konumlandıran yönetmenler de olmuştur. Bunda 1980'lerde kadının aile ve iş yaşamındaki yerinin değişmesinin etkili olduğu söylenebilir. Ömer Kavur, Şerif Gören, Ümit Efekan gibi bazı yönetmenler 1980'lerin sağladığı politik ortamın da (toplumsal hayatta bireyleşme, ekonomide liberalleşme, kültürel alanda farklılaşma gibi) etkisiyle, kadına ilişkin filmler çekmişlerdir. Ancak kendisini feminist bir erkek olarak konumlandırarak kadar tutarlı bir şekilde kadın filmleri çeken yönetmen, Atif Yılmaz olmuştur. Atif Yılmaz sinemasını, döneminden ayıran yalnızca bu tutarlı politik duruşu değildir; yönetmen aynı zamanda, kadını özneleştirme amacı doğrultusunda, Türk sinemasında çokça rastlanmayan gerçek-üstü, psikanalitik, epik gibi sinemasal

anlatım tekniklerini de kullanmış, bu yolla klasik sinemanın ideolojik ve psikolojik büyüleme kalıplarını yıkarak yeni toplumsal gerçeklikler üretmeye çalışmıştır.

Sinemanın elinde bulundurduğu görselliğin ve bilinçaltıyla doğrudan iletişime geçebilmesinin gücü diğer tüm sanatların üzerindedir. Bu yüzden feminist film analizlerinde, gösterilenler ve bunların altında yatan anlamları araştıran göstergebilimsel yöntem ile öznenin inşasının psişik yönlerini araştıran psikanalizden faydalanılmaktadır. Sinema, bilincin derinliklerine tesir ederek ataerkil bir söylemi ve düşünme biçimlerini pekiştirebildiği gibi, sinemanın bu gücünü keşfetmiş feminist bir yönetmen, tam tersi bir etkide bulunabilir. Atıf Yılmaz da bu farkındalığa sahip ve kadın konusunu önemseyen bir yönetmen olarak, filmlerinde, toplumsal ilişkilerde ve sinemada kadına karşı takınılan cinsiyetçi tutumu eleştirmiş, kadınlara özne kimliğini yeniden kazandırmıştır. Bu sebeple Atıf Yılmaz'ın 1980'lerde çektiği kadın filmleri kadının ataerkil sistem ve sinemada konumlandırılışına getirdiği tespit, eleştiri ve dönüştürücü etkileri bakımından, Feminist Film Teorisi bağlamında çözümlenmeye değer görülmüştür.

Çalışmanın ilk bölümünde toplumsal cinsiyet ve ataerkilliğin anlamı, nasıl kurgulandığı ve çeşitli feminist teorisyenlerin toplumsal cinsiyet ve ataerkil ideoloji çözümlmelerine ilişkin kuramsal açıklamalar ortaya konacaktır. İkinci bölümde sinemanın toplumsal olanı yalnızca yansıttığı değil daha çok ürettiği kabulü, ideolojiyle bağları, toplumla ilişkisi, feminist film üretimi üzerinden sinema ve toplum ilişkisi ele alınacaktır. Üçüncü bölümde, Feminist Film Teorisi, ortaya çıkışı, temel argümanları ve analiz yöntemlerinden bahsedilecektir. Son bölümde, Atıf Yılmaz'ın 1980'lerde çektiği Mine, "Adı Vasfiye", "Asiye Nasıl Kurtulur?" ve "Aaahh Belinda" filmleri, Feminist Film Teorisi bağlamında, psikanalitik yorumlarla ve göstergebilimsel yöntemler kullanılarak çözümlenecektir.

Araştırmada söz konusu filmlerin seçilmesi, Atıf Yılmaz'ın aynı dönemde çektiği diğer kadın filmlerinden farklı bir takım özellikler gösteriyor olmalarından kaynaklanmaktadır. İlk olarak "Mine" de çok yoğun bir şekilde psikanalitik öğelere yer verilmiştir. Bunun yanında filmde sessiz kadın imgesi, dönemin diğer kadın filmlerinden farklı olarak, kadının özneleşmesi için bir güdüleme olarak

kullanılmıştır. “Adı Vasfiye”, hem konusu hem de sinemasal üslup ve anlatı tekniği açısından, Atıf Yılmaz’ın 1980’ler kadın filmleri içerisinde belki de en özgün filmidir. Film, gerçek-üstücü bir anlatımı benimsemesinin yanında, bir “erkek filmi” gibi gözükebilecekken, yapılan analizle bunun tam tersi bir tutumu yansıttığı açığa çıkarılmıştır. “Asiye Nasıl Kurtulur?”, fahişelik/seks işçiliğini, bir sektör olarak ele alması bakımından, aynı konuyu ele alan dönemin diğer kadın filmlerinden ayrılır. Bunun yanında epik tiyatronun sinemadaki temsili olması açısından önemli görülmüş ve bu tezin içerisine alınmıştır. Atıf Yılmaz’ın gerçek-üstü anlatımı benimsediği bir diğer filmi, “Aaahh Belinda”, kadınlar arası toplumsal cinsiyet hiyerarşisine getirdiği eleştiri bakımından, araştırma dışında tutulan diğer filmlerden ayrılmaktadır. Sadece bu açıdan değil, aynı zamanda kadınların toplumsal cinsiyet hiyerarşisindeki ikincil konumlarını yeniden üreten bir mekanizma olarak medyayı eleştirmesi açısından da film dikkate değer görülmüştür.

Araştırmada yöntem olarak, Feminist Film Teorisini karakterize eden psikanalitik ve göstergebilimsel çözümlene teknikleri kullanılmıştır. Psikanalitik yorumla, yönetmenin filmi yapma aşamasında etkili olan bilinçdışı süreçleri, karakterlerin ruhsal durumları ve seyircinin filmi algılama kalıplarına değinilmiştir. Göstergebilimsel yöntemle ise filmler temelanlamsal ve yananlamsal düzeyde ele alınarak, seyirciye vermek istenilen mesaj çözümlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda, feminist, psikanalitik ve göstergebilimsel yöntemi de içine alabilen ve filmlerin ideolojiyle olan ilişkisini ve politik yönünü ortaya koyan, ideolojik ve sosyolojik film eleştirisi açısından da filmler değerlendirilmiştir.

Feminist ideoloji, ataerki karşısında önemli adımlar atmış olmasına rağmen kadın ve erkeğe yüklenen geleneksel roller, açık ya da örtük olarak devam etmektedir. Sinema yapıtları, nasıl “kadın” ya da nasıl “erkek” olunması gerektiğine ilişkin rol modelleri ve ataerki sistem içinde dezavantajlı durumda olan kadının erkeğe göre “öteki” konumunu durmaksızın kuran kodları sunmaktadır. Sinemanın toplumsal alanda bu denli etkili olması onu, toplumun üyelerince “doğal” olarak algılanacak kadar içkin eşitsizlik ve bozuklukları görünür hale getirmede önemli bir araç haline getirmiştir. Dolayısıyla bu tezin önemi, hoşça vakit geçirmek için yapılmış gibi görünen sinema yapıtlarının yan-anlamsal malzemesine dikkat

çekmesinde ve bunların toplumsal cinsiyetin/ ataerkil ideolojinin inşasında ya da yıkımında üstlendiği rolü görünür kılma amacıyla yatmaktadır.

## I. ATAERKİLLİK VE TOPLUMSAL CİNSİYET

Toplumsal cinsiyetin analitik bir kategori olarak ilgi uyandırması, 20. yüzyılın sonlarına denk gelir. Scott'a (2007: 34-35) göre, bu zamana kadar ortaya çıkan toplumsal kuralların bazıları kendi mantıklarını erkek ve kadın karşıtlığı üzerinden kurmuş, bazıları bir "kadın sorunu"nun varlığını kabul etmiş, bazıları ise öznel bir cinsel kimliğin oluşumuna yer vermişlerdir. Fakat toplumsal ve cinsel ilişkiler sistemleri olarak toplumsal cinsiyetten, bu kuramlar çerçevesinde söz etmek mümkün değildir. Ataerkil ideolojiye ilişkin gerçek feminist çalışmalar bu yaklaşımlardan ayrılmaktadır.

En basit ifadeyle cinsiyet (sex) terimi kadınlar ve erkekler arasındaki fiziksel ve biyolojik farkları ifade etmek için kullanılıyorken; toplumsal cinsiyet (gender) terimi, davranışlar ve rollerdeki "erkeksilik" ve "dişilik" olarak adlandırılan farklılıkları anlatmak için kullanılmaktadır. Yani toplumsal cinsiyet, kadınlık ve erkekliğin biyolojik yapısından ziyade, toplumun onlardan beklentilerini ifade etmektedir (Uluocak ve Aslan, 2011: 24). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet açıklamalarında, cinslerin sosyalleşme süreci içerisinde edindikleri özelliklerin sınıfsal olarak kategorize edilmesine gönderme yapılmaktadır. Bu açıdan toplumsal cinsiyet, insanın biyolojik varlığının dışında "edindiği" bir kimliği yansıtır ve sosyalizasyona gönderme yapar. Toplumun ve kültürün beklentileri, toplumsal cinsiyet rollerini karakterize eden bir etkiye sahiptir. Bu etki doğrultusunda, toplumsal cinsiyet terimi, bireyi "kadınsı" (feminen) ya da "erkeksi" (maskülen) biçiminde karakterize eden psiko-sosyal özellikleri ifade etmektedir (Bengül, 2006: 20; Dökmen; 2012, 20; Bayhan, 2013: 132). Bu özellikler, biyolojiye dayansa da toplumsal cinsiyet tartışmaları ve eleştirileri daha çok iki cins arasındaki toplumsal, tarihsel ve kültürel eşitsizliklere odaklanmaktadır. Toplumsal cinsiyet tartışmalarında sosyalizasyon süreci üzerinde özellikle durulmasının sebebi, cinsiyetler arasındaki eşitsizliklerin sürekli yeniden üretilerek bireylerde "doğal" algısı yaratmasıdır.

Zeybekoğlu da (2010, 3-4) toplumsal cinsiyetin, aslında var olmadığı, sürekli olarak yeniden üretildiği ve öğrenildiği üzerinde durmuştur. Bu yeniden öğrenme ve

retmenin mekânsal düzlemi, tüm toplumsal kurumlar ve ilişkilerdir. Bireylerin hem kendileri hem de diğerleriyle ilgili tüm kimlik algılarında içkin olan ve adeta bir aç gibi tüm sosyal yaşantıyı saran bu rol ve kimliklerin, tam da bu özelliklerinden dolayı her zaman ‘doğal’ olarak algılandığı, böyle algılandıka etkisini daha da kuvvetlendirdiği söylenebilir. Toplumsal cinsiyetin algılanışı kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermektedir (Yüksel; 2001: 73). Toplumsal cinsiyet rollerinin doğal olarak algılanması ise kadın ve erkeğin biyolojik farklılığına kültürel anlamlar/değerler yükleyen ataerkil ideolojiyi beslemektedir.

Illich ise (1996: 24) toplumsal cinsiyet tanımını Ŗu Ŗekilde yapar: “Cinsiyet”le, 18. yüzyıl sonlarından itibaren bütün insanoğluna atfedilen ortak karakteristiklerdeki bir kutuplaşmanın sonucunu kastediyorum... Toplumsal cinsiyet insanın emek gücünü, libidosunu, karakterini ve zeksını kutuplaştırır”. Yani Illich’e göre toplumsal cinsiyet yalnızca kadın ya da erkek olarak ayrışmakla ilgili değildir; aynı zamanda yaşamın genelinde, düşünme, eylemde bulunma, karar verme vb. birçok günlük yaşam standardını ikili bir karşıtlığa büründürür. Bu karşıtlık, bir sömürüyü de beraberinde getirerek kadının ezilmesinin temelini oluşturmaktadır. Bu açıdan Illich, toplumsal cinsiyeti yalnızca iki cins arasındaki bir bölünme olarak ele almamış, toplumsal cinsiyet karşıtlılığını, toplumsal yapı ve kurumların yapısına taşımıştır.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarında kadınların hem cinsel hem de emek anlamında sömürülmelerine ilişkin kapsayıcı özellikleri sebebiyle, sınıf kavramı da kullanılmıştır. F. Parkin (Aktaran Bengül, 2006: 31), sınıf eşitsizlikleriyle cinsiyet eşitsizliliğini karşılaştırır. Toplumsal cinsiyetin sınıf çözümlemesindeki ayırıcı niteliğini belirlemeye alışan Parkin’e göre, aile yeliği toplumsal cinsiyet eşitsizliliğinin bir göstergesidir. Kadın erkekten daha fazla gelir ve statüye sahip olsa da bu durum toplumsal bakımdan onun ikinci planda olmasını değiştirmez. Çünkü toplumsal cinsiyet eşitsizliliği yalnızca ekonomik temellere dayanan bir olgu değildir. Sınıf kavramı genellikle Marks’ın ele alış Ŗekline dayanarak, bir ekonomik determinizm ve tarihsel değişim kuramına göre detaylı olarak incelenir. Toplumsal cinsiyet kavramı için ise böyle bir durum söz konusu değildir (Scott, 2007: 6).

Dolayısıyla Parkin'in tanımlamasına göre, bu iki terim (sınıf ve toplumsal cinsiyet) arasında, tüm toplumsal alanlarda olduğu gibi ilişkisellik olmasına karşın, tam anlamıyla bir denklik olduğu söylenemez.

### **A. TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNİN İNŞASI VE AKTARILMASI**

Toplumsal cinsiyet tartışmaları, erkekler ve kadınların toplum içindeki davranışlarının biyoloji tarafından mı yoksa kültür tarafından mı belirlendiği sorunu üzerinde odaklanmaktadır. Bu sorun çerçevesinde iki yaklaşım öne çıkmaktadır: Biyolojik determinizm ve sosyal inşacılık<sup>1</sup>.

Biyolojik determinizm, insan davranışını biyolojik ya da genetik karakteristiklere göre açıklayan yaklaşımdır. Bu bağlamda erkekler ve kadınlar arasında biyolojik ve fiziksel özelliklerinden kaynaklanan farklılıklar vardır. Bu yaklaşımı benimseyen Locke'a göre, erkek üstünlüğü doğal yaradılıştan kaynaklanmaktadır (2000). Rousseau da benzer şekilde erkek üstünlüğünü doğal nedenlere bağlamıştır. Bu yaklaşıma göre erkekler kadınlardan fiziksel olarak daha güçlü oldukları için avcı ve savaşçı olabilmiş, evden uzaklaşabilmişlerdir. Kadınlar ise hem fiziksel açısından zayıf olmaları hem de çocuk doğurma özellikleri nedeniyle eve bağımlıdırlar (Bayhan, 2013: 153). Bu sebeple erkeklerin ev dışındaki, kadınların ev içindeki işleri üstlenmeleri şeklinde bir toplumsal iş bölümü gelişmiştir. Feministler içinde de kadın ve erkek arasındaki eşitsizlikleri biyolojiye dayandıranlar bulunmaktadır. Özellikle radikal feministler, kadının ikincil konumunu üremedeki rolüne bağlamışlar ve kadınların özgürleşebilmesi için yeni üreme teknolojileri geliştirilerek rahim dışı üreme yöntemlerinin bulunması gerektiğini söylemişlerdir. Bu yaklaşım kadın ve erkek arasındaki toplumsal hiyerarşiye dayanan güç ilişkileri ve toplumsal cinsiyet rollerindeki farklılaşmayı kadın ve erkeğin biyolojik olarak farklı kodlanmalarına bağlaması sebebiyle, iki cins arasındaki eşitsizlikleri doğal görmektedir. Bu görüşe göre, aynı zamanda iki cins arasındaki eşitsizlik, doğuştan

---

<sup>1</sup> Bu ayrımı yapan yazarlar için bkz: Connell, 1998; Oakley, 1998; Bengül, 2006; Dökmen, 2012; Fine, 2011; Uluocak ve Aslan, 2011; Pira ve Elgün, 2012; Bayhan, 2013.

getirilen özelliklere dayanır ve dolayısıyla değiştirilemezdir. Biyolojik determinist yaklaşım, kadınların sömürülmelerine ve ikincil konumda olmalarına böylesine değiştirilemez bir dayanak oluşturarak biyolojiyi, dolayısıyla ezilmeyi, kader olarak belirlemektedir.

Sosyal inşa görüşünü savunanlar ise cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkinin zayıf olduğu görüşündedirler. Kadınların çocuk doğurması onları erkeklerden farklı kılar; ancak bunun dışında pek çok alanda aralarındaki biyolojik farklılıkların bir önemi kalmamıştır (Bayhan, 2013: 154). Örneğin Mitchell (1998: 24), kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılıkları kabul etmekle birlikte; kadın ve erkeğin toplumsal gruplar olarak ayrılmasını toplumun ilksel örgütlenmesine dayandırır. Ona göre bu ayırmadan zarar gören hep kadın olmuştur.

Günümüzde teknolojinin gelişimine paralel olarak biyolojik farklılıkların getirdiği eşitsiz durumlar eski topluluklardaki kadar önemli değildir. Kadınlar artık erkeklerin yaptığı pek çok işi yapabilmektedir. Erkeklerin de ev içinde yapılan işleri yapabilmelerine engel teşkil eden durumları ortadan kalkmıştır. Dolayısıyla kadın veya erkek bedenine sahip olmakla ya da kadınsı veya erkeksi olmakla, toplumsal özelliklerin (davranma, düşünme, karar verme vb.) belirlenmesinin günümüzde geçerlilik taşımadığı söylenebilir. İki cins doğuştan itibaren farklı renklerde giydirilerek, farklı oyuncaklara yönlendirilerek, farklı roller öğretilerek (asker-anne) farklı şekillerde toplumsallaştırılmaktadırlar. Bu açıdan baktığımızda, cinsiyetler arasındaki biyolojik farklılıkları kabul etmekle birlikte, bunların mevcut toplumsal farklılıkları ve eşitsizlikleri açıklayacak ya da meşru gösterecek kadar önemli olmadığını da görebiliriz. Ancak bugün giyim tarzlarından konuşma ve davranış biçimlerine, mesleklerden ilgi alanlarına, zevklere kadar bütün alanlarda toplumsal cinsiyet rolleri ve kalıpları, yeniden üretilen davranış pratikleri olarak işlemeye devam etmektedir.

Toplumsal cinsiyete ilişkin sosyal inşa görüşü, Berger ve Luckman'ın "gerçeklik toplumsal olarak inşa edilmiştir" düşüncesiyle paraleldir. Berger ve Luckman'a göre (2008: 4), gündelik hayat dünyası, hayatlarını subjektif olarak anlamlı bir biçimde idare etmekle uğraşan sıradan toplum üyeleri tarafından sadece

bir “gerçeklik” olarak, olduğu gibi kabul edilmekle kalmaz, aynı zamanda onların düşünce ve eylemlerini doğuran bir dünyayı da karşılar. Bu düşünce ve eylemler sayesinde, inşa edilen gerçeklik, “gerçek” olarak toplumsal organizasyon içinde devamlılık gösterebilmektedir. Toplumsal cinsiyet de bu şekilde doğallaştırılan ve nesnel bir gerçeklik gibi algılanan bir olgu olarak devamlılık arz etmektedir.

Illich cinsiyet eşitsizliğini toplumsal sınıflar ile birlikte düşünür. Ona göre (1996:104), “Bir kadın ya da erkek olduğunuzu söylemeniz bir şeydir, dişi ya da erkek cinsiyetten bir insanoğlu olmanız tamamen başka bir şeydir...cinsiyet rolü, üzerinde başka rollerin inşa edilebildiği bir temele benzer.... cinsiyet rolü kazanılmış bir şeydir”. Illich’in bu açıklaması da toplumsal cinsiyetin toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğini vurgulamaktadır. Dahası Illich’e göre, toplumsal cinsiyet diğer eşitsizliklerin de üzerinde inşa edildiği bir temeli oluşturmaktadır. Scott da (2007: 11) benzer bir tanımla kültürel inşacı görüşe göre toplumsal cinsiyetin, “cinsiyeti olan bedene zorla kabul ettirilmiş bir kategori” olduğunu belirtmiştir.

Toplumsal cinsiyet rollerinin inşasıyla ilgili dikkati çeken bir diğer konu ise terimin kullanılması noktasında karşımıza çıkmaktadır. Terimin, en yaygın haliyle (ataerkillik ya da patriyarka terimlerinden farklı olarak) “kadınlar” ile eş anlamlı olarak kullanıldığını ifade eden Scott (2007: 11), bunun nedeninin bir taraftan “toplumsal cinsiyet” sözcüğünün, “kadın” sözcüğünden daha az politik olmasıyla ilişkili olduğunu söyler. İkinci olarak ise, bu kullanım kadınların dünyasının erkeklerin dünyası içinde, erkek tarafından inşa edildiğini imâ etmektedir. Toplumsal cinsiyet aynı zamanda cinsler arasındaki toplumsal ilişkileri düzenlemek için de kullanılır. Bu kullanım, kadınların tahakküm altına alınmasının ortak kaynakları olarak ifade edilen, kadınların doğurganlığı ve fiziksel olarak erkeklerden daha güçsüz olmaları gibi biyolojik açıklamaları reddeder. Çünkü cinsiyet, doğuştan getirdiğimiz özelliklerimiz kadar hatta ondan çok daha fazla, dünyada başımıza gelen şeylerle ilgilidir (Bayhan; 2013, 156). Bu düşünceye paralel olarak, Gökalp’e (2012, 84-85) göre toplumsal cinsiyet hikâyesi, doğumda bebeğe konulan isimle başlar, ailelerin kız ve erkek çocuklara davranışları arasında belirgin farklılıklarla devam eder. Aileler kızlara karşı koruyucu, erkeklere karşı ise cesaretlendiricidirler. Oyuncaklar da onların toplumsal cinsiyetlerinin kurgulanışının bir aracıdır. Erkekler

düğün dernek sünnet ettirilirken, kızın kadınlığa ilk adımı utançla geçer. Biri cesaret, güç ile ilişkilendirilirken; diğerininki itaat, yumuşaklık ve “idare etme” ile ilişkili görülür. Bütün bu süreçler toplumsal cinsiyetin öğrenmeyle, yani kültürel olarak inşa edildiğini ve sürdürüldüğünü gösterir niteliktedir. Ancak şu da bir gerçektir ki, biyolojinin toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde ilk anda belirleyici özelliği vardır. Diğer bir deyişle, toplumsal cinsiyet kategorilerinin, biyolojik cinsiyet üzerine temellenmesi önemli bir noktadır. Ancak biyolojik cinsiyet farklılığı üzerine temellenen toplumsal cinsiyet, kültürel olarak ve öğrenilerek inşa edilmektedir. Connell’e (1998: 79) göre toplumsal cinsiyetin bireylere aktarılması süreci üç aşamada gerçekleşmektedir: rolün öğrenilmesi, toplumsallaşma, içselleştirme. Bu üçlü ilişkinin devamını ve yeniden üretilmesini sağlayan da anne, baba, aile, öğretmenler, arkadaş grupları ve medyadır.

### **1. Geleneksel ve Modern Toplumlarda Toplumsal Cinsiyetin ve Ataerkilliğin Sürekliliği**

Toplumsal cinsiyetin geleneksel ve modern toplumlardaki karakteri, ataerkil ideolojinin sürekliliğinin anlaşılması açısından önemlidir. Çünkü feministlere göre, cinsiyet eşitsizliği geleneksel ve modern toplumlarda da bulunan ataerkil ideolojinin sonucudur ve tarihsel bir bağlama sahiptir. Ataerkil ideoloji, toplumların gelişimiyle birlikte yeni kurum ve yapılar eklemlenerek süreklilik arz eden bir olgudur. Bu düşünce çerçevesinde uygarlığın, doğanın ve doğayla ilişkilendirilen kadının üzerinde uygulanan tahakkümün tarihi olduğu söylenebilir.

Marks ve Engels (2008) ataerki terimini, eski aile biçimlerini ve üretim tarzlarını ifade etmek için kullanmışlardır. Feminist literatürde erkek egemen toplum tanımlamalarında kullanılan ataerkillik ve toplumsal cinsiyetin kökenleri kapitalizm öncesine dayanmaktadır. Çünkü feodal toplumlarda erkekler sınıfsal ve cinsel tabiyetin temelidir (Öztürk, 2012: 77). Bu toplumlarda “babalar kamusal ve özel alanı birbirine bağlamaktadır” (Davidoff, 2009: 60). Babanın bu konumunu sağlayan dinde erkeğe verilen etkin roldür. Wright’e (1997: 127) göre ataerkillik ölüm, günahlardan arınma, yeniden diriliş gibi ilksel mitlerle bağlantılıdır. Benzer şekilde Hıristiyanlıkta babanın otoritesi tanrının baba olduğu fikrinden gelmektedir. Baba

toplumsal düzenin ve yasaların koruyucusu, aile toplumun merkezi ve toplumsal ilişkilerin en küçük modelidir (Davidoff, 2009). Dolayısıyla ailenin baba tarafından yönetimi, bütün yönetimlerin kökenini ortaya koymaktadır.

Dinin toplumsal normlar üzerindeki belirleyici yerini rasyonaliteye bırakmaya başlamasıyla, kadınlara bazı haklar tanınmış ancak ataerkil ideoloji yeni dayanaklarla etkin olmaya devam etmiştir. Locke'un liberal düşüncesine (2000: 76-78) göre kadınların özgürlük alanları vardır ancak kadın ve erkek varoluş koşulları itibarı ile eşit değildirler. Bu eşitsizlik, eski toplumların aksine, kaynağını ilahi kudretten değil doğadan alır. Böylece liberal düşüncede kadının ezilmesine rasyonel dayanaklar oluşturulmuştur. Kadının ikincilliğinin doğadan kaynaklandığı görüşü, modern toplumlarda ataerkilliğin süreklilik göstermesine yol açmıştır. Örneğin Locke ve Rousseau -dinde olduğu gibi- evliliği toplumun temeli olarak tanımlamıştır. Ancak bu görüşe göre, erkeğin gücü yalnızca kadının üzerinde değil, aynı zamanda mülkiyet üzerinde işlemektedir (Öztürk, 2012: 8-81) ve değiştirilemez bir nitelik taşımaktadır. Mülkiyet üzerine yapılan vurgu, doğadan geçinen avcı-toplayıcı toplumlardan, artık ürün ve mülkiyet üzerinde denetim gerektiren yerleşik tarım toplumlarına geçildiğinde kadın emeği ve doğurganlığı üzerindeki denetimlerin keskin biçimde artmasına temel oluşturmuştur (Kandiyoti, 2011: 10). Kısacası modernleşmeyle birlikte kadının ailedeki ve toplumdaki yeri iyileşmemiştir. Özellikle pazar ekonomisine yönelik üretim biçimlerinin yayılmaya başlamasıyla, kadınların önceleri önemli görülen katkıları değersizleştirilmeye başlanmıştır (Tekeli, 2011). Sonuç olarak modernleşmeyle birlikte kadınlar, beceri gerektirmeyen, sıkıcı, daha çok ev içinde kalan ücretsiz işlerde emeklerini kullanır olmuşlardır. Marks ve Engels'e (2008) göre kadınlar, emekleri üzerinden ve aile içinde denetim altına alınarak ezilmişlerdir.

Modern toplumlarda kadının bedeni ve cinselliği üzerinden ezilmesi devam etmektedir. Geleneksel toplumda kadın, namus olgusu üzerinden sahiplenilmiş ya da dışlanmıştır. Yine bu yapı içinde kadın, ya fazlasıyla yüceltilerek ya da dışsallaştırılarak "toplumsal ağın kenarında ya da kuytu köşelerinde konumlandırılmıştır" (Köysüren, 2013: 99-101). Geleneksel toplumlarda dinin etkisi belirleyici olduğu için, sorun sadece dine dayandırılabilir. Ancak modern

toplumlarda da kadın, özellikle üretim ve emek açısından nesneleştirilmektedir. Yani cinsiyetin toplum tarafından üretilmesi, şekillendirilmesi ve sınırlandırılmasında, dinin kültürel karakteristik özelliği olmakla birlikte, bir toplumda ataerkil örüntüler olup olmadığı noktasında din belirleyici olmamaktadır.

Kadın cinselliğinin merkeze alındığı ahlak anlayışı ve kültürel yapının, geleneksel toplumlarda olduğu gibi, modern toplumlarda da devam etmesinin nedeni, ataerkilliğin herhangi bir dinle, ideolojiyle ya da rejimle alakalı bir gerçeklik olmamasıdır. Nitekim ataerkil örüntüler, örneğin İslam ülkelerinde olduğu gibi Batı’da da etkisini göstermektedir. Toplumsal cinsiyet örüntülerinin, belli bir dinin ötesinde dayanakları olduğu söylenmiştir: “Kadınlar hiçbir ülkede erkeklerle politik statü, katılım veya etki bakımından eşit değildir; kadınların politik ikincilliğinin boyutu, çok çeşitli kültürleri, politik düzenlemeleri ve içinde yaşadıkları rejimi kuşatmaktadır” (Kazemi ve Özalpat, 2004: 252). Özellikle Türk toplumu gibi geleneksel yapı ve örüntülerin devam ettiği toplumlarda, cinsellik özel alanda, aile içinde, yani ataerkil ideolojinin meşru gördüğü alanda yaşanır. “Kadının cinselliğini aile içinde yaşamaması sadece reddedilmez aynı zamanda sosyal bozulmanın göstergesi olarak kabul edilir” (Köysüren, 2013: 100). Geleneksel ya da modern her toplumda farklı düzeylerde ve şekillerde de olsa, kadınların cinselliklerinin kontrol altında tutulmasının ve kamusal alanda cinsiyet ayrımcılığının hala devam etmesinin nedeni de bu geleneksel heteroseksüel aile kurumu olarak belirlenmiştir.

Modern toplumlardaki şekliyle, erkekler için potansiyel cinsel nesnelere kadınların varlığı ve kadının itibarının bedeni ve cinselliği üzerinden teslim edilmesi, erkek egemenliğinin de temelini oluşturur. Aynı zamanda kadının cinselliğini namus bağlamında ele alan ahlaki ve kültürel yapılanmada kadının özne olarak varlığı, onun erkeğe tâbi olmasına bağlıdır. Özneleşme için kadın, erkeğin koruyuculuğuna, denetlemesine ihtiyaç duymaktadır. Ancak erkek kadını korurken namus olgusu açısından gerçekte kendisini korumaktadır. Kadın, erkeğin onurunu sürdürdüğü sürece var olacaktır. Dolayısıyla namus, erkeğin gücünü sürdürmesi için vardır. Bu süreçte “namuslu” ve erkeğine tâbi bir kadın olarak sağladığı özne konumu, gerçek bir özne olmanın çok uzağında, ikincil bir konumda olacaktır. Çünkü kadının özne konumu, “onun özsel niteliklerinden ya da kendi varlığı ve benliği üzerine

tasarımlarından kaynaklanmamakta” (Köysüren, 2013: 100-101), Butler’ın (2005: 27)belirttiği gibi, toplumsal norm ve kodların belirleyiciliği altında gerçekleşmektedir.

Bu açıklamalar ışığında, geleneksel ve modern toplumların kadını bedeni üzerinden kurgulama noktasında kesiştiği söylenebilir. Geleneksel toplumlar kadını bedeninin oto-kontrolü anlamında namusu üzerinden kurgularken, kapitalist modern toplumlar, kadın bedenini seyirlik bir metaya indirgemıştır. Kapitalist üretimin etkin olmadığı geleneksel toplumda kadın, ev dışında da emeğini kullanabiliyorken (örneğin kadınlar tarlada çalışabiliyordu), aynı zamanda cinselliğinin kontrolü için eve kapatılıyordu. Kapitalizm öncesinden kalma kadının namusu üzerinden kapatılması, emeğini ev-içiyle sınırlama şekline dönüşerek devam etmiştir. Kapitalist modern dünyanın güçlenmesiyle beraber, kadının toplumsal yerinin giderek sorunlu, karmaşık bir noktaya geldiğini düşünen Perrot (2005: 419-448), Aydınlanma döneminden sonra kadının durumunu şu şekilde tanımlamıştır: “Kadınlar sadece eve kapatılmadı; sanat, edebiyat, sanayi, ticaret, siyaset ve tarih gibi belli alanlardan dışlanmadı; aynı zamanda enerjileri de yeniden değer biçilen ev içi alana ya da daha doğrusu sosyalin evcilleştirilmiş bir versiyonuna aktarıldı”.

Modern toplumlarda, geleneksel toplumlardan kalma, kadınlar ve erkekler hakkındaki kültürel gerçeklikler ve inançlar –mevcut eşitsizliklerde, reklamlarda, sohbetlerde, zihinlerde, beklentilerde ya da başkalarının davranışlarında temsil edilen ya da çevre tarafından zihinlere uyarlanan- benlik algısını, ilgileri ve davranışları değiştirir (Fine, 2011: 113). Tıpkı namus üzerinden gerçekleşen algı gibi kadını cinsel nesne olarak konumlandırılan algı da bireysel algı ve tercihlerin değil, genelin talebine dayanmaktadır. Modern tüketim toplumunun kadını gözün beğenisine, feodal yapının kadını da teslimiyete hapsedilmiştir (Köysüren, 2013: 73). Toplumsal cinsiyet hiyerarşisi, biçim değiştirmiş; ancak, toplumsal, kültürel, ekonomik alandaki etkisi kaybolmamıştır.

## **2. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Beden Kavramı**

Cinsiyetin doğal olarak göstereni ve mekânı olduğu için beden, toplumsal cinsiyet tartışmalarında önemli bir yer tutar. Foucault’ya (2011: 133) göre, Batı

düşüncesi cinsiyetin ve bedenin hakikati üzerinde ısrarla durmaktadır. Ancak Batı düşüncesinin bedene atfettiği önem, bedenin gerçekliğine ve hazlarına yüklediği değerden kaynaklanmamaktadır. Batı düşüncesi bağlamında temel sorun, bedene kadın bedeni-erkek bedeni ikiliği üzerinden değer yüklenmesidir. Bu görüşe göre, toplumsal cinsiyet sorununda dişillik ve erillğe ilişkin tartışmaların temel sorunu, Batı düşüncesinin bedenleri cinsiyetlendirme politikaları olmalıdır.

Foucault'ya göre iktidar, bastırmakla, gerçeğe erişmeye sınır çekmekle, bir söylemin ifade edilmesini engellemekle yetinmez; “bedeni çalıştırır, davranışa nüfuz eder, arzu ve zevkle içi içe geçer.” (2003: 49). Böylece iktidar, cinsiyetin doğal bir hakikat olduğu düşüncesini yaratır. Bu düşünce ekseninde toplumsal cinsiyet, bedene iktidar tarafından zorla eklenmiş bir kimlik olarak kavranmaktadır. Beden tartışmaları iktidarın bu politikalarına karşı yeni bir beden ve cinsellik teorisi geliştirmeye odaklanmıştır (Köse, 2013: 39). Bu teoriye göre, arzu, bir taraftan kışkırtılırken; bir taraftan da denetim altına alınmaya çalışılır (Corbin, 2006: 117). Özellikle kadınların cinsellikleri bir taraftan kontrol altında tutulmaya çalışılırken diğer taraftan da sürekli bedene ve bedenin hazlarına seslenen söylemler geliştirilmektedir.

Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında sınırlar çizilmiş olsa da, Butler'a göre toplumsal cinsiyet açıklaması sorunludur. Cinsiyetin ya da toplumsal cinsiyetin nasıl ve hangi yollarla verildiğini sormadan “verili” bir cinsiyetten ya da toplumsal cinsiyetten bahsedemeyiz. Butler (2010: 50), cinsiyetli bedene dair doğal görünen olguların, çeşitli bilimsel söylemler tarafından başka bir takım siyasi ve toplumsal çıkarlar uğruna söylemsel olarak üretilme olasılığına dikkat çeker. Böyle bir durumda “cinsiyet” de, yani beden de, tıpkı toplumsal cinsiyette kabul edildiği üzere kültürel bir inşa olacaktır. Bu yaklaşım cinsiyetli beden ve toplumsal cinsiyet arasında bir farkın olmadığını öne sürmektedir. Cinsiyetli bedenleri üreten mekanizma, beden sanki tarih öncesi, kültürden bağımsız (doğal) ve tarafsızken, kültür onun üzerinde etki ederek toplumsal cinsiyet kategorilerini oluşturan bir mekanizmadır şeklinde bir görüşün üretilmesiyle işler (Köse, 2013: 47). Böylece toplumsal cinsiyet rolleri gibi beden de toplumsal ve kültürel-tarihsel olarak inşa edilir.

Butler, (2010: 27) “toplumsal cinsiyet alanının betimlemesi hiçbir surette onun normatif işleyişinden önce gelmez ve ondan ayrı tutulamaz” demiştir. Bu tespit, toplumsal cinsiyeti kader haline getiren hiçbir sabit kategoriden –biyolojiden- söz edilemeyeceğini ifade ederken, toplumsal cinsiyetin iktidar ilişkilerinin işleyişi içerisinde gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Çünkü iktidar ilişkileri bedeni kimlik kategorilerine sabitleyerek toplumsal cinsiyeti oluşturmaktadır (Butler, 2013: 53-54). Arpacı(2013, 132), toplumsal cinsiyetin tarih dışı bir kategori olarak ele alınamayacağından hareketle, kurumların, pratiklerin ve söylemlerin belirli süreklilikler içerisinde toplumsal cinsiyet kategorisine nüfuz ettiğini söylemiştir. Beden de bu söylemlere eklenerek cinsiyetlenmekte ve cinsiyetli beden süreklilik arz etmektedir.

Toplumsal cinsiyet, bedene bağlı olarak erillik ve dişillik kavramlarını ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden eril ve dişil kavramları toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında sıkça kullanılmaktadır. Girginer (1994: 17-18), toplumsal olarak kurgulanmış erillik ve dişillik ait özellikleri sıralamıştır. Erillığe ait roller, saldırganlık, bağımsızlık, duygusal olmamak ya da duygularını gizlemek, nesnel davranabilmek, bilimsellik, aktiflik, rekabetçilik, mantıklılık, dışa yönelimli olmak, çalışma hayatına yatkınlık, kararlılık, bir lider gibi davranabilmek gibi özellikleri barındırır. Dişillığe ait roller ise bunun tam tersi özellikler gösterir: Yumuşak bir dil kullanmak, çok konuşmak, anlayışlılık, naziklik, dinine bağlılık, kendi dış görünüşüyle oldukça ilgili olmak, düzenlilik, güvenlik ihtiyacı çok güçlü olmak, duygularını kolayca ifade edebilmek, sanat ve edebiyattan hoşlanmak vb. özellikler dişil rol özellikleri olarak sayılabilir.

### **3. Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kitle İletişim Araçları**

Kitle iletişim araçlarının yaşamlarımız üzerinde derin bir etkisi vardır. İletişim araçları yalnızca eğlendirmez; gündelik yaşamımızda kullandığımız bilginin büyük bölümünü sağlar ve bu bilgiyi biçimlendirir. Pek çok film, reklam, program, dizi de toplumsal cinsiyeti tekrar tekrar üreten pratiklerdir. Bu mecralarda sunulan eril ve dişil rolleri küçüklükten itibaren öğrenmeye başlayan çocuklardan ev kadınlarına kadar toplumun her türlü sosyal katmanından bireyler bu kalıplar içinde yoğunlanmaktadır. Buradan da anlaşılacağı üzere kitle iletişim araçları yaşadığımız

bilgi ve teknoloji çağında toplumsal cinsiyeti yönlendiren kurumların en önemlilerindedir; bu işlevi de açık ya da örtük olarak yapmaktadırlar.

Foucault'un ifadesiyle, "İktidar insanların kafalarının içinde ne olduğunu bilmeden, onların ruhlarına nüfuz etmeden uygulanamaz..." (2005: 65). Bu açıklama, özellikle günümüz iktidar anlayışında, toplumsal cinsiyet kategorilerine ilişkin normların içselleştirilmesinde en etkili yollardan birine işaret etmesi açısından da önemlidir. Gerçekten, toplumsal cinsiyete ilişkin kalıpların, her iki cins için de "doğal" ve "olması gereken" şeklinde kabullenilip benimsenmesi için ataerkil ideoloji en etkili araçlarından olan medya ve kitle iletişim araçlarını kullanmaktadır.

Örneğin, Yanbastı'nın (1996: 53) sıraladığı erkekle bütünleştirilen güneş (etkin, parıltılı, dölleyen), baba (aydınlatan, kılavuz olan), ateş (etken ve parıltılı güneşe bağlı) fallus (evrensel erkeklik simgesi, etkin, dölleyici, içe giren) ve kadınla bütünleştirilen toprak (edilgen, döllenen), su (doğurgan, fakat edilgen ve silik) gibi simgeleri birçok medya aracında ve sanat yapıtlarında görebiliriz. Bu mecralar, bu ikilikleri yansıtarak yeniden üretir; bu yönüyle de ataerkil ideolojinin bir aracı niteliği kazanır. Giddens'a göre (2000: 421), erkek ve kadın "nasıl kadın ve erkek olunacağını" bu yolla öğrenmekte ve içselleştirmektedir.

Gelişen teknoloji ile toplumsal cinsiyet kalıplarının bireye aktarımında -eril ve dişil özelliklerin aktarımı- en etkili araç medyadır. Görsel, işitsel imgelerden kurulu filmler, öyküler, romanlar, gazete haberleri, reklamlar kültürel temsil sistemimizin bir parçasıdır. Genellikle temel anlam düzeyinde bir malın/hizmetin faydaları veya hoşça vakit geçirmek için gibi gözükten ürünlerin tekniğinin yan anlamsal malzemesine dikkat edildiğinde (kıyafet, konuşma tarzları, müzik, diğer işitsel ve görsel teknik, kodların seçimi vb.) bu ürünlerin toplumsal cinsiyet rollerinin kazandırılmasında işlev gördüğüne tanık olunabilir. Böylece yapılan şeyin basitçe bir reklam, film ya da haber olmadığı, ideolojik bir anlamının bulunduğu görülebilir. Önemli olan bu katmanları çeşitli bakış açıları ile ortaya çıkarmak ve işlevlerini gözler önüne sermektir.

Ataerkil ideolojinin tarihsel süreçteki devamlılığı, toplumsal cinsiyetin cinsiyetli beden politikalarıyla bir kimlik olarak tanımlanması, medyanın ve kitle

iletişim araçlarının cinsiyetleri tanımlaması ve sınırlaması gibi faktörlerin yanı sıra; siyaset, ekonomi, bilim, din gibi pek çok alan da toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır. Ancak Türkiye'nin geleneksel ve modern örüntüleri bir arada bulunduran toplumsal yapısı nedeniyle geleneksel ve modern toplumlarda toplumsal cinsiyetin karakteri üzerinde özellikle durulmuştur. Bunun yanında, beden politikalarının kadının ikincil durumu üzerindeki belirleyici etkisi sebebiyle, beden kavramına da kısaca değinilmiştir. Çalışmanın konusu birer sanat eseri olmasının yanında kitle iletişim aracı özelliği de taşıyan sinema yapıtlarını içerdiği için, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde kitle iletişim araçlarının etkisini ayrı bir başlık altında ele almak gerekli görülmüştür.

## **B. ATAERKİL İDEOLOJİ VE FEMİNİST YAKLAŞIMLAR**

Ataerkil ideoloji genel anlamıyla, toplumda erkeğin öncelikli ve ayrıcalıklı olduğu hiyerarşik bir yapı, kadının bu yapı içinde edilgen ve itaatkâr olmasını sağlayan bir sistemdir. Bu sistem siyasete, ekonomiye, tarihe, edebiyata, politikaya, medyaya ve daha pek çok alana yayılmıştır. Bu kapsayıcı yapısı, toplumsal normlarla birlikte ahlâkî değerlerin de katkısıyla, kadının mağduriyetini arttırmakta ve kadın-erkek eşitsizliğinin temelini oluşturmaktadır.

Ataerkil terimi, “kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tâbi kılındığı güç ilişkisi”dir ve bu güç ilişkileri, cinsel işbölümü ve üremenin toplumsal örgütlenmesinden, yaşanan dişiliğin içselleştirilmiş normlarına kadar birçok biçimde görülür. Ataerkil güç, biyolojik cinsel farklılıklara atfedilen sosyal anlamlara yaslanır. Ataerkil söylemde kadının sosyal rolü ve doğası yine eril olan normlara göre tanımlanır (Pira ve Elgün, 2012:527).

Ataerkil ideolojinin kökeni ilk çağlarda mülkiyet kavramının ortaya çıkışı ile eş zamanlıdır. Ataerkil ideoloji öncelikle aile, akrabalık ve mülkün paylaşımı/aktarımı üzerinden kurulmuştur. Ardından da her türlü ekonomik, sosyal, siyasi ve kültürel yapılanmaların bu ideoloji çerçevesinde şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. “Doğrudan doğadan geçinen avcı-toplayıcı toplumlardan, artık ürün ve mülkiyet üzerinde denetim gerektiren yerleşik tarım toplumlarına geçildiğinde erkek egemenliği ve kadın emeği ve doğurganlığı üzerindeki

denetimlerin keskin biçimde arttığını gösteriyordu (Kandiyoti, 2011: 10). Köysüren de (2013: 82) ataerkil ideolojinin temelini, feodal yapıda erkeğin güç sahibi olmasına, toprağa ve kadına sahip olmasına bağlanmıştır. “Ataerkil toplumlarda baba, kadın bedeni ya da namusu üzerinden bir güce sahiptir. Dolayısıyla, kadının sadece babaya aidiyeti değil, benliğinin yapılanması için babaya tâbiyeti de söz konusudur. Bu bağlamda iktidar, kadının özne olması için gerekli bir mekândır”. Yani kadınların ezilmesi, özel mülkiyete ve aile içinde denetim altına alınmalarına bağlanmıştır. Bunun yanında ataerkil ideoloji, temelde kadın ve erkek arasındaki hiyerarşik iktidar ilişkilerini yansıtır olmasına karşın, homojen bir bütünlük göstermemiştir. Bu anlamda ataerkillik tek bir zamanın ideolojisi olarak ele alınacak kadar basit bir ideoloji değildir. Tarihsel ve kültürel bağlamda farklı alanlarda kendini göstermiştir. Toplumsal, siyasal, kültürel ve kişiler arası iletişimin ataerkil ideolojiye göre belirlendiği toplumların belli ortak özellikleri vardır: Soyağacı erkeğe göre belirlenir (patrilinear), çocuklar erkeğin bulunduğu yerde yaşarlar (patrilokal). Hukuk ise evliliği kapsar. Bu toplumlarda en büyük suç erkek otoritesine karşı gelmektir, en büyük erdem ise otoriteye ve eril yasaya karşı itaatkâr olmaktır. Düşünce biçimi düalistik ilerler ve sermaye erkeğin kontrolündedir (Pira ve Elgün, 2012: 530). İktidarın bu özellikleri sergilediği yani erkek merkezli olduğu her türlü ideolojide ataerkillikten söz edilebilir.

Feminizm ise ataerkil ideolojiye karşı güçlü bir ideoloji olarak, iki cinsten birinin diğerine baskın gelmesinin altında yatan nedenleri, ataerkilliğin ürettiği hegemonik erkeklik klişesini ve bunun toplum tarafından “doğal” ve “olması gereken bir durum” olarak algılanmasını çözümlenmeye ve dönüştürmeye çalışmaktadır. Burada bir noktaya özellikle değinmek gerekir: Feminizm, günümüzde algılandığının aksine, erkeklere karşı takınılan düşmanca bir tutum değildir. Hooks’a göre (2012: 9) feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir. Sorun cinsiyetler değil cinsiyetçiliktir. Yani, feminizm yalnızca kadınlara yönelik bir ideoloji değil, toplumsal cinsiyetçiliğe karşı olan, toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil ideolojiyi yıkmayı amaçlayan bir düşüncedir. Toplum algısında feminizmin “tamamen erkeklere karşı olan ve onlardan üstün olma çabası içindeki kadınların uydurma bir teorisi” olarak algılanması açısından bir azınlık ideolojisi

olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Feminizmin amacı, yasal ve sosyal düzenlemelerde kadının erkeklerle eşit haklara sahip olmasını sağlamak, yasalara kadın istismarı konusunda daha güçlü yaptırımlar eklemek, toplu tecavüz eylemlerinin, aile içi şiddetin vb. ortadan kaldırılmasını sağlamaktır. Feminizm bu doğrultuda, tüm bu olumsuz muameleleri doğuran ve bir anlamda haklılaştırma dayanağı oluşturan ataerkil toplumun ideolojik alt yapısını, -tüm toplumun çıkarları adına-dönüştürülmek için mücadele veren bir ideolojidir.

19. yüzyılda Batı'da başlayan örgütlü oy hakkı mücadelelerinden bu yana, kadınlar toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil yapıyı sorgulamıştır. 1960'larda ve 1970'lerde oluşan sorgulayıcı eğilimler, radikal akımlara bir ortam yaratmıştır. Feminist hareketlerin yükselişini de böyle bir politik ortam sağlamıştır. Daha sonraları birçok görüş gibi feminizmde kuramsal olarak temellenmiş ve kollara ayrılmıştır. Bu feminizmler birbirlerinden yalnızca perspektif olarak ayrılmaktadır. Ancak kadınların sömürülmesine ve baskı altına alınmasına, karşı bir kadın hareketi noktasında birleşmektedirler<sup>2</sup>.

Tarihsel olarak bakıldığında, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkinin daha çok kadınlar aleyhine işlemesi sanayileşme ile birlikte hız kazanmıştır. 18. yüzyılda kadın ve erkeğin üretkenliği, sanayi öncesi tarımsal üretim toplumunda olduğundan farklı bir süreç izlemiştir. Çünkü 18. yüzyıla kadar üretken iş, aile içerisinde erkek kadar kadın tarafından da yapılmaktaydı. Yani Sanayi kapitalizmi, üretken işgücünü ev merkezli olmaktan çıkarıp kamusal alana taşımaya başlamıştır (Demir, 1997: 47). Bu süreç öncelikle evli burjuva kadınlarını etkilemiş, erkekler ev dışında çalışırken kadınlar ev içinde, daha az üretken işleri üstlenmek zorunda kalmışlardır. Bu kadınlar kadın özgürlüğü hareketinin başlatıcıları olmuşlardır. Özellikle eşit eğitim isteyen bu hareket, toplum hiyerarşisini altüst etmiş, herkesi eşit kabul eden bireycilik anlayışı önem kazanmıştır. 19. yüzyılda ise feministler erkeklerle eşit haklar ve fırsat eşitlikleri için mücadele vermişlerdir (Arat, 1991: 45-53). Bu feminist yaklaşım liberal düşünce ekseninde gelişim göstermiştir.

---

<sup>2</sup>Bkz. Demir, 1997; Donovan, 2005; Tong, 2006; Kandiyoti, 2011.

Ancak eşit hak ve eğitim talepleri orta sınıf kadınlarının hayatlarında pek bir değişiklik yaratmamış, bunu siyasal hak mücadeleleri izlemiştir. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başları boyunca bütün Batılı ülkelerde “medeni haklar” mücadelesi başlamıştır. Sonuçta sınırlı da olsa ilk seçme hakkını 1918’de İngiliz kadınları kazanmış, bunu diğer Batı ülkelerindeki kadınlar takip etmiştir (Demir, 1997; Tong, 2006;Kandiyoti, 2011). 20. yüzyıla gelindiğinde kadınların eş ve anne olarak erkeklerin yüklenmek zorunda olmadıkları sorumluluklarına vurgu yapılmaya başlanmış, “farklı fakat eşit” düşüncesi gelişmiştir (Demir, 1997: 48). Özellikle çalışan kadınlar, hamilelik ve sonrasında erkeklerin sahip olmadıkları bazı özel haklar talep etmişlerdir.

Feministler, erkek ve kadın için katı biçimde kurgulanmış olan ve yaşamın her alanını kuşatan bu cinsiyet rollerinden kurtulmanın yollarına ilişkin kuramlar geliştirmişler ve politikalar üretmişlerdir. Birinci dalga feminizm, siyasal ve ekonomik alanlarda ataerkil ideolojinin yansımalarını ortaya çıkarmaya çalışmış (liberal feminizm); ikinci dalga feminizm ile birlikte kültürel, sosyal, dinsel ve cinsel alanlarda ataerkil ideolojinin izlerinin görünür kılınması ve ortadan kaldırılması için yollar aranmıştır. Çeşitli feminizmler ataerkil yapıya ilişkin tanımlarda bulunmuşlar ve bu tanımlardan yola çıkarak sosyal, kültürel, siyasal alanlarda cinsler arası eşitliğin sağlanması konusunda çalışmalar yapmışlardır. Bu bağlamda ataerkil ideolojiyi, cinsler arası eşitsizliğe dayalı bir ideoloji olarak ele almışlardır. Feministler, ataerkil ideolojiyi toplumsallaşma süreçlerinin temelinde görmüşler ve bu ideolojinin yok edilmesi için önerilerde bulunmuşlardır.

Feministler ataerkillik analizlerinde çok farklı yaklaşımlar ortaya koymuşlar ve ataerkil ideolojiye çeşitli açılardan yaklaşmışlardır. Bu yaklaşımlar liberal, Marksist, sosyalist, anarşist, psikanalist, eko-feminizm gibi pek çok dala ayrılmış olsa da, kuramsal temelleri açısından üç farklı kaynaktan beslenmiştir. İlki tamamen feminist bir çabadır ve ataerkinin kökenlerini açıklamaya yönelik çalışmalardan oluşur. İkinci yaklaşım kendisini Marksist gelenek içinde konumlandırır ve sınıf kavramı çerçevesinde feminist eleştiriye dâhil olur. Üçüncü yaklaşım ise öznenin

toplumsal cinsiyet kimliğinin üretimi ve yeniden üretimini açıklamak için psikanaliz ekollerinden beslenir<sup>3</sup>.

### 1. Radikal Feminizm

Bu yaklaşım, kadınların tabi olmalarını “erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik kurma ihtiyacı” ile açıklar (Scott, 2007: 15).Radikal feministler, kadının özgürleşmesinin kaynağı olarak üreme sürecini gösterirler. Buradan hareketle, evliliğin ve ailenin yani “heteroseksüel cinsellik kurumunun” ortadan kaldırılmasını ve üreme için “rahim dışı yolların” bulunmasını savunurlar (Donovan, 2005: 272). Böylece kadının üremedeki rolü ortadan kalkacak ve kadınlar özgürleşecektir. Firestone’a (1993: 19) göre ekonomik sınıfların tersine, cinsel sınıf doğrudan doğruya biyolojik bir gerekliliğin ürünüdür. Kadın ve erkek eşit değil farklı yaratılmışlardır. Bu ayrılık kendi başına bir sınıf sisteminin gelişmesine yol açmamış, sınıflaşmaya bu ayrımın üremedeki işlevleri sebep olmuştur. Yani bu yaklaşımı benimseyenlere göre, cinsel güç dağılımının dengesizliği, biyolojik yaradılıştan ileri gelmektedir. Ezilmenin biyolojik nedenleri ortadan kalktığında ve ezilen sınıf yani kadınlar üreme araçlarına ve teknolojilerine el koyduğunda cinsel ayırım ortadan kalkacaktır. Kısacası “emek Marksizm için neyse, cinsellik de feminizm için odur” (Scott, 2007: 16).

Bazı radikal feministler için ise ataerkilliğin temelini oluşturan cinselliktir. Kadınlar cinsel açıdan nesneleştirildikleri için erkeğe tabidir. Radikal feministlere göre, bütün toplumsal eşitsizlikler de kaynağını cinsellikten almaktadır. İki yaklaşım da fiziksel farklılık üzerine kurulmuştur. Bu açıdan evrensel ve değişmez bir nitelik taşımaktadır. Bu yaklaşımlar, cinsiyetler arası eşitsizliklerin kültürel belirlemeler dışında tutarlı ve tarih dışı bir anlam taşıdığını var sayması açısından eleştirilmiştir (Scott, 2007: 17).

---

<sup>3</sup>Bu ayrım için bkz; Firestone, 1993; Demir, 1997;Tong, 2006;Scott, 2007; Davidoff, 2009; Kandiyoti, 2011;Tanesini, 2012.

## 2. Marksist Feminizm

Marksist feministler, kadınlar sınıflı toplumda ayrı bir sınıf oluştursa da kadın sorununda liberal feministlerin önerdiği çözümlerin (kadın-erkek fırsat eşitliği) geçerli olmayacağını savunurlar (Demir, 1997: 57-58). Çünkü sınıflı toplumda gerçek anlamda fırsat eşitliği olmayacaktır. Dolayısıyla Marksist feministlere göre, kadının baskı altında oluşunun sebebi kapitalizmdir. Bu nedenle Marksist feministlerin en çok kullandıkları kavramlar kapitalizm, sınıflı toplum ve ekonomidir. Marksist feministler, başlıca ilgi konusu olarak kadın ve iş ilişkileri üzerinde odaklaşma eğilimi göstermişler, bu çerçevede üç konu üzerinde özellikle durmuşlardır: Aile kurumunun kapitalizmle ilişkisi, kadının aile içinde yaptığı işlerin nasıl gerçek üretken iş olarak görülmeyip değersizleştirildiği ve kadınların niçin genellikle düşük ücretli, sıkıcı ve değersiz görülen işlerde çalıştırıldıkları<sup>4</sup>.

Marksist feministlere göre aile, hane yapısı ve cinsellik değişen üretim biçimlerinin ürünleridir. Hartman, kapitalizm ve ataerkilliği, birbiriyle etkileşim içinde olan ayrı alanlar olarak ele almak gerektiğini belirtse de (Aktaran Scott, 2007: 19) Marksist ataerkillik açıklamalarında öncelik ekonomik alana verilir ve patriarka, üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak ele alınır.

Dolayısıyla Marksist feministler, kadının kurtuluşu için, kapitalist sistemin yıkılması gerektiğini söylemişlerdir. Tüm kadınların özgürlüğü için, kapitalist sınıflı sistemin sosyalist sistemle yer değiştirmesi gerekmektedir. Çünkü sınıfsız toplumda hiç kimse ekonomik olarak bir başkasına bağımlı olmayacak, kadınlar erkeklerden ekonomik olarak bağımsız olacak ve erkeklerle eşitlik sağlanmış olacaktır. Marksist feministler, “böyle bir sistemin reforme edilemeyeceğini, sadece dalları ve kökleri ile birlikte sökülüp atılabileceğini” ileri sürmüşlerdir (Tong, 2006: 11). Yani yıkılması gereken sadece ataerkil hukuk ve siyasal yapı değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal kurumlardır (Marks ve Engels, 2008). Marksist feministlere göre, kapitalizmin doğal sonucu olan uzmanlaşma ve iş bölümü insanın kendi kendisine yabancılaşmasını sağlar. Durum özellikle kadın açısından değerlendirildiğinde, özel alanın hapsinde kadın toplumsal işleyişten soyutlanmıştır. Birey olamama hissi

<sup>4</sup>Bkz. Demir, 1997; Tong, 2006; Davidoff, 2009; Scott, 2007; Tanesini, 2012.

kadınların ezilmeye boyun eğmelerini sağlar. “Marksist Feministler, kadının evden çıkması için çocuk eğitimi ve bakımını devlete transfer eder” (Demir, 1997: 57). Böylece kadın ev içinden çıkarak özgürleşebileceği gibi doğurganlık özelliği yüzünden emek gücü bakımından da sömürülmeyecektir.

### 3. Psikanalitik Feminizm

Ataerkilliğin temelini, kimliğin psişik yapılanışında gören psikanalist feminist yaklaşımlar, toplum ve psişik yapı arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmışlardır. Onlara göre, kadınların baskı altına alınmasının temeli ekonomik değil psikolojiktir. Psikanalitik kuram da öznenin kimliğinin yaratılma süreçleriyle ilgilenir. Buradan hareketle psikanalitik feminist yaklaşımlar, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşumuna dair ipuçları yakalamak için, çocuk gelişiminin erken dönemlerine odaklanırlar.

Freud her iki cinsten çocuğun gelişmesini ve cinsel olarak farklılaşmasını, “*oedipus kompleksi*” ile *ve oral, anal ve fallik* evrelerle açıklar. Bebek cinselliğinin ilk aşaması olan *oral dönem*de, çocuk çift-cinselliklidir (Freud, 2000: 149). Yani ne kadın ne erkek ya da hem kadın hem erkektir. İkinci aşama olan *anal dönem*, ket vurma ve bastırma evresidir. Bu dönemde süper-ego gelişmeye başlar (Sarup, 1995: 20). Süper-ego, babasının değerleri ile büyüyen erkek çocuk tarafından ne derece içselleştirilmişse, o ölçüde bu fikir, ataerkil toplumsal bilinç haline gelir (Tong, 2006: 221-222). *Fallik evrede* çocuk cinsel zevkleri keşfetmeye başlar ve böylece cinsel organlarıyla tanışır. Bu dönemde çocuk alttan alta anneyi ister ve ona bağlanır. Bu kız ve erkek çocuk için de aynı şekilde gerçekleşir. Bu dönemde gerçekleşen *oedipus kompleksinde*, çocuk babanın yasasıyla tanışır (önceki evrelerde gereksinimleri yüzünden sadece anneyi tanımaktadır) ve ilk sevgi nesnesi olan anneden kopmak zorunda kalır.

Kız çocuklardaki farklılık bu noktada ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde cinsel organını ve hazlarını keşfeden erkek çocuk için penis, çocuğun bütün benliği için, varlığı ile eşdeğer bir anlam ve önem kazanır. Ancak bu dönemde tanıştığı baba yasası, organla ilgili olarak çocuk zihninde bir takım korkular geliştirir. Erkek çocuk, kız çocukta penis olmadığını fark edince, bunun kendisinde de yok edileceği kaygısı duyar. Bu korku *iğdiş (hadım) edilme korkusu* olarak bilinir. Kız çocuğu ise bu

döneme eriştiğinde, erkek çocukların kendisinde bulunmayan bir organa sahip olduğunu fark etmeye başlar. Bu durumun yarattığı düş kırıklığı ve eksiklik duygusu *penise imrenme* olarak adlandırılır. Kızda, erkek çocukta olduğu gibi bir penis ve bunun uyarılması olmadığından, kız çocuğun cinsel yaşamdaki ilk duygusu, bir penisi olmadığını keşfetmesiyle ilgilidir. Derin bir eksiklik duygusu altında kız çocukta penisin olması isteği belirir. Kendi klitorisi ile erkeklerin penisini kıyaslayan kız çocuk bu durumdan annesini sorumlu tutar. Önceleri tek sevgi objesi olan annesine, kendisini eksik olarak dünyaya getirmiş olduğu gerekçesiyle kızgınlık geliştirir. Kız çocuk, sevgi nesnesi boşluğunu önce babayla doldurur. Daha sonra bu boşluğu dolduracak başka bir erkeğin özlemine duyar (Sarup, 1995; Freud, 2000; Craib, 2007). Erkek çocukta olduğu gibi *iğdiş edilme* mekanizması işler. Ancak bu iğdiş edilme korkusundan çok zaten iğdiş edildiğinin kavranmasıdır. Mitchell'e göre kadınlığın işaretleri olan *mazoşizm* (egemen pasif emellerin sonucu), kibir ve kıskançlık (kendisinde olmayan penise özenme ve baba için anneye rekabet etme sonucu) ve sınırlı bir sosyal adalet duygusu (iğdiş edilme tehdidi yaşamadığı için babanın kuralını içselleştirmek zorunda olmayışının sonucu) oedipus kompleksinin kız çocuklarındaki işleyiş mekanizmasıyla ilgilidir (Aktaran Craib, 2007: 236). Eksikliğinden dolayı üzüntüye düşen kız çocuk, bir yandan kıskançlığa düşerken bir yandan da onu eksik dünyaya getirdiği için annesini suçlamaya başlar. İlk önce kızlar babalarının sahip olduğu penise sahip olmak isterler, fakat zaman içinde penisin yerine geçecek nihai çözüm olan bebek isteğini duyarlar (Tong, 2006: 221-222).

Böylece annenin veremediği ve babasının da veremeyeceği fallusu, bir çocuk sahibi olma isteği aldığı zaman, normal kadın olacaktır. Freud'a (2000: 159) göre, kadının fallustan yoksunluğu, ileride kişiliğinde silinmez izler bırakır. Ona göre, örneğin fikirsel çaba gerektiren bir meslekte çalışma isteği, bastırılmış fallus isteğinin yansımasıdır. Çocuk, fallusun yerine geçen bir fetiş nesnesidir. *Fetiş nesnesi*, kadının fallustan yoksunluğundan dolayı duyduğu eksikliği ve erkeğin iğdiş edilme tehdidinden dolayı duyduğu korkuyu bertaraf edecek her türlü şeyi ifade etmektedir.

Freud'un teorisi feminist olmamakla birlikte, tıpkı Marksist teoride olduğu gibi, kadınların ezilmesine ilişkin önemli ipuçları ve tespitler sunar. Feministler

(Firestone, 1993; Mitchell, 1998; Chodorow, 2000; Millet, 2000) Freud'un bu açıklamalarına, ataerkil değerleri onaylar bir nitelik taşıdığı ve bunları biyolojiye dayandırarak doğallaştırma eğiliminde olduğu için karşı çıkarlar ve psikanalitik kuramı feminist bir bakış açısıyla geliştirirler. Freud'un "penise gıpta etme" düşüncesi üzerinden, kadınların kendilerini hadım edilmiş ve alçaltılmış görmelerini, erkeklerin üstünlüğüne bağlaması, feministler tarafından şiddetle eleştirilse de, çocuklarda cinselliğin gelişimini ve cinsel farklılaşmanın betimlenmesi ile ilgili önemli tespitlerde bulunmuş olması, feminizm içinde de farklı yorumlarla kullanılmasına sebep olmuştur.

Firestone (1993: 58-59), erkeklerin ve kadınların farklı olan psiko-seksüel oluşumlarının, baskı altına alınmalarına katkıda bulunduğunu (baskının temel dayanağı, kadının cinsel üremedeki yeri) söyler: Erkekler "libidolarını"<sup>5</sup>, yaratıcı iş projeleriyle yüceltmeyi öğrenirken; kadınlar bunu yapmamaktadır. Yani erkekler cinsel ve duygusal ihtiyaçlarının bağlantısını kesebilirken, kadınlar yapamaz. Bu yüzden kadınlar, hiç karşılık görmeden, duygusal ihtiyaçları için erkeklere bağımlı olmaya devam ederler. Erkeklerin bağımsızlığı, kadınların baskı altına alınmışlığına katkıda bulunan çeşitli toplumsal baskıları sürdürmeye yardımcı olan belirgin bir politik üstünlük sağlar. Böylece biyolojik temelli cinsiyet bölünmesi, kültürel bir bölünmeye ulaşmaktadır.

Toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kadın erkek kimliklerinin temelini psikanalitik bir bakışla çocukluğun gelişim dönemlerine bağlayan Millet'e (2000: 59) göre, çocukluk yılları toplumun cinsel kodlarını çözmek ve benimsemekle geçer. Toplumsal koşullar yüzünden kadın ve erkek birbirlerinden tamamen ayrı iki kültür niteliği taşırlar. Çocukluk boyunca cinsel kimliğin gelişmesini, ailenin, eğitimcilerin ve kültürün, her cins için uygun gördüğü davranış, kişilik, ilgi, değer ve anlatım kavramları belirler. Çocuğun yaşamının her anı, oğlan ya da kız oluşuna göre, cinsiyetin kendine yüklediği zorunlulukları yerine getirmek için nasıl davranmak ve düşünmek gerektiğini öğrenmekle geçer.

---

<sup>5</sup>Freud'un kuramında cinsel dürtünün enerjisi, cinsel kökenli içgüdülerin enerjisidir.

Psikanalitik feminist yaklaşımlarda iki ekol dikkat çeker. Bunlardan ilki nesne-ilişkileri kuramları çerçevesinde çalışmalarını sürdürürler. Diğeri ise Lacan'ın dil kuramları bağlamında Freud'un yapısalcı ve post-yapısalcı okumalarına dayanır. Her iki yaklaşım da toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşumuna dair ipuçları yakalamak için çocuk gelişiminin erken dönemlerine odaklanması açısından psikanalitikdir. Nesne ilişkileri kuramcıları hakiki deneyimin etkisinin üstünde dururken, post yapısalcılar toplumsal cinsiyetin iletilmesi, yorumlanması ve temsilinde dilin (simgesel düzenler) merkezi yerine vurgu yaparlar (Scott, 2007: 25).

Nesne ilişkileri yaklaşımını benimseyen Chodorow'a göre, erkekler dış dünyada çalışmak için elverişli kılınmış, güçlü, mantıklı ve duygusal olmayan varlıklardır. Oysa küçük erkek çocuklar, bütünleşmiş kişiler olarak bunu babalarından öğrenmezler. Çünkü babayla yeterli ilişkileri yoktur(2000: 337-348). Genellikle küçük erkek çocuklara erkekliğin açık bir biçimde öğretilmesi gerekir ama kız çocukları için kadınlığı öğrenmek zaman içinde bir akış konusudur. Erkeklerin bağımsızlığı bir mittir. Çünkü erkekler genellikle annelerine bağımlıdırlar. Bu bağımsızlık söylemi onları güçlü kılmaya yarar. Erkeklerin bağımlılıklarının anlaşılması için onu kadınlara yansıtırlar ve onları seks bağımlısı olarak görürler (Craib, 2007: 240).

Chodorow(2000: 337-348), kadınların bağımlı konumlarında, anneliğin ve kız çocuklarının anneyle olan ilişkilerinin belirleyici olduğunu söyler. O'na göre kadın ve erkek arasındaki ayrımın sebebi, çocuk bakımına ilişkin anneye yüklenen ve erkeğin etkisiz olduğu ev içi emektir. Annelik rolü yüzünden kadın her zaman empati kurma eğilimi içinde olmaktadır. Böylelikle, başkalarının gereksinimlerini kendi gereksinimlerinden önde tutup onları sahiplenerek (kendisininmiş gibi), başkalarını tatmin etme yoluyla kendisini tatmin etmektedir. Bu erkek egemenliğini açıklamaktadır. Çünkü çocuğun bakımına ilişkin işbölümü kalıpları kültürel olarak belirlenmektedir. Bu kalıplar değişirse kadının ikincil konumu da değişecektir. Chodorow, psikanalizi kadınların sömürülmesini açıklamak için kullanmış ve bunu çocuğun bebeklik dönemlerindeki ihtiyaçlarını karşılama göreviyle açıklamıştır. Kadının bebekle kurduğu muhtaçlık ilişkisi, psişik olarak kendisini diğer insanların ihtiyaçlarını karşılamaya yönlendirmektedir. Dolayısıyla Chodorow, toplumsal

cinsiyet ayrımcılığının oluşmasını sağlayan psişik süreçlerin de toplumsal ve kültürel olarak yapılandırıldığını öne sürmüştür.

Postyapısalcı yaklaşım da bu noktayı açıklığa kavuşturmak üzere, erillik ve iktidar arasındaki bağlantıların, erkekliğe kadınlıktan daha yüksek değer biçilmesinin, ebeveynliğin (Chodorow'un çözüm olarak sunduğu gibi) kadın erkek arasında eşit bölüşüldüğü aileler içinde de nasıl sürdürüldüğünü araştırmıştır. Bunun için anlamlandırma süreçlerine ağırlık vermişler ve bu süreçleri çözümlmek için Lacancı kuramda merkezi bir yer tutan "dil"den faydalanmışlardır. Dil, çocuğun simgesel düzene girişinde kilit bir rol oynar. Öznenin toplumsal cinsiyeti de dille inşa edilir (Tura: 2004; Craib: 2007; Althusser: 2008; Lacan, 2013).

Lacancı çözümlerede fallus ise cinsel farklılığın merkezî göstergesi konumundadır. Ancak Lacan'ın kuramında fallus, Freud'ta olduğu gibi penisi değil, babanın yasasını temsil eder. Bu açıdan metaforik bir anlam taşır. Lacan fallustan önemli bir gösteren olarak söz eder. Fallus, çocuğun ensest arzularını gerçekleştirmesini önleyen babanın "hayır"ı ya da "adı"dır. Lacan'a (2013: 12)göre fallus asla ulaşılamayacak olandır. Bu açıdan penisi yitirme anlamında iğdiş edilme korkusundan daha önemlidir. Fallus sembolik olana girişi gösterir Yani çocuğun baba yasasıyla tanışması ve bu tanışma neticesinde her iki cinsin de arzularının en derin sevgi nesnesini (anneden ayrılma) kaybetmesinin sembolik gösterenidir. Bu anlamda herkes iğdiş edilmiştir çünkü ilk sevgi nesnesi olan anneden koparılmıştır ve fallus rolü doğal ya da gerçek bir babaya değil, onun normatif rolüne bağlanmıştır. Lacan 'babaya ait bir mecaz'dan söz eder (2013: 15). Bu Lacan'ın feminist yorumlarının temelini oluşturur. Buna göre, hem kadınlar hem de erkekler için cinsel kimlik hayalidir. "Kadınlar" ve "erkekler" yalnız dilde vardır. Bu dil, fallusun yasalarıyla oluşmuş dildir. Dil aracılığıyla toplumsal cinsiyetler inşa edilir. Çocuğun yasayla yani fallusla ilişkisi, cinsel farklılığa (Lacan'a göre hayali bir farklılık) ve erillik ya da dişillikle kurduğu hayali özdeşleşmeye dayanır. Yani "toplumsal etkileşim kurallarının empoze edilişi, içkin ve özel bir şekilde toplumsal cinsiyete göre belirlenir çünkü dişinin fallusla ilişkisi erkeğinkinden doğal olarak daha farklıdır" (Scott, 2007: 28) ve kadınlık fallusa 'karşı' tanımlanmıştır (Craib, 2007: 245).

Erilliğin temel prensibi, dişil yönlerin baskı altına alınmasına dayanır ve eril-dişil karşıtlığını çatışmaya sokar. Bilinçaltında bastırılmış arzular, sürekli olarak toplumsal cinsiyet özdeşleşmesinin istikrarına bir tehdit oluşturur. Eril ve dişil olana ilişkin bilinç düzeyindeki fikirler sabit değildir, kullanıldıkları bağlama göre farklılıklar gösterir (Scott, 2007: 28). Bu yoruma göre, erillik ve dişillik içkin özellikler değil, öznel ya da kurgusal yapılardır. Dolayısıyla bu yaklaşım, iğdiş edilmeye (biyolojik olana) karşı yasayı (dili, normatif olanı) kullanarak, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinde, toplumsal ilişkilerin belirleyiciliğine vurgu yapmaktadır. Ancak fallusu (yine biyolojik olanı) tek gösteren olarak seçmesiyle, öznenin toplumsal cinsiyetinin inşasının öngörülebilir, yani değiştirilemez olduğuna işaret etmektedir. Böyle bir yorum, toplumsal cinsiyetin her zaman aynı şekilde gerçekleşeceğini ve cinsler arasındaki çelişkinin değişmez olduğunu varsayar. Mitchell'e (Aktaran Sarup, 1995: 36)göre ise Lacan ataerkil iktidar ilişkilerinin tam bir tanımını yapmıştır. Çünkü ataerkillik yalnızca kadın ve erkek arasındaki ilişkilere dayanmaz, her iki cinsin de fallusla ilişkilerinin, ataerkil iktidar ilişkilerini açıklamaktadır. Yani biyolojik olanın kültürle ilişkisini ortaya koymaktadır. Lacan, ataerkil iktidar ikiliklerine ve bunların yeniden üretilmesine ilişkin anlayışı değiştirmiş ve kadının maruz kaldığı baskılara yol açan şeyin tek başına erkekler değil, daha çok toplumsal, ekonomik ve dilsel yapılar olduğunu belirtmiştir. Ancak Lacan'a göre yine de ataerkil baskıcılık bile bu yapıları değiştirmez. Çünkü Lacan'a göre bu yapılar biyolojiden, toplumsal-dilsel baba yasasına kadar değiştirilemezdir (Aktaran Sarup, 1995: 36).

Ataerkil ideolojiye ve kadının sömürülmesine dayanan toplum sistemine ilişkin farklı feminist yaklaşımlar, akademik çalışmalar dışında da ilgi görmüş ve gelişme göstermiştir. Bu çeşitli perspektifler sayesinde, çok çeşitli alanlara feminist bakış uygulanabilmiştir. Siyasetten ekonomiye, sanattan kitle iletişimine kadar pek çok alanda cinsiyetçilik karşıtı politikaların üretilmesine kapı aralanmıştır. Bu gelişmeler için temel dayanak noktası, feminist yorumların –her biri ataerkil ideolojiyi farklı temellere dayandırsa da–kadınların özgürleşmesi amacıyla birleşmeleri ve bu doğrultuda sistemli olarak ataerkilliği çözümlenmeleridir. Radikal, Marksist ya da psikanalist feminist yorumların hepsi, toplumsal cinsiyet rollerinin

aktarımında ve sürekliliğinde öğrenmenin önemini kabul etmiştir. Bu bağlamda toplumsal değer ve normların ataerkil bir yapıda olduğu dolayısıyla bu norm ve değerleri aktaran süreçlerin de ataerkil ideolojiyi beslediği noktasında birleşmektedirler.

Feminist yaklaşımların her biri farklı referanslara sahip olsa da aynı kaynaktan, kadını özgürleştirme ve cinsiyetçi ideolojileri yıkma düşüncesinden beslenmektedir. Ataerkilliğe ilişkin farklı bakış açıları sayesinde birçok disiplin içinde bir feminist bakış ve dil oluşturulabilmiştir. Radikal feminizm kadının cinsel üremedeki yerini ve kadın bedeninin nesneleştirilmesini merkeze alırken, Marksist feminizm kadının emek anlamında sömürülmesine ve sınıfsız toplumdaki yerine değinmiştir. Psikanalist feminizm ise kadının ezilmesini, ikincil konumunu ve cinsiyetçiliği, öznenin psişik yapılanışına bağlamıştır. Bu yaklaşımların hepsinden çalışmanın çeşitli noktalarında faydalanılmaktadır.

## II. SİNEMA- TOPLUM İLİŞKİSİ VE İDEOLOJİK BAĞLAMI AÇISINDAN KADIN FİMLERİ

Sinemaya ilişkin “toplumun aynası” söylemi, bütünüyle yanlış olmamakla birlikte, eksik ve yanıltıcı bir söylemdir. Sinema toplumun ve değerlerinin bir göstereni, aynı zamanda toplum ve toplumsal olan da sinemada gösterilenlerle süreklilik arz eden, yeniden üretilen ya da dönüşen ve değişen olabilmektedir. Dolayısıyla sinema basitçe bir aynadan ziyade, seyirci yani toplumla karşılıklı ilişkisellik içinde karmaşık bir pratiktir. Bugün sinemanın, alışageldiğimiz toplumsal pratiklerin çok dışında bir dünyanın mümkün olduğunu göstermek, insanların bilinçlerine ve eylemlerine nüfuz etmek açısından en etkili araçlardan biri olduğunu söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Özellikle günümüzde toplumsal konularda teorinin etkileyciliğini büyük ölçüde yitirmiş olması, buna karşılık görsel unsurların gündelik yaşamlar üzerindeki etkinliğinin artması da sinemanın diğer sanat dalları arasındaki özel yerini göstermektedir. Irigaray’ın söylemiyle, sinemanın gücü, “görülebilenin (bulunuş) görülmeyene (bulunmayış) üstün gelmesi ve varlığı garanti altına almasından” ileri gelmektedir (Aktaran Sarup, 1995: 35). Bu bir yanılsama olmasının yanında çok güçlü bir yanılsamadır ve insanlara çeşitli hazlar sunarak etkinliğini güçlendirmektedir.

Beyaz perdenin diğer sanat dallarına göre, seyirciyle daha doğrudan bir ilişki kurması ve bilinç-dışıyla direkt iletişime geçme olanağı sayesinde, ön kabullerimiz şekil değiştirebilmektedir. “Kadın” konusuna ilişkin, ataerkil ideoloji tarafından “doğallaştırılmış” toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ön kabullerimiz de bunlardandır. Bu bölümün ikinci alt başlığında değinileceği üzere, ideolojiyle olan sıkı bağları sebebiyle, sinemanın da çoğu zaman hiçbir eleştirel tutum geliştirmediği toplumsal cinsiyet rolleri, ideolojiyle olan bağlarını koparmaya çalışan birtakım filmler (Bağımsız Sinema, Alternatif Sinema, politik filmler vb. olarak adlandırılan türler içinde yer alan kadın filmleri) aracılığıyla değiştirilmeye çalışılabilmektedir. Bu filmler temelde ideolojiyle bağlarını kesin bir biçimde koparamasa da, toplumsal cinsiyet rollerinin “doğalmış gibi”liğini sorgulaması ve izleyicide farklı bir bakış açısı uyandırma çabası açısından anlamlıdır. İzleyicide ve sinema sanatında

meydana gelen bu dönüşüm, sinema sanatının, bir yönetmenin bireysel bakış açısından (kamera objektifi), sinema salonundaki izleyiciye doğru bir ideolojik akışı içermesiyle ilgilidir. Kişiden başlayıp topluma dönen bu süreç, sinemanın toplumsal değişim üzerindeki doğrudan etkisini gözler önüne sermektedir. Görüntüye dayanan sanatları icra etme koşullarının artık herkes için mümkün olduğu bir ortamda, genelde alternatif sinemanın özelde ise kadın filmleri ya da feminist filmler olarak tanımlanan sinema türlerinin gelişip etki etmesi mümkün olmaktadır.

Sinema aynı zamanda, genellikle ideolojinin yaygınlaşması ve kendisini sürdürmesi için işlevsel bir anlatı sistemidir. Bu sistem içindeki yapıtlar, ideolojik olandan bağımsız düşünülemez. Sinema yapıtları egemen ideolojinin bir ifadesidir. Feminist Film Teorisi perspektifli ideolojik tavır içinde, cinsiyete dayalı politikalar merkeze alınmıştır. Başka bir deyişle, feminist film eleştirisi, ideolojik vurgulamayı, kadınların ekonomik olarak sömürülmeleri, kültür dışında bırakılmaları, cinsel nesnelere sunulmaları, toplumsal cinsiyet kalıplarının filmsel yöntemlerle inşa edilme yolları gibi konular üzerine yapmaktadır.

Sinemanın gerçekliğe çok yakın olmasına ve gerçek dünyayla ilişkilerine rağmen, görüntülerin yalan söylemeyeceğine dair yanlış yaklaşım, görmenin inanmak olduğuna dair daha genel bir yaklaşımın parçasıdır. Bir şeyi doğrudan ya da bir film gibi görsel bir temsil aracılığıyla görmek, seyirciyi fiili gerçekliğe yaklaştırır. Sözcükler, “şey”lerin kendisi değildir; seslerden oluşur, bir kültür içerisinde gelişir ve uydurulan harflerle temsil edilir (Kolker, 2011: 20). Yani gündelik hayatın devam edebilmesi için vazgeçilmez olan dil bile, gerçekliğin kendisini vermemektedir, yalnızca birer temsildir. Başka bir deyişle, gerçekliğin kendisi değil, fakat gerçekliğe ulaşmak için bir yoldur ve kültürelidir. Benzer şekilde sinemadaki görüntüler de seyirciye doğrudan aktarılıyorlarmış gibi görünmektedirler ve bu yüzden seyircide güçlü bir gerçeklik hissi yaratırlar. Ancak, düzenlenmiş, aydınlatılmış, kameranın önüne aracı tarafından getirilmişlerdir; dolayısıyla temsil ettikleri şeyin yalnızca birer imgesidirler. Bu süreç görüntünün tarafsız olmadığını gösterir niteliktedir. “Ancak görüntünün yapaylığı görüşünü kabul etmek genellikle zordur, çünkü kanıt (görüntü), buna karşı gibi görünür” (Kolker, 2011: 121). Sinemanın büyü de buradan gelir ve bu büyü, onu ideolojik bir aygıt olarak işlevsel hale getirir. Bu özelliği sinema

yapıtlarını, çoğunlukla, ideolojik/politik bir araç olarak, toplumsal gerçeklikleri örtbas eden tehlikeli bir silah ya da nadiren gerçekliğe yaklaştıran bir araca dönüştürebilmektedir.

### A. SİNEMA VE TOPLUMSALIN İNŞASI

Bireyi sisteme görüntünün gücü ve çeşitli sinemasal kodlar yardımıyla rahatlıkla eklemleyebilen-özellikle ana-akım-sinemadaki temsiller ataerkil ideolojiyle uyumludur. Sinema tarihine bakıldığında, sinemanın toplumu ideolojik açıdan yönlendirmek için bir araç olarak kullanıldığı anlaşılabilir. Lumaire Kardeşlerin<sup>6</sup> sinemayı keşfetmesinden günümüze kadar yapılan birçok filmde, ataerkil ideolojinin sinemadaki yansımaları görülmektedir. Dolayısıyla ideoloji, toplum ve sinema birçok şekilde ayrılmaz bir bütünü oluşturur. Yönetmen politik film yapmasa bile aslında her filmde politik bir yansıma bulunmaktadır. Bu yansıma, ister ideolojiyi yeniden üreten isterse tersine çeviren ya da yıkan bir pratik olsun, toplumsal anlamların inşasına katkıda bulunmaktadır.

Sinema diğer sanatlar gibi kaynağını toplumdan alır ve yeniden topluma döner. Bu sebeple kitleleri etkileyecek güce sahiptir. Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran özellik, bu gücün görselliğin ve bilinçaltıyla direk iletişime geçebilmesinin etkisiyle diğer tüm sanatların üzerinde olmasıdır. Bu yüzden bu tez içindeki film analizlerinde, gösterilenlerin altında yatan anlamları araştıran göstergebilimsel yöntem ve öznenin inşasının psişik yönlerini araştıran psikanalizden faydalanılmaktadır. İdeolojik mesaj, göstergeler ve seyirciyi psişik olarak etki altına alan sinemasal yöntemler yoluyla filme girebilmektedir. Yönetmen politik olanı filmine yerleştirmek için özel olarak çabalamasa bile örneğin diyaloglar, karakterlerin giyinme biçimleri, müzik gibi birçok unsur aslında ideolojik olana işaret edebilmektedir. Bu sinemanın izleyici tarafından, filmin büyüğü içinde, kolaylıkla fark edilemeyen gücüdür. Filmin politik yönünün fark edilmez oluşu onun gücünün başka bir boyutuna işaret eder: Sinema, tıpkı Platon'un mağara soyutlamasında tasvir ettiği gibi, toplumsal gerçekliğin gölgesini yansıtan bir

<sup>6</sup>Auguste Marie Louis Nicolas ve Louis Jean Lumeire, 1864 yılında Paris'te ilk sinema filmini göstermişlerdir. İlk film yapımcılarıdır.

pratiktir. “Bu gölgeleri gerçek sanan insanlar, dönüp arkalarına baksalar gerçeğe bir adım daha yaklaşacak ve şaşıracaklardır” (Eflatun, 1993: 200). Sinema salonundaki seyircinin durumu da Platon’un soyutlaması gibidir. Seyirci tıpkı mağaradaki insanlar gibi yansılardan oluşan bir dünyaya bakarken gerçeklik yanılsamasına kapılır. Bu görüntüler seyirciyi gerçeklikten uzaklaştırabildiği gibi gerçekliğin altındakilere yaklaştırabilmektedir. “İmgeler gerçek değildir fakat gerçekliğe giden yolumuzdur” (Öztürk, 2000: 14). Tıpkı sözcüklerin bireyi gerçeklikten uzaklaştırması ya da ona yaklaştırması gibi, sinemanın da kendi diliyle bunu yapması mümkündür. Zavarzadeh’e göre, filmler de diğer sanatlar gibi gerçekliğin yansımaları ve anlatımlarıdır. Ancak sinema perdesine yansıtılan gölgenin aslı da salt bir gerçeklik değildir, kültürel ve yapılandırılmıştır; “toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratikleri tarafından kurulmuştur” (Aktaran Öztürk2000: 14-15). Dolayısıyla filmin yansıttığı, zaten yorumlanmış, tarihsel ve kültürel olarak kurgulanmış bir gerçekliğin kurgusudur. Yani bir yeniden kurgulama, Aristoteles’in mimesis<sup>7</sup> kavramından hareketle, mimesisin mimesisidir. Sinema yapıtı, bu kurgulanmış toplumsal gerçeklikleri, yeniden kurgulayarak izleyiciyi gerçekliğin kendisine götürebilir ya da en azından “gerçeklik” olarak kabul ettiğimiz durumların aslında bir toplumsal anlam üretiminin ürünlerinden ibaret olduklarını gösterebilir.

Sinemanın kadın göstergeleri de bahsedilen türden bir üretimdir. Yani, zaten toplumsal bir yaratım olan kadınlık kurgusunun, yeniden kurgulanmış halidir. Zavarzadeh’e göre, örneğin “normal” kadınlar, ideoloji söylemlerinden biri olan çağdaş filmlerde duygusal açıdan sıcak, fiziksel açıdan ince, düşünsel açıdan uzlaşıcı, ahlaksal açıdan duyarlı olarak betimlenir. Tüm bu özellikler ataerkil kapitalizmde erkekler ve kadınlar arasındaki sömürücü toplumsal cinsiyet ilişkilerini sürdürmek için gerekli olan niteliklerdir. Örneğin incelik, bireyin bedenini kontrol edebilmesinin ve yönetebilmesinin işareti olarak estetik değil, siyasal ve ekonomik bir kategoridir (Aktaran Öztürk, 2000: 15). Dolayısıyla ataerkil ideolojinin sürdürülmesini sağlayan sinema yapıtlarında, kadının ince ve kırılğan sunuluşu,

---

<sup>7</sup>Mimesis, doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir. Aristoteles tarafından sanatın rolünün “doğanın taklidi” olduğunu ileri sürerken kullanılmıştır.

estetik bir kaygıyla değil, ideolojik bir kaygıyla oluşturulmuştur. Kadının güçsüzlüğü ve korunmaya muhtaçlığı algısını yeniden üretmeye yarayan, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini sürdüren ideolojik bir anlama işaret eder. Bu yönüyle bu filmler gerçekliğin kurgulanmış halini sürdürür ve seyirciyi gerçekliğin kendisinden biraz daha uzaklaştırır. Jung'ın mitolojilerde, efsanelerde ve masalarda karşılaştırmalı olarak ortaya koyduğu kadın ve erkek imgeleri, biyolojik anlamda kadın ve erkeği değil toplumsal eril ve dişil sembelleri sunmaktadır. Jung'a göre erkeğe özgü ilkeler; etkin, parlantı, dölleyici, iken kadına özgü ilkeler; edilgen, silik, döllenen, sembellerdir (Aktaran Pira, Elgün, 2012: 530). Bu sembeller erkeksilik ve kadınsılığın ilkelerini ortaya koymakta ve sürdürmektedir.

Toplumsal anlam üretiminin mekânsal düzlemlerinden biri olan sinemada bu işlev özellikle dil ile gerçekleştirilir. Filmler dil oyunlarının (görsel, anlatısal, teknik vb. dil oyunları) kuralları çerçevesinde anlamları kurmaktadır. Yönetmenler hangi ideolojik çerçeveden bakıyorlarsa, filmlerinin dilini de o çerçevede seçerler ve o çerçeveden anlamları kurarlar(Öztürk, 2000: 25). Erkek yönetmenler de ister istemez erkek egemen dil oyunları kullanırlar. Ancak toplumsal cinsiyet rolüyle kadının dışsallaştırılması konusunda eleştirel ve dönüştürücü bir tavırla bu toplumsal anlamları yıkmak isteyen bir erkek yönetmen-her ne kadar erkek egemen dilden tamamen kopamasa da- yeni ve dönüştürücü bir dil geliştirecektir

Sinemanın toplumsal anlam üretme gücünü birçok devlet kullanmıştır. Bazı hükümetler kendi ideolojilerini yaymak için yönetmenlere destek olmuşlardır. Örneğin, 1917'deki Rus Devrimi, sinemanın etkisini kabul etmiş ve devrimci sanatçılar estetik, kültür, ideoloji ve politikanın birbiriyle olan etkileşiminden faydalanarak ideolojilerini yaymak için farklı montaj teknikleri geliştirmişlerdir. Kueslov, Shub, Eisenstein, Pudovkin, Vertov gibi yönetmenler, bu tekniği estetik ve ideolojik bir araç olarak kullanmışlardır (Kolker, 2011: 129). Eisenstein "Potempkin Zırhlısı" filminde, izleyicide devrim tarihinin etkisini yaratmaya çalışmıştır. Sovyetler Birliği'nde ajit-tren adı verilen trenler, ülkenin dört bir tarafını dolaşarak, filmlerle yeni sistemin propagandasını yapmıştır. Aynı şekilde Naziler de sinemanın bu gücünü keşfetmiş, Hitler faşizmini övücü nitelikte filmler yaptırmışlardır(Kolker, 2011: 225). Benzer ideolojik kaygılarla İtalya'da Mussolini'nin de 'beyaz telefon

filmleri' adı verilen filmler çektirerek sinema aracılığı ile kendi faşist rejimini güçlendirmeye çalışması da sinema-ideoloji-toplum ilişkisine verilebilecek örneklerdendir (Çelikcan, 2005: 85). Dolayısıyla sinema sanatında daha çok ideolojik bir dil vardır. Bu ideolojinin izleyici tarafından algılanışı diğer sanatlara göre çok daha etkindir. Çünkü “konu ile gözleyici arasında çok daha doğrudan bir iletişim hattı söz konusudur. Kendi kod ve geleneklerinin olduğu muhakkaktır: nihayetinde bir film gerçekliğin kendisi değildir. Ancak sinemanın dili, daha basit ve daha doğrudandır” (Monaco, 2001: 30). Bazı eleştirel filmlerde çeşitli sinemasal unsurlar ya da yöntemler kullanılarak, yeni bir toplumsal gerçeklik üretme ya da eleştirel tutum geliştirebilme çabalarına girişilmiştir. Bunun için örneğin sözünü ettiğimiz doğrudan iletişim, dolaylı hale getirilmiştir. Bu yolla izleyici ve film arasında bir mesafe oluşturularak seyircinin filme pasif bir izleyici olarak katılmasının önüne geçilmiş, izleyiciye daha aktif bir rol verilmiş, böylece eleştirel düşünebilme imkânı sağlanmıştır. Sinema yalnızca bir dış gerçekliği yansıtmaz, aynı zamanda toplumsal alanda yeni olanaklar sunar. Bu bakımdan sinema çoğu zaman, değişen toplumsal biçimlerle yapılan bir deneydir (Diken ve Laustsen, 2010: 24). Toplumsalı kendisi için mesele eden sinemanın doğru üretimi, toplumsal değişim ve dönüşüm için en kestirme araç ve etkinliği en uzun süren yöntem olmaktadır.

Sinemanın toplumsal norm, düzen, eşitsizlikler gibi konularda yerleşik düzeni koruma işlevinin düz bir izleme eylemiyle anlaşılması mümkün değildir. Çünkü sinema genellikle “hoşça vakit geçirmeye yarayan, masum bir seyirlik” gibi algılanır. Filmlerin içine yerleştirilen çeşitli görsel ve anlatsal kodlarla bu “masum gibilik” desteklenir. Çünkü bir film, kurgu olması ve izleyenin de bunu kabul etmesi sebebiyle yalnızca yönetmenin hayal dünyasının yansımaları gibi dururken aynı zamanda izleyicide “gerçek gibilik” yanılsaması yaratır. Bu özelliğiyle sinema yapıtları gerçek dünya tarafından kurulmakta; fakat aynı zamanda gerçek dünyayı kurmaktadır. Filmler toplumsal yaşamdaki politik, kültürel, etnik ve cinsiyetler arası eşitsizlikleri, daha geniş bir ifadeyle toplumsal ve kültürel kalıpları yeniden üretmektedir. Bu yeniden üretim, hâkim ideolojiyi olduğu gibi resmetmesinin dışında “gerçekliği” yıkip, filmin kendine özgü gerçekliği içinde yeniden kurabilmekte, filmin gerçekliğinin toplumun gerçekliğine dönüşmesini sağlayabilmektedir. Elbette

bu tek tek filmlerle değil, bir tür içindeki sinema yapıtlarının belli üslup ve eleştiri tarzlarıyla gerçekleşen bir eylemdir.

Öztürk'ün(2000: 15) “düş fabrikası olarak işleyen, büyüklere hoşlanacakları masallar anlatan, biraz cinsellik, biraz kovalamaca, biraz tehlike, biraz heyecan ve çokça hareket eklenerek oluşturulan, ama gene de bunların toplamından başka bir şey olan” şeklinde tanımladığı ana-akım filmler bir kenara bırakılırsa; genel olarak yaşamın daha karmaşık ve daha farklı gerçeklikleriyle seyirciyi yüz yüze getirmeye çalışan filmler bunlardandır. Kendi aralarında belli türlere ayrılan ancak genel olarak “bağımsız sinema” ya da “politik film” olarak tanımlayabileceğimiz türler, geleneksel sinema kalıplarından tamamen farklı bir dil, üslup, görsel ve anlatsal teknikler geliştirebildikleri gibi; geleneksel sinemanın anlatı tekniklerini ve dilini kullanarak da politik, toplumsal ve eleştirel bir söylem geliştirebilmektedirler.

Toplumumuzda da sinema, özellikle bazı dönemlerde (yönetmenler doğrudan doğruya bunu amaçlamasalar da) toplumsal iktidarların ve kontrol mekanizmalarının bir aracı olarak işlev görmüş, bazı dönemlerde de ani toplumsal değişimlerin yarattığı buhran ortamının hissedilmesini engellemeye yaramıştır. Örneğin, hızlı değişimlerin (sanayileşme, kentleşme, serbest piyasa ekonomisine geçiş, iç göç vb.) olduğu 1960-75 yılları arasında Türkiye’de geleneksel-modern çatışması hâkimdir. Bu dönemde yerli filmler, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, “gelenegın devamı” yanılması koruyarak, toplumun “yeni” ile karşılaşmasındaki travmayı azaltmıştır (Abisel, 1994: 187). Bu dönemde Batılılaşma bir “yozlaşma” göstergesi olarak sunulmuştur. 1974 yapımı “Diriliş” ve 1975 yapımı “Batsın Bu Dünya” filmleri, bu yozlaşma vurgusunu yapmışlardır. 1970’lerin sonlarında ise kentleşmenin artmasıyla birlikte değişim gösteren geleneksel aile ve bu aile içindeki toplumsal cinsiyet rolleri, sinema yapıtlarıyla korunmaya çalışılmıştır. “Kentın zorlu yaşam koşulları nedeniyle ekonomik baskılar yaşayan aile, yapısal olarak değişmiştir. Kadının evin dışına çıkarak çalışmak zorunda kalması ataerkil yapıyı zayıflatmaya başlamıştır” (Özsoy, 2004: 277-278). Bu filmlerde kente göçmek zorunda kalan fakat uyum sağlayamayan geleneksel geniş aile korunmaya çalışılır. “Sürü(1979), “Adak” (1979) ve “Almanya Acı Vatan”(1979) filmlerinde, ekonomik, mekânsal ve toplumsal ilişkilerin

değişiminde karşılaşılan uyum zorlukları geleneksel aile bağları korunarak atlatılmaya çalışılmıştır (Çelik, 2010: 35).

Özellikle, 12 Eylül 1980 askerî darbesinin ardından Türkiye’de hüküm süren siyasal ortam, her alanda olduğu gibi sinemada da etkisini göstermiştir. Bir taraftan arabesk kültür, sınıflar üstü bir nitelik kazanırken, bir taraftan da aile filmleri yerini bireysel duyarlılıklara eğilen filmlere bırakmıştır. Bu dönemde özellikle kadınlar, özverili eş ve anne ya da yoldan çıkmış kötü kadın ikileminin dışında; cinsel özgürlük peşine düşmüş, birey olmanın yollarını arayan kadınlar şeklinde gösterilmiştir. Ancak bu filmlerin geneli, kadını cinsel nesne olarak sunmaya devam etmiş ve cinsel açıdan tatminsiz kadınlar olarak göstermiştir. Yine de gerçekten kadın konusuna eğilen filmler de çekilmiştir: “Şalvar Davası” (Kartal Tibet, 1983), “Fahriye Abla” (Yavuz Turgul, 1984) ve “Kaşık Düşmanı” (Bilge Olgaç, 1984) filmlerinde, kadının mal gibi alınıp satılmasını eleştirilmiştir.

Cinsiyet rolleri bağlamında düşünüldüğünde sinemada toplumsal gerçeklik üretme işlevi, ataerkil ideolojinin cinsiyet rollerini yeniden üretme ya da yıkma şeklinde işleyebilir. Bu iki işlev de yukarıda bahsedildiği gibi filmin “büyüleyici” özelliği ve izleyiciyle kurduğu görece doğrudan ilişkiyle açıklanabilir. Bir film yapıtı toplumsal, kültürel ve tarihsel olarak kurgulanmış toplumsal cinsiyet rollerinin altını çizerek bu rolleri yeniden kurabilir ya da yıkabilir. Yeniden üreten ya da tarafta olduğunu belirleyen ise sinemasal söylem tarzları ve teknikleridir. Elbette bu pratiğin işlevleri -diğer toplumsal pratiklerin etki ve işlevleri gibi-mucizevî bir şekilde, birden bire toplumu değiştirecek sonuçlar ortaya koymaz. Sinemanın toplumsal anlam ve değerlerde meydana getireceği etkiler, doğrudan doğruya hissedilmeyen ancak kendisini bilinçlerde ve yaklaşımlarda meydana gelen değişmelerle ortaya koyan bir sürece işaret eder. Yeni bir kültür dünyasının ortaya çıkmasına katkı sağlar ancak bu yeni kültür ve algı, eskisiyle birlikte, etkileşim ve çatışma içinde gelişir.

## **B. SİNEMA VE İDEOLOJİ**

Bir toplumsal cinsiyet rolü olarak kadınlık ya da “kadınsılık”, sabit anlam ve değerlerden oluşmuş bir kategori değildir. Kadınlığa atfedilen anlam ve değerler ideolojiyle yoğrularak sürekli yeniden üretilir(Butler, 2010: 28).Bu yeniden üretilme

süreci aile, eğitim, üretim vb. alanların yanı sıra en etkin halini kitle iletişim araçları, müzik, reklamlar ve popüler kültür gibi alanlarda bulmaktadır. Zira bu alanlar bireylere haber alma, bilgilenme, eğlenme gibi imkânlar sunarken, toplumsal cinsiyet rollerini hissettirmeden üretir. Bu açıdan bakıldığında söz konusu kültürel üretim alanlarının eleştirel analizi son derece önemli görünmektedir. Kadınlığa dair anlamların ideolojik olarak kurgulanmasının yanı sıra kadınlığın sinemadaki temsili de ideolojik anlam yüküdür. Bu yüzden sinema ve ideolojinin birlikteliğine vurgu yapmak elzemdir.

“Sinemanın izleyicide yarattığı gerçeklik hissi, onu meydana getiren her bir unsurun diğer çarpıcı unsurlardan farklı fakat eşit bir zemine-sağlamlığa sahip bir fonksiyonu üstlenmesiyle ve bu şekilde seyirciye kesin bir psikolojik izlenimi verebilme yeteneğiyle gerçekleşir” (Monaco, 2001: 58). Başka bir ifadeyle sinema gerçekliği yeniden üretir, yeniden üretilen bu gerçeklik ise var olan ideolojinin bir ifadesidir. Kameranın kaydettiği, ideolojinin düşünülmemiş bir parçasıdır denilebilir. Althusser’in (2004: 105)tanımıyla “ideolojiler, temelde insanlar üzerinde, onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır, kabul edilir”. Bu yüzden bir filmde aslında perdede görülen olduğu gibi değil ideoloji tarafından kırılmış olarak üretilmiştir. Bu üretim, nesnelere, biçimler, stiller, üslup, görsel teknikler vb. yoluyla gerçekleştirilir ve bütün hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Çünkü sistemin doğası sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirir. Comolli ve Narboni’ye (2010: 101) göre, sinemacının ilk görevi bu gerçeği kabul etmek ve sinemada ‘gerçekliğin resmedilişi’ni çözümlenektir. Eğer bu yapılabılırsa, sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi kırmak mümkün olabilecektir. Bu noktada sinemasal anlatım teknikleri, üsluplar, göstergeler, kamera açıları gibi unsurlar devreye girmekte ve anlamı oluşturmaktadır.

Genelde feminist film kategorisinde özelde ise bu çalışmada çözümlenmesi yapılacak olan Atıf Yılmaz kadın filmlerinde yönetmen seyirciyi ideolojinin etkisinden kurtarmaya çalışmaktadır. Yönetmen yapmış olduğu filmin tamamen kendi öznel ifadesi olmadığı, ortaya çıkaracağı sinema yapıtının ideolojiyle olan bağlarının farkındadır. Bunun yanında yönetmen, farklı bir gerçeklik üretmek için - başka bir ifadeyle yeni bir toplumsal anlam resmetmek, izleyicinin algılarında

değişiklik yaratmak için- gerekli yöntemi ve görsel üslubu geliştirir. Böyle bir film yapımı, sözgelimi bu çalışmanın konusunu oluşturan feminist filmlerde, ataerkil sisteme bir eleştiri getirmenin ötesinde, bir alternatif ideoloji sunmaya ve bu alternatif ideolojinin gerçekleştirilebilirliğine dair inanç geliştirmeye katkıda bulunur. Bunun yanında feminist filmler, geleneksel sinema kodlarının resmi ideolojiyi nasıl sürdürdüğünü göstermesi açısından da önem arz etmektedir. Önemli olan filmlerin ideolojiyle olan bağlarını ne şekilde ve ne ölçüde kurduklarıdır. Bu anlamda en geniş kategoriyi ideolojinin en saf biçimiyle belirlendiği filmler oluşturur. Bunlar yalnızca ‘ticari’ diye adlandırdığımız filmlerden oluşmaz; büyük çoğunluğu, onları üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcısıdır. Althusser’in düşüncesi çerçevesinde, hangi türden olursa olsun ya da hangi dönemi temsil ederse etsin, bahsettiğimiz filmler mevcut ideolojinin yeniden sunumu olacaklardır. “İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal gereksinmeyi formüle eder ve bunu bir söylemle destekler...” (Comolli ve Narboni, 2010: 103). Yani genellikle sanat yapıtları ve özellikle sinema filmleri için söylenen, “toplum için sanat” söylemi aslında egemen ideolojinin isteklerinin politik pratikle yeniden formüle edilmiş halidir. “Toplum için” ya da “genelin istekleri” sözleri, ideolojik söylem tarafından söylenmektedir. İdeoloji, kendisini devam ettirmek için genelin ihtiyaçları ya da beklentilerine ihtiyaç duyar ve bunu yaratır. Böyle bir sanatsal düzeyde oluşturulan filmlerde toplumsal cinsiyet rollerine karşı hiçbir muhalif tutum görülmemektedir. Toplumsal cinsiyet rollerine değinen bazı öğeler bulunsa bile bunlar karikatürize edilmiş ufak anekdotlardan öteye gidememektedir. Kısacası bu filmler, “kadınlık” ve “erkeklik”e dair verili gerçekliğin resmedilişinden pek farklı değildir. Bu yönüyle cinsiyetler arası eşitsizlikleri göstermemektedir. Bu yüzden, ideolojik sistemle onun ürünlerinin her düzeyde nasıl kaynaştığını ortaya koymak film çözümlemelerinde yararlı olmaktadır.

İdeolojiyle sinema yapıtı arasındaki bağları açısından bir diğer kategori ise doğrudan politik konulardan bahseden filmlerdir. Bu açıdan bu filmleri “politik filmler” olarak adlandırmak yanlış olmayacaktır. Eleştirel eylemin, gerçekliğin geleneksel resmedilişinin aşılmasıyla (Comolli ve Narboni, 2010) ya da gerçekliğin geleneksel resmediliş yöntemlerinin politik eleştiriye hizmet edecek şekilde

kullanılmasıyla (Smelik, 1998) mümkün olabileceğine dair farklı görüşler vardır. Ancak önemli olan ekonomik, politik ve biçimsel olanın ayrılmaz bir biçimde birbirine bağlı olmasıdır. İdeolojiye karşı eleştirel bir tutum sunan politik filmler, açıkça politik olmasa da biçimiyle bir eleştirelilik içerebilirler. Bunlar sistemin dışında, ondan bağımsız bir ideal sunmamakla birlikte, kullanılan görsel tekniğin farklılığıyla alternatif bir bakış açısı ortaya koyar ve bu şekilde sistemin çarpık ve eşitsiz yönlerine dikkat çekerek politik film olma özelliği kazanırlar. Film yapıtlarını ve genelde bütün sanat yapıtlarını, toplumsal olan (toplumsal, siyasal ve ekonomik olan) dönüştürmekte ve sanatın dönüşmesiyle toplumun geri kalan kısımları da sanat tarafından dönüştürülebilmektedir. Özellikle toplumsal gerçekçi filmler çeken yönetmenlere bakıldığında bu konudan ne kadar beslendikleri, dolayısıyla halkın kökenlerine indikleri görülmektedir. Bu açıdan incelendiğinde sinemada kuramsal ve eleştirel ilginin sinemasal metin ve ideoloji arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya çalışması anlaşılır olmaktadır. Bu incelemelerin kavramları -ki bunlar genellikle göstergebilim ve psikanalize dayanır- Marksist/ feminist perspektiften geliştirilmiştir (Klinger, 2010: 109); yani ideoloji odaklıdır. Bu film incelemeleri, egemen sinema pratiklerini neyin oluşturduğu ve neyin yıktığı sorusunu sormuşlardır.

Althusser, sanatın ideoloji ile olan özel ilişkisini ayrıntılandırmıştır. Althusser'e göre sanat, 'ne katı bir bilgi' ne de 'saf bir İdeoloji'dir; daha çok "ikisi arasında bir soluklanma noktasıdır" (Aktaran Klinger, 1971: 110). Althusser (2004: 104) sanatın mesajları, "görmek" ve "algılamak" değil "duyumsamak" biçimi altında verdiğini; bunun da ideolojik olduğunu söylemiştir. Sanat ideolojiden doğar, ideolojinin içinde yüzer ve sanat niteliğiyle ideolojiden kopar ancak ideolojiye hizmet etmeyi sürdürür. Özel bir algı aracı olarak sanat, neredeyse doğru bilgi kaynağı gibi işlev görürken, aslında ideolojinin bir görüntüsünü yaratır (Althusser, 2004: 112). Böylece ideolojinin etkinliğini artırır. Ancak bu somutlaştırma olumlama olarak ortaya çıkabildiği gibi bazen de ideoloji, deyim yerindeyse, tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilerek olumsuzlanır. İdeolojinin olumsuzlandığı yapıtlar kaynaklandıkları ideolojiyle ilgili seyirciye görüşler verirler. Bu görüşler, yapıtların ortaya çıktığı ideolojiden bir geri çekilmeyi, içsel bir uzaklaşmayı öngörür (Althusser, 2004: 104). Benzer şekilde bu yapıtlar izleyicinin içinde bulunduğu ideolojiyi içsel

bir mesafeyle algılamasını sağlar. Çünkü sinemada verilen, katıksız bir gerçeklik değildir, ideolojiktir. Fakat bu ideoloji saf bir biçimde değil, görüntülerle, sözcüklerle, imgeler ve kodlarla işlenerek verilir. Feminist filmler gibi kimi yapıtlar da bu ideoloji içerisinde ortaya çıkmış, ne şekilde olursa olsun (eleştirel bile) ataerkil ideolojinin etkilerini barındıran yapıtlardır. Ancak Althusser'in yukarıdaki ayrıntılandırmasından hareketle, sinemasal çeşitli yöntemler ve teknikler aracılığıyla ideolojinin dengesini bozmaya çalışmaktadırlar.

Althusser'in "ilerici metin" olarak tanımladığı söz konusu yapıtlar, ideolojiyle yapı-bozumcu bir ilişki içinde olmalıdır. Ataerkil ideolojiye karşı eleştirel bir bakış açısı sunan film (ilerici metin), geleneksel sinemanın araçlarını işlevsel olarak reddetmelidir. Burada "işlevsel olarak" ifadesi vurgulanmalıdır. Çünkü önemli olan, geleneksel sinemasal araçların kullanılmaması değil, onları gerçekliğin bariz bir kopyasından ziyade ideolojinin bir ürünü olarak göstermektir. Althusser'in "ilerici metin" kavramından hareketle oluşturulan "ilerici film" türünde (Comolli ve Narboni, 2010: 115), geleneksel sinemanın cinsiyetçi üslubu (örneğin cinsellik ve şiddet içeren sahneler) abartılı ve estetik-ruhsal açıdan büyük bir rahatsızlık uyandıracak şekilde kullanılır. Bu yönüyle "ilerici film", Althusser'in tanımladığı ilerici metin kavramsallaştırmasına-geleneksel sinemanın araçlarını işlevsel olarak reddetmesi ve o araçları geleneksel sinemanın ataerkil ideolojisine ters bir ideolojik yaklaşımla kullanması açısından- uymaktadır. Bu tür; alışık olduğumuz gerilim, korku, komedi, dram vb. popüler sinema türlerinin hiç birine girmemektedir. Popüler sinema kültürünün amacı izleyiciye haz vermek ve toplumsal anlamları yeniden üretmektir. Oysa ilerici sinemanın amacı haz vermek değil, rahatsız etmek yoluyla toplumsal anlamları yıkmak ve dönüştürmektir. İlerici filmlerde şiddet ve cinsel istismar olguları, filmin eleştirdiği düşünce veya tabudan izleyicinin nefret etmesini sağlamak için kullanılmaktadır.

Egemen sinema, sosyal kurumların doğası ve rolünü tanımlarken, kadınlar ve erkekler için ama özellikle kadınlar için bir kurtuluş olarak aile kurumunu göstermektedir. İlerici filmler ise egemen sinemanın "insanların iyiliği ve refahı için yaratılmış doğal ve kaçınılmaz bir sığınak" olarak yücelttiği kurumlara, onların baskıcı kurallarına deyim yerindeyse abartılı bir saldırıyla yaklaşırlar. İlerici filmler

kategorisinde yer alan kadın filmlerinde de özellikle ailenin çürümüşlüğüne vurgu yapılır. Aile ilişkilerinin düzenliliği rahatsız edici bir şekilde sunularak negatif anlam yüklenir. Feminist ilerici filmlerde genellikle ailelerde huzurlu birine rastlanmaz. Ailenin en korunaklı mekân olduğu mitini çürütmek ve gerçek dışılığını göstermek için çeşitli anlatısal ve biçimsel unsurlar kullanılır. Bütün bu anlatısal unsurlar, ideolojik çatışma ve gerilimleri bastırmak yerine göstermek için düzenlenir. Örneğin klasik sinemadaki “kötü” kadını “normal” kadından ayırmaya yarayan karşıtlıklar birleştirilmeye çalışılır. Yaratılan belirsizlikle alternatif bir bakış açısı oluşturulur.

Sinemanın ideolojiyle olan bağlarına tüketim kültürü açısından yaklaşan Frankfurt Okuluna göre, popüler kültür ürünü olan sinemanın tüketicileri “yaratılmış biçimlendirilmiş, düzenlenmiş, uysallaştırılmış ve ideolojinin gönüllü aracına dönüşmüşlerdir” (Kolker, 2011: 224). Frankfurt Okulu temsilcilerine göre, kitle iletişim araçlarının zaten itaat eden tüketicileri hırpalamasına gerek yoktur. Benjamin için(1994), seçkin sınıfların eski sanatı ile kitlelerin yeni popüler sanatı arasındaki fark, kitle sanatının ürettiği görüntünün, bir mekânda korunan, korku ve hizmetle izlenen, biricik, türünün tek örneği olmaması; yani “aura”nın (Benjamin’e göre, sanat yapıtının biricikliği) olmamasıdır. Çünkü görüntü günümüzde sonsuz sayıda çoğaltılabilir. Bu durum Benjamin için olumlu olabilmektedir. Çünkü O’na göre böylece ideoloji karşısında farklı tavır alışlar geliştirilebilir. Film karşısında “...kameranın dâhice rehberliğiyle, sıradan ortamları irdeleyerek, film bir yandan yaşamlarımızı yöneten gereklilikleri anlamamızı artırır; diğer yandan da bize sınırsız ve akla gelmedik devinim alanı sağlar”(1994: 62).

### **C. SİNEMA, KADIN VE FEMİNİST FİLM**

Geleneksel sinemanın ataerkil ve burjuva karakteri, ataerkil ve burjuva bir seyirciyi üretmektedir. Klasik/ana-akım sinemayı da bu ataerkil bilinç tasarlamaktadır. Dişil karakterler, eril bir bilincin ürünüdür. Dolayısıyla sinemada kadın, erkek olmayan şeklinde, “öteki” olarak temsil edilir ve bakışın nesnesi konumundadır.

Gerçekliğin toplumsal cinsiyet ayrımına göre kavranışı, kendi ifadesini dilde bulur. Kadınlar erkeklerden farklı biçimlerde (tonlama, söz dizimi vb.) ve farklı

konularda konuşurlar. Günümüzde erkeklerin kadınsı dili kullanmasından daha çok, kadınlar erkeksi dili kullanmaktadır (Illich, 1996: 167-175). Hatta erkeklerin kadınsı dili kullanması hoş karşılanmaz ve aşağılama konusu yapılırken, kadınların erkek dili kullanması kimi zaman takdirle karşılanır ve “erkek gibi kadın” benzetmesiyle onaylanır. Diğer bir taraftan feminist bir bilinçle yaşadıkları dünyaya ve sanata bakan kadın ve kimi erkek yönetmenler, feminist film pratiğinden aldıkları güçle farklı bir dil yaratmaya, daha doğru bir ifadeyle kendi dillerini yaratmaya çalışmaktadırlar.

Toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal kurumlarla ve yapılarla, geleneksel bir anlayışla biçimlendirildiği çoğu toplumda kadınların “birinin eşi, annesi, kızı” gibi betimlemelerle yani diğerleriyle olan ilişkileriyle tanımlandığı açıktır. Bu durum kadınların kişilik yapısında toplumsal ve psikolojik bir baskıyı sürdürür. Toplum insanlara değerler yükler ve onları toplumsal beklentilere göre davranmaya zorlar; onlardan edilgen olmalarını bekler (Öztürk, 2000: 16-17). Sinemada sunulan kadın imgesi de toplumun bu beklentisini olumlayan ve gerçekleştiren bir niteliğe sahiptir. Kadın imgesi ortak bilinç dışının bir ürünüdür. Bu özelliğiyle çağlar boyu erkeklerin kadınları betimlemesinde kullandıkları özelliklere sahiptir. Kadın bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzeyen kişiliği, öte yandan baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleriyle temsil edilir ve bu özellikleriyle doğaya daha yakındır, duygu yüklü ve tutarsızdır (Fordham, 1983: 70-77). Bu açıdan da kadın güvenilmez, şüphe uyandırıcı, korkulması ve zapt edilmesi gerektirir. Bu nitelikleriyle sinemada ya aşırı derecede aciz ya da erkek için bir fetiş nesnesi olarak sunulurlar.

Yaygın söyleme göre sanat filmlerinin toplumsal konuların genelinde gösterdiği politik eleştirel tutum, kadın sorunu konusunda da işlemektedir. Sanat filmleri ya da politik filmlerin kadını özgürleştirme kaygıları taşıdığı açıktır. Ancak bu filmler -bilinçli olarak olmasa bile- kadınlarla ilgili geleneksel sinemanın eril bakış açısını bir şekliyle taşırlar (Kolker, 2011: 168). Bu bakış açısı daha incelikli, estetik ve nitelikli olabilir ancak bir film tamamen kadın sorunlarını eleştiren bir niteliğe sahip olmadığı sürece, hatta çoğu zaman sahip olsa dahi, eril ideolojik dilden tam manasıyla kurtulamayacaktır. Genellikle kadın yönetmenlerin elinden çıkan feminist filmlerde ise örneğin kadının özel alana hapsedilişi, hiyerarşik karşıtlıkları içeren özel/ kamusal alan ayrımını eleştirecek biçimde konumlanır. Bu filmler kadını

özel alanda özgürleştirir ya da geleneksel toplumsal cinsiyet ilişkilerini yıkarak kadını kamusal alana yerleştirir. Kısacası erkek egemen, geleneksel, ataerkil klasik sinema kadını özel alanda kuşatırken, feminist filmler kadını özgürleştirmektedir.

Klasik sinemada bakmak arzulamaktır. Bakma ayrıcalığı ise hem karakter hem de izleyici açısından erkeğe verilmiştir. Kadının etkin bakışı, genellikle kurbanlaştırılmasıyla sonuçlanır (Mulvey, 2010; Öztürk, 2000; Smelik, 2008). Geleneksel sinema yapıtlarında “mutlu son” buna tipik bir örnektir. Günahkâr kadın ya bağışlanarak ataerkil düzene kazandırılır ya da ölür. “ideal kadın” rolü eş, anne ve “yuvasına bağlı kadın” olarak sunulur. Bunun yanında kadınlar, şehvet düşkünlüğü ve baştan çıkarıcılığıyla “kötü kadın” olarak da sunulur ki bu kadınlar genellikle erkekleri büyüleyerek kötülük kaynağı olurlar. Geleneksel sinema aileye de özel bir önem atfeder. Geleneksel evliliğe ve aileye karşı alternatif arayanların seçimleri kısıtlanarak tutucu bir cinsel ortam hüküm sürer. Sinemasal temsil kadınları duygusal, eve bağlı ve bağımlı bireyler olarak yansıtır. Kadınlar erkek arzularının nesnesi (fetişi) ve erkek iktidarının edilgin doğrulayıcılarıdır. Dolayısıyla filmlerde onlara sunulan rol de kariyer-aşk ya da kariyer-evlilik temalarında karşılığını bulur. Kadın özgürleşmesi ise erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş olarak çok dar ve yüzeysel yorumlanır.

Sinemada kadın yukarıda bahsettiklerimizle çelişen bir şekilde çıplaklığıyla da oldukça işlevseldir. Dişil çıplaklık, kadının sinemada sömürülmesinin ve nesneleştirilmesinin bir şeklidir. Hatta birçok bağımsız filmde dahi yönetmen bir yandan geleneksel film biçimini eleştirip buna alternatifler üretirken, diğer taraftan cinselliği ifade etmede kadın bedenini kullanarak yine geleneksel ideolojinin anlatı biçimlerine yenilmektedir. Klasik geleneksel sinemanın kadına biçtiği bu edilgin ve sömürüye dayanan rolüne baktığımızda, feminist bilinç taşıyan sinema sanatçılarının gerekliliği açıkça görülmektedir. Çünkü kadınsı, eşcinsel ya da etnik açıdan farklı bir bakış; erkeksi, heteroseksüel ideolojik bakışın göremediklerini görme ayrıcalığına sahiptir. Bu sanatçıların bakış açılarından çıkan yapıtlar, ataerkil toplumda kadınları baskı altında tutan ideolojilerin bir nevi yapı-sökümünü yaparlar.

#### D. KADININ TÜRK SİNEMASINDA ELE ALINIŞI

Değerleri eril ölçülere dayanan ataerkil Türk toplumunda, kadınlığı kurgulayan ve düzenleyen süreçler ve bunlara yüklenen anlamlar da hâkim değer ve anlam örüntüleri tarafından yapılandırılmaktadır. Oktan ve Küçükalkana'a (2013: 221) göre, eril kodlara uygun olarak tasarlanan makbul kadınlık biçimine uymama ya da kendisine biçilen rolleri oynamayı reddetme gibi bir yönelim, ağır bedelleri gündeme getirirken, böylesi bir başkaldırı ihtimali dahi ataerkil evren için ciddi bir tehdit olarak algılanabilmektedir. Butler'ın da belirttiği gibi(2010: 28), toplumsal cinsiyet rolü olarak kadınlık, sabit bir kategori değildir. Dolayısıyla bu kategoriye ait tarihten ve kültürden bağımsız anlam ve değerlerden bahsedilemez. Bu yapı içerisinde kadın, bir yandan sadık eş ve anne olarak kutsallaştırılırken, diğer yandan kötülükle, fitneyle ve şeytani niteliklerle ilişkilendirilmektedir. Yukarıda değinildiği üzere, toplumsal olanla ve ideolojiyle sıkı ilişkiler içinde bulunan sinemasal eserlerde, kadın ve onun toplumsal cinsiyet rolleri arasında çeşitli kültürel bağlamlarda ilişkiler kurulmaktadır. Yeşilçam'da kadın, kutsal ve aşkın ya da şeytani ve tehlikeli karşıtlığı üzerinden kurgulanmıştır, çeşitli dönemlere ait farklı karakteristik özellikler gösterse de, kadınlığa dair kurgular genellikle "iyi" kadın-"kötü" kadın karşıtlığı üzerinde geliştirilmiştir. Bu "iyi" ve "kötü" kadına dair kodlar, zamanın ve şartların gereklerine göre düzenlenmiş, örneğin geleneksel-modern çatışması ya da geniş aileden kentli çekirdek aileye geçişteki bunalımlar, kadın üzerinden aktarılmış, kadın aileyle eş anlamlı olarak düşünülmüştür.

Kadınlığa dair kalıplaşmış yargıları reddeden ve kadının toplumdaki ikincil konumunu eleştiren feminist filmleri bir tarafa koyarsak, sinemada kadın temsilleri ataerkil ideoloji perspektifli bir özellik arz eder. Kadının yaradılışından getirdiği özelliklerinden kılık kıyafetine, işinden anneliğine kadar bütün kadın temsillerinde ataerkil ideolojinin sınırları yeniden özenle çizilmektedir. Erkek özne/aktif, kadın nesne/pasif- şeklinde sunulur. Örneğin Türk sinemasının ilk konulu filmlerinden,1919 yılında Ahmet Fehim tarafından çekilmiş olan "Mürebbiye" filminde, bir Türk aileye mürebbiye olarak gelen Anjel'in hafifmeşrep tavırlarıyla aileyi karıştırması konulaştırılırken "kötü kadın" imgesinin de tanımlaması

yapılmıştır (Hamarat ve Takımcı, 2013: 204). Böylece kadının ne yapmaması gerektiği, nasıl davranırsa kabul göreceği ya da dışlanacağı anlatılmıştır.

Türkiye sinemasının ilk konulu filmi *Pençe*'dir (1917). Daha sonra "*Casus*"(1917), "*Mürebbiye*"(1919), "*Binnaz*"(1919) ve "*Bican Efendi Vekilharç*"(1921) isimli filmler çekilmiştir. *Pençe*'nin (1917) konusu evlilik ve evlilik dışı aşkın çatışmasıdır (Esen, 2000: 25). Filmindeki iki ana kadın karakter de kötü olarak yaratılmıştır. Filmin sonunda kötü kadınlar cezalandırılır (Öngören, 1982: 42-43). Bu dönemde çekilen filmlerdeki kadın karakterlerle ilgili yazılara baktığımızda karakterlerin çoğunun, dişiliğini kullanarak erkekleri baştan çıkaran *femme fatale*<sup>8</sup> kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Öngören, 1922 yılından başlayarak, Türkiye sinemasında çeşitli kadın tiplerinin ortaya çıktığını iddia etmektedir. Bu tipler fahişeler, vampirler ve *femme fatale*lerdir. Karakterler çapkınlık, çıplaklık, cinsellik ve erotizmle süslenmiştir (1982: 65).

Soykan'a (1993: 34) göre Geçiş Dönemi olarak adlandırılan 1939-1950 yılları, melodram kalıplarının ortaya çıktığı, köy gelenek ve adetleri ile zenginleştirilmeye çalışılan dekor olarak köy peyzajına dayanan filmlerin çekildiği bir dönemdir. Yazar, bu dönemde çekilen filmleri gerçekliğe erişemeyen, zaman zaman folklorik öğelerin kullanıldığı köy dramları olarak değerlendirmektedir. Filmlere tipoloji olarak yaklaşıldığında köy delikanlısı/erkeği; mert, gözü kara, mücadelecisi, dürüst, yağız ve yiğit iken köy kadını; çileli, masum ve eziktir, babasından, ağasından, kayın pederi-kayınvalidesi tarafından kötü davranılan kişidir.

1950'lerle birlikte, Türkiye sinemasında Yeşilçam Dönemi başlamıştır. Yeşilçam filmlerini ortaya çıkaran iki süreçten bahsedilebilir. Bunlardan ilki, kente göçün artması ve kentlerin kırsallaşması; ikincisi de kentlerle sınırlı sinema salonlarının kırsal alanlara yayılmasıdır (Ayça, 1996:132-135). Bu dönemde *Kuyu* (1968), "*Haremde Dört Kadın*"(1965) gibi kadın temsilleri açısından önemli birçok film çekilmiştir. Bu filmlerde kadınlar 'faziletli anne' ve 'dokunulmamış sevgili'

---

<sup>8</sup>İlişkiye girdiği erkeklere sonunda büyük sıkıntılar yaşatan çekici ve baştan çıkarıcı kadın. Edebiyatta, sinemada ve güncel olayların aktarımında genelde cinsel açıdan tatmin olmaz, azgın bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seksi kadın, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli kadın vb. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötüdür. Bu yıllarda DP iktidarı ile birlikte İslami öğeler de canlanmaya başlamış, Kemalizm'in bastırıldığı gelenek ve görenekler yeniden ön plana çıkmıştır (Demiralp, 2009: 15). Modern Batılı değerlerle, geleneksel ve dini değerlerin kaynaştırılmaya çalışıldığı bu yıllarda filmlerde kadına dini değerler ve gelenekler çerçevesinde roller biçilmiştir. Örneğin, 1952 yapımı "Kanun Namına"da, eski değerlerin Batılılaşmayla birlikte sürdürülebileceği mesajı verilmek istenmiş, bir taraftan da kadın tutkusu ve hırsının bu dengeleri altüst edeceği vurgulanmıştır.

Türk kültürel yaşamının her alanında, geleneksel-modern çatışmasının açık biçimde kendini hissettirdiği ve ekonomik alanda sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği 1960-75 yıllarında, toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin (sanayileşme, kentleşme, iç göç, serbest piyasa ekonomisine geçiş vb.) yarattığı toplumsal bunalımı hafifletmek adına, yerli filmler bilinçli ya da sezgisel olarak "geleniğin devamı" illüzyonunu koruyarak, toplumun "yeni" ile karşılaşmasındaki travmayı hafifletmiştir (Abisel, 1994: 187).

1970'li yıllarda Türkiye sineması biryandan seks filmleri öte yandan toplumsal konulara değinen gerçekçi filmler arasında bölünmüştür. Özellikle seks filmlerinde, kadınların cinsellikleri nedeniyle yaşadıkları çeşitli şiddet türleri, sinemada bir haz malzemesi olarak sunulmuştur. Seks filmlerinde tamamen kadın bedeni sömürülürken; "Hazel"(1979), "Gelin"(1973), "Dönüş"(1978), "Sürü"(1978), "Arkadaş"(1974) gibi toplumsal gerçekçi filmlerde ise kadının toplumdaki konumu eleştirilmektedir. 1976 yapımı "Kadın Çapkın Olunca" filminde, fahişe kadın temsili, kadının film sonunda kendisini vurmasıyla, ölümle cezalandırılmaktadır.

Abisel, Türk filmlerinde kadına biçilen rolü toplumsal cinsiyet rollerine uygun davrananlar ve bunun dışına çıkanlar şeklinde ikiye ayırarak incelemiştir. Toplumsal cinsiyet rollerine uygun kadın, evli, namuslu veya evlenmek ve yuva kurma hayali olan kadın, bunun dışına çıkanlar ise toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkanlardır. Birinci gruba giren esas kadın karakterlerinin sayısı ikinci gruba girenlerden daha azdır. Bunun nedenini, bu karakterleri mitleştirilmesine ve kadere

yenilmenin kabulüne imkân verme şeklinde açıklamıştır. Ayrıca bu durumu yazar, Yeşilçam'ın "ideal kadın" tiplemesini zaman içinde terk edilmiş olmasıyla ilişkilendirmiştir (2000: 175, 179). Şükran Esen de Abisel gibi 1980'li yıllara kadar Türkiye sinemasında iki kadın tipi olduğunu ileri sürmektedir: ilk kadın tipi, namuslu, evinin kadını, çocuklarının annesi, cinselliği olmayan, sevgi dolu, bağışlayan, ezilse de mutlu görünmeye çalışan kadındır. İkinci kadın ise, cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, erkekleri kötü yola sürükleyen, yuva yıkan vamp kadındır (Esen, 2000: 29).

Kadının Türk sinemasındaki "iyi kadın-kötü kadın" karşıtlığı temelinde başlıca sunuluş biçimlerinden biri, erkeğinin yanında, erkeğine destek olan kadın tipolojisidir. Özne yine erkektir. Ya da haksızlığa uğramış kadın imgesinde kadın, genellikle vicdani davranan affedici yanıyla, yani "doğasından gelen" özellikleriyle öne çıkarılmıştır. Bu kadın imgesi "ideal kadın"ın sinemadaki tasviridir. Böylesi bir ideal kadın, "iyi eş" ya da "fedakâr anne" temsiliyle çevrelenmiş, ataerkil düzende erkeğe sorun çıkartmayan ya da onun başına bela olmayan kadını temsil etmektedir. Bu kadın imgesi aynı zamanda bir işi ve geliri olsa dahi erkeğe iş yaşamında rakip olmaz, tersine eve ve erkeğe bağımlı bir davranış sergiler (Hamarat ve Takımcı, 2013: 205). Bu şekilde ataerkil ideolojinin en güçlü kalesi olan evlilik kurumunun kutsallığı hatırlatılır izleyiciye. Genellikle film bu şekilde –kadının ev içinde ücretsiz çalışma yaşamına girmesiyle- mutlu sonla nihayet bulur. Çalışan kadın karakter, erkekleri baştan çıkartan ve onların yuvasını yıkan "kötü kadın" olarak nitelendirilirken, çalışmayan ev kadını olarak temsil edilen kadın evinde çocuklarının anası ve namuslu olarak resmedilmektedir.

Kadınlığa dair toplumsal cinsiyet rollerinin sınırlarını zorlayan kadın temsilleri, erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve semboller içinde - ki bu semboller ya "cinsel obje" ya da "kontrol altına alınması gereken tehlikeli bir varlık" şeklinde tezahür eder- yer almaktadır. Kadın, ataerkil ideolojinin kadının yeri olarak tanımladığı ev içinden ancak bir erkek gibi davranarak çıkabilir. Bu da yalnızca bir zorunluluk sonucunda mümkün olabilir. Böyle bir zorunluluk içindeki kadın iş hayatında erkeksi davranarak tutunabilir. Bunu hem erkeklerin dünyasında namusunu korumak için hem de iş hayatı erkeklerin alanı olarak tanımlandığı için

yapmak zorundadır. Kadınsı özelliklerini tamamen dışarıda bırakır. Bir erkek gibi konuşur, giyinir, sert ve mücadeleci olmalıdır. Hamarat ve Takımcı'ya (2013: 206) göre, Türk sinemasında özellikle 1960'lar ve 1970'lerdeki çalışan kadın temsilleri bu şekilde olumlanmıştır. Kadın her ne kadar bu erkeksi özelliklere sahipse de âşık olduğu erkek karşısında duygularına yenik düşmekte ve sonunda ona teslim olmaktadır. Böyle bir sonla yine kadının –erkeksi tavırlarıyla bir ölçüde kabul görse dahi- yerinin ev ve aile olduğu vurgulanır. Kadın âşık olduğunda kendiliğinden çalışan kadın kimliğinden sıyrılacak, evlenerek bir erkeğin himayesine girecek, “doğal” olarak tanımlanan ve asıl yeri olan aile içinde mutluluğu bulacaktır.

Türk sinemasında sıkça işlenen bir diğer kadın temsili de erkeksiz kadın temsilidir. Bu filmlerde erkeksiz bir kadının her zaman tehlikelere açık olduğu dahası bunu hak ettiği vurgulanır. Bu kadın aynı zamanda statüsüzdür. Her türlü şiddet, taciz ve tecavüz bu kadınlara rahatlıkla uygulanır. Dahası böyle bir durumda da fail kadındır. Sinemada sıkça işlenen böyle bir kadın imgesi, dayanağını gerçek toplumsal yaşamdan alıyor olsa da, böyle bir temsilin sinemada meşrulaştırılması yoluyla, yalnız kadına karşı takınılan tacizci ve suçlayıcı tavrı normalleştirmekte ve sürdürmektedir.

Sinemasal eserlerde, kadın ve şeytan arasında çeşitli kültürel bağlamlarda ilişki kurulmuştur. Bu filmlerde kadınlık tasarımları büyük ölçüde şeytani referanslarla var olur. Kadının şeytani tasvir edilmesinin biçimi, güzelliği, cazibesi ve şefkati ile tuzak kurucu hatta öldürücü bir niteliği olan femme fataledir. Güzelliğiyle erkeği kolaylıkla oyuna getirme yeteneğine sahip olan kadın bu yönüyle erkeksi kültür açısından yoğun bir şüphe ve tedirginlik uyandırmaktadır. Ataerkil söyleme tabi olan böylesi bir kadınlık tanımı da kültürel anlam dizgelerinden beslenmektedir. Bu anlam örüntülerinden özellikle dinler ve mitolojik söylemler, her biri farklı yaratılış ya da toplumsal tarih anlatıları ortaya koysa da ataerkil yapılar biçiminde karşımıza çıkmaktadır (Oktan ve Küçükalkan, 2013: 208). Özellikle semavi dinler kadınlığa ilişkin belirgin çerçeveler sunarken, kadın ve şeytan arasında kurdukları paralelliklerle dikkat çekmektedirler. Bunda da, İlkcaracan'a (2011: 25) göre, düşünüldüğünün aksine, Müslüman kültürlerde kadın cinselliğinin “aktif” olarak nitelendirilmesinin etkisi vardır. Cinsellikte aktif olarak görülen kadın özne,

cinselliğin sıkı denetim altında olduğu Müslüman toplumlarda, tehlikeli ve şeytani görülmüş ve filmlerde de buna vurgu yapılmıştır. Örneğin, Yeşilçam'da da sıklıkla kullanılan femme fatale figürü, Paglia'ya (1996; 27-28) göre, kadının doğal hali olup her zaman varlığını sürdüren biyolojik gerçekliklere dair bir çıkarımdır. Kadın, akıl-doğa ikileminde doğayı temsil etmektedir. Bu haliyle doğanın denetlenemez yanını temsil etmektedir. Femme fatale, Batı'nın doğanın geri plana itilmesi, bastırılması ile kirlenen vicdanının hayaletidir. Doğa bastırıldıkça femme fatale olarak geri döner. Femme fatale'in ağına düşen erkekler, toplumsal statüleri, maddi varlıkları, kişilikleri, vicdani sorumlulukları vb. konularda tehlikeli durumlarla yüzleşmek durumunda kalmaktadırlar. Bir anlamda femme fatale ile girilen ilişkide erkekler çeşitli sıkıntılar yaşamaktadırlar. Bedensel ve ruhsal açıdan doyumsuzluğuyla, "masum" erkek karakter ve eril düzen için çeşitli problemlere yol açan bu kadın tipolojisi, kadınlığa ilişkin oldukça alenileşmiş bir şüpheciliğin göstergelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısıyla çevrilmiş sinemasal anlatılarda, ihanetin, kötülüğün ve sadakatsizliğin kaynağı kadınlardır. Şiddeti doğuran etken, sorumsuz kadın davranışlarıdır. Bu bakış bir yönüyle eril gözün kadınlığa ilişkin algısını ortaya koyarken, belli bir tarihsel kökene de dayanan kadına yönelik korku ve şüpheleri de ortaya serer. Özellikle kadının iç dünyasının oldukça karanlık bir evlen biçiminde tanımlanması, tarihsel-kültürel açıdan kadının baskı altına alınmasında da etkili olan, kadının iç dünyasına yönelik derin bir şüphenin ve korkunun bir uzantısı niteliğindedir (Paglia, 1996: 30).

Sinemamızda kadınlar cinsellikleri ön planda tutularak ve cinselliklerine çeşitli kültürel ve tarihsel anlamlar yüklenerek ele alınırlar: Kötü kadın sevişir, iyi kadın evlenir. İyi kadın masum, cinsellikten arınık aşkın bir varlıktır ve gerçekte yaşamaz. Kötü kadının kaderi pavyon ve genel evdir; ya ölür ya da bir erkek tarafından kurtarılır. Kısacası kadın, erkek görsel zevkinin kontrolü altındadır. Özellikle ticari kaygıların filmin içeriğini ve anlatımını belirlediği sinema yapıtlarında, tecavüz sahnelerinin sıkça kullanılması ve çok ilgi çekmesi, Feminist Film Teorisi bölümünde değinilen "skopofilinin" Türk sinemasındaki kullanımına işaret eder. Çünkü bu, sinemamızda seyirci röntgenciliğinin, sinema yapıtlarımızın düzeyi konusunda oldukça geniş fikir sahibi olmamızda belirleyici bir unsur

olduğunu gösterir. Tecavüz kurbanının kaçınılmaz bir şekilde intihar etmesinin de böyle bir kadının artık “temiz” kalamayacağı fikrini barındıran ataerkil kültürü desteklediğini söyleyebiliriz.

Sinemamızda kadınlara biçilen rolün edilgen ve tektipleştirilmiş, klişe roller olması bir tarafa, bu türden kadın rolleri, beyaz perdedeki kadın karakterden sinema salonundaki kadın seyirciye doğru, pasifleştirici ve nesneleştirici bir akışı içermektedir. Gerçek kadına dair hiçbir şey söylemeyen klasik sinemanın kadınlara ilgili vurgusu genellikle erkeğin hazlarına hizmet etmeye yönelik olmuştur. Sinemanın bu eril karakteri elbette toplumun ataerkil yapısından beslenmekte, ancak daha da önemlisi ataerkil yapıyı beslemektedir. Kuşkusuz ki Türkiye’de sinema yapıtlarının, tamamıyla sözü edilen süreçlerin ve toplumsal koşulların referansı ile oluşturulduğunu iddia etmek mümkün değildir. Ancak sinemasal eseri, kendi öznel dünyasının bir uzantısı olarak yaratan yönetmen, sözü edilen süreçlerden yoğun biçimde beslenen bir kültür evreni içerisinde yer almaktadır. Sinemamız yukarıda sözü edilen özelliklerinden ötürü ataerkil bir görünüm arz etmektedir ve dolayısıyla ataerkil bir izleyicinin üretilmesine katkıda bulunmaktadır. Bu izleyici toplumsal cinsiyet rollerini doğallaştıran, içselleştiren ve bütün toplumsal alanlarda yeniden üreten bir izleyici olacaktır. Toplumsal cinsiyet rollerini olumlayan bir sinema, söz gelimi, geleneksel evliliğe ve aileye karşı alternatif arayanların seçimlerinin kısıtlanmasının meşru görülmesi ya da kadınlara ilişkin tutucu yaklaşımların artması gibi kadınlara yönelik şiddet eylemlerinin artmasına da dolaylı olarak katkı sağlayacaktır.

### III. FEMİNİST FİLM TEORİSİ

Sinema kuramları, sinema sanatına yönelik farklı bakış açılarını içermekte ve sinema filmlerinin gerçek okumalarına yardımcı olmaktadır. Bu kuramların amacı, sinemanın kapasitesi üzerine sistematik bir kavramlaştırmayı formüle etmektir. Andrew'e göre, bir film yapımının rasyonel bir etkinlik olup olmadığı tartışılabilir. Ancak sinema kuramcılarının bir filmi kuramsal bir çerçevede şematize etmesi, onu yaşamımızın diğer yönleriyle ilişkilendirmemizi mümkün kılar. Böylece sinema etkinlikleri –yaşamımızın diğer yönleriyle ilişkili olduğu için- tartışılabilir hale gelecektir. Andrew'e (2010: 47) göre, bir sinema kuramcısı, kendi alanıyla ilgili olarak, bir dilbilimci ya da din felsefecisiyle tartışabilmelidir.

Sinema kuramlarına 1920'ler ve 30'lar boyunca egemen olan Dışavurumculuk yaklaşımı, daha çok soyutlamaların hâkim olduğu yapıtları içermektedir. Bu kurama göre sanat, etki ya da dışavurumun eşitidir ve doğrudan yaratıcının yönlendirmesi söz konusudur (Monaco, 2001: 374-375). Bu kuramda seyirciye pasif bir rol biçilmiştir. Gerçekçi yaklaşım içindeki kuramcılar Kracauer ve Bazin ise sinemanın insanlığın gerçeklikle uyumlu hale gelmesi, toplumun radikal yenilenişi için yapılması gerektiği görüşüne dayanmaktadır (Andrew, 2010: 189). Bu iki kuram neredeyse tüm sinema kuramlarının temelini oluşturmuş, zaman içinde ortaya çıkan yeni yaklaşımlar içinde kullanılmıştır. Bunlardan biri 1940'lı yıllarda etkili olmaya başlayan Yeni Gerçekçilik kuramıdır. Bu kurama göre, “film genel erkek ve kadınla uğraşmalıdır...bir belgeselle aynı tarzda olmalıdır” (Biryıldız, 2012: 70). Bu yaklaşım perspektifinde çekilen filmlerde doğal mekânlar ve ışıklar kullanılarak, gerçekliğe yaklaşılmaya çalışılmıştır. Fransız film endüstrisine bir tepki olarak doğan Yeni Dalga akımı, sonsuz kurgulama olanaklarını, ses ve mizanseni sıra dışı bir şekilde kullanmışlardır. Örneğin sahneler birbirini anlamlı bir şekilde izlemez ve seyirci bir sonraki karede neyle karşılaşacağını bilemez. Net kapanışlar nadiren kullanılır. Biçimsel aykırılığı bu akımı bir karşı-sinema konumuna yerleştirir. Temelde sinema tarihinde bu ana kuramların ve yaklaşımların çerçevesinde oluşmuş çeşitli akımlar mevcuttur. Feminist film teorisi, diğer yaklaşımlar gibi bu kuramlardan az ya da çok faydalanmıştır. Örneğin bir feminist film, dışavurumcu

anlatımı benimseyerek, devasa dekorlarla ve oyunculuk teknikleriyle mesajını verebileceği gibi yeni gerçekçi akımın görsel üslubunu benimseyerek, gerçek zamana olabildiğince yakın çekim süreleriyle gerçeklik hissi yaratmaya çalışabilir.

Birçok sinema akımı ve kuramı bu kuramlardan etkilenmiş ve bunları anlatım süreçlerine dâhil etmişlerdir. Feminist film kuramı da söz konusu yaklaşımlardan biridir. Feminist eleştiri de zaman içinde farklı şekillerde yorumlanarak, düşünce düzeyinde yeni farkındalıkları ortaya çıkarmış, sinema filmlerine de feminist eleştiri kuramı uygulanmıştır. Zaman içinde değişerek ve gelişerek bir sinema kuramı olma yolunda ilerlemiştir. Teori bağlamında feminist eleştiri, ilk olarak sinema filmlerinin metin okumaları için kullanılmıştır. Ataerkil bir düzende işleyen sinema endüstrisinin ürettiği filmlerdeki kadın rollerine olan erkek bakış açısı feminist kuramın ilk ele aldığı konudur. Smelik'e (2008: 12) göre, feminist eleştirmenler önce kadının filmlerdeki edilgin rolünü ve daha sonra da stereotipleşen rolleri (anne, eş, sevgili, kız çocuk, kız kardeş, fahişe vb.) ele almışlardır. Ana-akım sinemanın kadın rollerini açıklamak için psikanaliz ve göstergebilimden faydalanmışlardır.

Sinema, kültürel ve toplumsal bir pratik olarak, kadınlar ve nasıl "kadın" olunması gerektiği ile erkekler ve nasıl "erkek" olunması gerektiği üzerine, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olarak işlemektedir (Mulvey, 2010: 439). Dolayısıyla feminist film teorisi çok geniş bir alana yayılmaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyet rollerimiz, tüm toplumsal hayatımızı şekillendiren bir olgu olarak, yaşamın her alanında doğallaştırdığımız, farkında olmadan sürdürdüğümüz ve yeniden ürettiğimiz tarihsel ve kültürel kodlarımızdır. Bu açıdan bakıldığında, kodları sorgulayan ve çözülemeye çalışan bir teori olarak feminist film eleştirisinin önemi ortaya çıkacaktır. Feminist film teorisinin eleştirel ilgisi, genellikle klasik sinema seyircisi olan erkek kitleye yönelik görsel haz ve anlatı yapısını bozan siyasal bir karşı pratiktir (Smelik, 2008: xii) ve eleştirileri daha çok klasik ana-akım sinemaya yoğunlaşmıştır (Büker, 2010: 206).

Feminist film teorisi, "cinsel farklılığı, kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sağlayan feminist filmlerin çıkış noktasıdır" (Smelik, 2008: xii). Bu tanımdan da anlaşılacağı

üzere yönetmeni kadın olan her film feminist film olarak tanımlanamayacağı gibi erkekler tarafından çekilen belli filmler de feminist sinema kategorisine girebilmektedir.

Feminist filmler, anlatı yapısı içinde toplumsal unsurları, psikolojik nitelermeleri (psikanaliz) ve görsel üslubu (göstergebilim) öne çıkarır. Bu karşı pratik içinde yeni kodlar ve anlatım teknikleri geliştiren feminist yönetmenler olduğu gibi geleneksel sinema kodları ve kalıplarının alternatif bir şekilde kullanılmasıyla feminist bir duruş inşa eden filmler de vardır. Bu filmlerde görsel ve anlatsal haz kullanılmaya devam edilir ancak bu kullanım, ana-akım sinemadan farklı olarak feminist bir nitelik taşır. Bu şekilde “kadın” ve “dişillik”le ilgili gösterge ve anlamların egemen sinemanın kod ve kalıplarından farklı bir şekilde temsil edildiği söylenebilir. Feminist Film Teorisi, filmlerde kadının sunumunun ataerkil ideoloji tarafından nasıl örüldüğünü ve bu süreçte hangi sinemasal tekniklerin kullanıldığını ortaya koymuş; bir yandan da ataerkil ana-akım sinemaya karşı bir pratik oluşturmanın yollarını araştırmıştır. Feminist yönetmenler ise teorinin pratiğe döküldüğü noktada, egemen kadın ve dişillik imgeleriyle temsillerinin değişiminde çok güçlü kültürel müdahalelerde bulunmuşlardır.

#### **A. FEMİNİST FİLM TEORİSİNİN ORTAYA ÇIKIŞI**

Kadının baskı altına alınışını açıklamaya çalışan ve onun nasıl farklı konumlandırıldığını inceleyen çok sayıda sosyolojik, psikolojik ve felsefi görüş, genel hatlarıyla feminizmin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Feministlerin medya ve sinema üzerine yaptıkları araştırmalar da feminist politikalarla beslenmiştir. Zaman zaman temel anlayışları iç içe geçse de feminizmin kitle iletişim araçlarını ele alışını ‘liberal’, ‘radikal’ ya da ‘sosyalist’ bakışa uygun bir şekilde üç kategoriye ayrılabilir. Liberallere göre medya ve aile, çocuklara kendi cinsel rollerini öğretir ve uygun davranışlar karşılığında onları ödüllendirir. Bu kalıp yargılar egemen toplumsal değerleri yansıtmaktadır. Genellikle erkek olan medya ve film yapımcılarının bu yargılardan etkilendikleri söylenebilir. Radikal feministler erkeklerin, sosyalist feministler de tüketici kapitalizmin bir ürünü olan kitle iletişiminin kadınlar üzerindeki iktidarı sürdürmede önemli çıkarları olduğunu

savunurlar (Öztürk, 2000: 18). Radikaller, özgürleşebilmek için erkeklerle tüm ilişkilerin kesilmesinden yanadır. Radikal feministler sınıf, ırk ve diğer farklılıklara bakmaksızın kadınların kadın oldukları için baskıya maruz kaldıklarını ifade etmiş ve kadınları “erkeklerin sahip olduğu, kontrol ettiği ve fiziksel olarak baskın olduğu bir dünyada evrensel olarak baskı altında kalmış kız kardeşler” olarak tanımlamıştır (Demir, 1997: 70). Dolayısıyla onlara göre sinema sektörü de erkeklerin elinde olduğu için ataerkil ideolojinin çıkarları doğrultusunda işlemektedir.

Sosyalist feministler yalnızca toplumsal cinsiyeti değil kadınların sınıfsal ve ekonomik koşullarını da göz önünde bulundururlar. Kadının ezilmesini anlayabilmek için önce kapitalizm ve patriyarkanın (ataerkil yapının) ayrı birer olgu olarak çözümlenmesi, ardından da bu ikisi arasındaki diyalektik ilişkinin ortaya konması gerekmektedir (Tong, 1998: 75). Çocuk büyütme, eğitim ve ev işleri gibi kadınların ailede yaptıkları işler, kapitalizmin sürdürülmesi için yaşamsal öneme sahiptir. Liberal feministler, kadınların ve erkeklerin temelde aynı olduklarını ancak eşit olmadıklarını söylerken, radikal feministlere göre iki cins arasında fark vardır ve kadınlar, “dişilliklerini” yitirmeden kamusal alana çıkmalıdır (Aydoğan, 2000: 52-53). Sonuçta her üç görüş de medyayı, kadınlar ve dişillik hakkında ataerkil ve egemen değerleri aktaran, kalıp yargıları üreten temel araçlar olarak görmektedir. Bu ortak noktadan hareketle feministler, kitle iletişim mecralarına feminist eleştiriyi uygulamış; aynı zamanda bu mecralarda dişil bir dilin oluşturulması yoluyla toplumu, ama en önemlisi kadınları dönüştürmeyi hedeflemişlerdir.

Feminist araştırmaların ve hareketin sinemaya yansımaları sözü edilen feminist düşüncelerin katkısıyla Batı’da 1960’lı yıllardan itibaren görülmeye başlanmıştır (Büker, 2010: 205). Feminist hareketin yeni mücadele alanlarından olan sinema, kadınların sosyal ve siyasi alandaki kimlik mücadelelerinin mecralarından birini oluşturmuştur. İlk dönemlerinde feminist film teorisinin ilgi odağı, cinsellik ve onun sunumu ile bunun erkek egemen toplumla ilişkileri olmuştur (Nelmes, 1998: 68). İlerleyen zamanlarda feministler bu mecradaki başlıca itiraz konularını, kadının sinemadaki edilgin yerine ve ona atfedilen role yöneltmişlerdir. Mulvey, Johnston, Haskell, Millett gibi akademisyenler ataerkil toplumun bilinçdışı yapılarını araştırarak sinemada kadınların yalnızca erkek egemen bakışın nesnesi olarak yer

almalarını eleştirmişlerdir (Smelik, 2008: 2). Bu dönemde feminist kuramlar, film metninde anlamın nasıl oluştuğu, sinemasal yapıtlardaki mekanizmanın kadının temsilini nasıl etkilediği, toplumsal cinsiyet rollerini ve bu rol algıları çerçevesindeki cinsiyetçiliği nasıl yeniden ürettiği üzerinde durmuşlardır (Nelmes, 1998;Smelik, 2008; Öztürk, 2000; Büker, 2010; Mulvey, 2010).

Feminist yaklaşımlar çerçevesinde sinema, erkeklerin egemenliğindeki medyanın kadınların tek-tipleştirilmiş imgelerini kalıcılaştırmasına karşı koymak için bir alan olarak görülmektedir. Bunun yanında film, kadınların genellikle bağımlı roller üstlendikleri erkek egemen toplumdaki ikincil konumlarının farkına varmalarını sağlayacak ideolojik bir aygıt olarak kullanılabilir (Nelmes, 1998: 71). Bu doğrultuda Johnston (1973), sinemada kadının erkek bakışının bir uzantısı olarak gösterilmesini eleştirmiş ve sinemada kadına çok büyük vurgu yapılmasına rağmen onun filmlerde “kadın” olarak var olmadığını söylemiştir.

Avrupa’daki feminist film incelemeleri kuramsal temelleri genel olarak, Marksizm ve psikanalizin birleşiminden almıştır. Bu kuramsal dayanakla filmler, hem ideolojik hem de ticari açıdan satışa sunulan birer tüketim malzemesi olarak görülmüş (Öztürk, 2000: 88; Smelik, 2008: 3), Frankfurt Okulu’nun kültür endüstrisi kavramına yaklaşmıştır. Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizdense arzunun ve öznelğin yapısını analiz etmeyi ödünç almışlardır. Böylece feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan araçlara kaymıştır (Smelik, 2008: 3-4). Feminist Film Teorisinde filmlerin anlamları yansıttığı değil, ürettiği düşünülmektedir; dolayısıyla, kültürel bir pratik olarak sinemanın kadınlar hakkında hiç durmadan anlamlar ürettiği düşünülmektedir.

Feminist film teorisyenlerinin getirdikleri en önemli eleştirilerden biri, kadınların beyaz perdede büründükleri rollerin hep stereotipleşmiş (tek-tipleştirilmiş) olduğu ve gerçeği yansıtmadığıdır. Bu bağlamda Johnston, göstergebilimsel bir bakış açısından yola çıkarak kadınların sinemada hep erkek karakterlere referansla “erkek-değil” olarak tanımlanmalarının ve “kadın olarak kadın” kimliğinin yokluğunun

altını çizer. Bu nedenle Johnson “klasik sinema”ya ve onun ürettiği eril bakışa alternatif olarak bir “karşı-sinema” oluşturulmasını savunur (Aktaran Smelik, 2008:6). Bu nedenle feminist film yönetmenleri (karşı-sinemaya ait yönetmenler) ana-akım sinemanın oluşturduğu çerçevenin dışına çıkmaya çalışmalıdırlar. Öte yandan, karşı-sinemadan söz ederken, kadınlara ya da feminist sinemaya ait bir sinema diline ya da estetiğine değinilmesi gerekir. Bun dili cinsiyetçi olmayan ve görsel hazzı kadın bedenine ve kadının nesneleştirilmesine indirgemeyen estetik bir dil olarak tanımlamamız yanlış olmayacaktır. Zaten feminist sinemanın amacı anlatma ve gösterme zevkini yok etmek değil, yalnızca erkek egemen sinemanın bize sunduğunun dışında – sadece eril öğeler taşımayan – başka bir çerçeve oluşturmaktır. Bunun için kameranın, kurgunun, temaların ve anlatımın cinsiyetçi bakıştan bağımsızlaşması gerekmektedir.

## **B. PSİKANALİZİN POLİTİK KULLANIMI**

Feminist Film Teorisinin gelişiminde Freud ve Lacan’ın kuramlarının büyük etkisi olmuştur. Psikanaliz Feminist Film Teorisinde sinemanın “büyüleme” sürecinin filmin sihrini nerede ve nasıl güçlendirdiğini keşfetmek için kullanılmıştır. Göstergibilim ve psikanaliz, Feminist Film Teorisine, özellikle sinemasal anlam süreçlerini çözümlenmede katkılar sağlamıştır. “Feminist Film Teorisi psikanaliz yardımıyla, imgeleri ve bakışın erotik tarzlarını denetleyen cinsel farklılığın, film tarafından yansıtılışının, açığa çıkarılmasının ve istismar edilmiş biçimlerinden yola çıkmaktadır” (Mulvey, 2010: 438). Çünkü ataerkil ana-akım sinemaya meydan okuyacak başka bir deyişle, bir karşı-sinema oluşturacak bir kuram ve pratik gerekmektedir. Bunun için öncelikle sinemanın ne olduğunun ve cazibesinin geçmişte nasıl işlendiğinin anlaşılması önemlidir. Dolayısıyla, burada psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere, politik bir silah olarak benimsenmiştir (Mulvey, 2010: 438). Freud’un psikanalitik kuramının kadını aşağılamasına ve annelik ya da eş olma dışında kadına bir rol vermemesine rağmen (2000: 159-167), Feminist Film Teorisyenlerine göre, psikanalitik yaklaşım yadsınarak kadın temsilleri irdelenemez (Büker, 2010: 206).

Feminist eleştirinin temel sorunlarından biri, filmin anlatı yapısı ve biçimlerinden ötürü film izleme sürecinde oluşan özne konumlarıdır. Bu konu psikanalitik çözümlemenin odak noktalarını oluşturan öznenin kuruluşu, özdeşleşme, narsistik görsel haz, arzu, skopofili (röntgencilik), ayna evresi gibi kavramlarla bağlantılı olarak tartışılır. Ancak feminist eleştiri, psikanalizden farklı olarak erkeği özne konumuna yerleştirmez. Bu anlamda feminist eleştirinin psikanaliz kuramını geliştirdiği söylenebilir. Örneğin fallosantrik bir karakter taşıyan psikanalitik kuramın ilgi dışında tuttuğu dışı bilinçdışı gibi konuları araştırmaları, psikanalitik kurama sağladıkları katkılardandır.

Mulvey'in (2010: 438) ifadesiyle, fallus<sup>9</sup>-merkezciliğe (*phallocentrism*) dayanan her türden durum, kadının eksik olması (hadım edilmiş) imajına dayanmakta ve bu yolla kendi dünyasına anlam ve düzen vermektedir. Sinemadaki cinsiyetçilikte de durum farksızdır. Mulvey, psikanalizin politik kullanımıyla “ataerkinin dili içinde kapalı kalmışken, bir dil gibi yapılanmış bilinçdışıyla nasıl mücadele edileceğinin” yollarını bulmayı amaçlamaktadır (2010: 439). Bu açıdan psikanalizin araçları, ataerki ideoloji ve sinemayı anlamlandırmak için işlevsel bir niteliktedir.

Filmleri anlamlandırma süreçlerini etkileyen erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini göstermesi açısından psikanalizin katkısı büyüktür. Erkek egemenliği ve fallus-merkezcilik şununla ilişkilidir: fallus gücün, iktidarın, sahip olmanın simgesidir kadının fallusu yoktur, iğdiş edilmiştir. Bu da kadının fallusu olmadığı için eksik ve değersiz olduğunu söyleyen Freudcu kuramla ilişkilidir (Nelmes, 1998: 8). Filmin büyüleyiciliğinin anlam kazanması için Lacancı psikanalizden de faydalanılmıştır. Özellikle Lacan'ın özdeşleşme süreçleri hakkındaki görüşleri, feminist film teorisyenlerinin seyircinin filmin anlatısına dâhil olmasında filmin neden bu kadar etkili olduğunu anlamalarına imkân vermiştir.

Freud'un kuramında kadın, arzuyu ve iğdiş edilmişliği temsil eder. Bu nedenle sinemada kadının biçimiyle ilgili ikili bir durum söz konusudur: Kadının bakışı tehdit edicidir. Erkek kontrole ve etkin role sahipken kadın bir erotik nesneye,

<sup>9</sup>Fallus, Freud'un kuramında erkek cinsel organı, bununla bağlantılı olarak, güç anlamında kullanılmaktadır.

yani fetiş nesnesine indirgenir. Aynı zamanda farklı oluşundan dolayı akla iğdiş edilme korkusunu getirir ve bu yüzden tehdittir. Mulvey (2010: 438), Freud'un kuramından hareketle ataerkil bilinçdışının biçimlenmesinde kadının bu ikili işlevi üzerinde durmuştur. İlk olarak kadın, gerçekten penisinin olmayışıyla iğdiş edilme tehdidini simgeler. Diğer yandan simgesel bir fallusa sahip olmak için çocuk büyütür. Bu şekilde kadın bedeni, toplumsal bünyeye (düzenli doğurganlığını sağlamak zorunda olduğu), esas ve işlevsel ögesi olmak durumunda kaldığı aileyle ve ahlâksal bir sorumluluk çerçevesinde güvence vermek zorunda olduğu çocukların yaşamıyla organik bir iletişime sokulmuştur (Öğüt, 2008). Toplumsal bilinçdışında kadın yalnızca iğdiş ile var olur ve bunun ötesine geçemez. Sinemada da kadının erkeğin karşısında eksik sunulması, erkeğin iğdiş edilme korkusunu gölgelemeye yarayan bir anlam taşır. Bu açıdan bir fetiş nesnesidir.

Filmin çekiciliğinin anlam kazanması için Lacancı psikanaliz yöntem olarak belirlenmiştir. Özellikle Lacan'ın özdeşleşme, ego oluşumu, narsizm kavramları ve dili kültürel olanla özdeşleştirilmesi, feminist film teorisyenlerinin seyircinin filmin içine çekilmesinde etkili olan mekanizmaları anlamlandırmalarına imkân vermiştir. Lacan'ın kuramı çerçevesinde film teorisi "imgeselin (imgenin alanı) ve sembolüğün (dilin alanı) dışavurumu ve bu dışavurumların hemen hemen tümüyle dışlanan "gerçek" ile olan karşılıklı ilişkilerine odaklanılarak ele alınmaktadır" (McGowen ve Kunkle, 2014: 9). Çünkü filmler bir taraftan imgelerle oluşturulan pratiklerdir, diğer taraftan bu imgeler kültürel kodlardır ve kültürle algılanıp yorumlanırlar. Tura'ya göre, Lacan'ın kuramında dilin/simgenin bilinci aşan bir yapısı vardır. Bu toplumsal ve kültürelidir. Dil bilinci aşar ve böylece insan kendisine yabancılaşır. Bilinçdışı ise dilin mantıki bir içerimidir (Tura, 2005: 167). Bilinçdışı toplumsal ve kültürel olanı barındırır. Dolayısıyla dil ya da semboller, imgeler, gösterenler, bilinçdışının tezahürleridir. Bu anlamda sinemasal anlatımda da önemli bir yere sahiplerdir.

Lacan, Freud'un oral, anal ve fallik dönemler üzerine yaptığı vurguyu tamamen yıkmaz ancak fiziksel olan oedipus kompleksi savını, simgesel bir düzeyde ele alır. Bu yüzden erkek cinsellik organı yerine, fallus kavramını kullanır. Çünkü penis, erkeğin sahip olduğu, kadının sahip olmadığı bir şeydir. Oysa bir iktidar göstergesi olarak fallusa erkek de kadın da sahip değildir (Sarup, 1995: 20-21).

Fallus, oedipal evrede tanışılan “babanın yasasıyla”, dilin yani kültürün alanına giren çocuğun kaybettiği bütünlüğüdür. Lacancı çözümlemede fallus cinsel farklılığın merkezi göstergesi konumundadır. Freud’ta olduğu gibi penisi değil, babanın yerini/yasasını/sözünü temsil eder. Bu açıdan metaforik bir anlam taşır. Lacan, fallustan önemli bir gösteren olarak söz eder. Fallus, babanın “hayırı” ya da “adı”dır. Lacan’a (2013: 20)göre fallus asla ulaşılamayacak olanı temsil eder. Bu açıdan penisi yitirme anlamında iğdiş edilme korkusundan daha önemlidir. Fallus sembolik olana girişi gösterir. Yani çocuğun baba yasasıyla tanışması ve bu tanışma neticesinde her iki cinsin de arzularının en derin nesnesini kaybetmesinin sembolik gösterenidir (2013: 81). Sembolik olan dille kurulur, kültürel ve toplumsaldır.

Craib’e göre (2007: 245), bu anlamda herkes iğdiş edilmiştir ve fallus rolü doğal ya da gerçek bir babaya değil, onun normatif rolüne bağlanmıştır. Lacan ‘babaya ait bir mecaz’dan söz eder (2013: 46). Bu Lacan’ın feminist yorumlarının temelini oluşturur. Buna göre, hem kadınlar hem de erkekler için cinsel kimlik hayalidir. “Kadınlar” ve “erkekler” yalnız dilde vardır. Bu dil, fallusun yasalarıyla oluşmuştur. Dil aracılığıyla toplumsal cinsiyetler inşa edilir. Çocuğun yasayla yani fallusla ilişkisi, cinsel farklılığa (Lacan’a göre hayali bir farklılık) ve erilik ya da dişillikle kurduğu hayali özdeşleşmeye dayanır. Yani “toplumsal etkileşim kurallarının empoze edilişi, içkin ve özel bir şekilde toplumsal cinsiyete göre belirlenir. Çünkü dışının fallusla ilişkisi erkeğinkinden doğal olarak daha farklıdır” (Scott, 2007: 28) ve kadınlık fallusa ‘karşı’ tanımlanmıştır (Craib, 2007: 245).

Sinemada çekicilik, kaybedilen ancak Öteki’nin yerine geçerek ulaşılan (Lacan: 2013: 81) fallusun, sembolik olarak erkeğe verilmesiyle sağlanır. Böylece ataerkil sinemada kadın, anlamların üretene değil taşıyanı olmaktadır. Kadın bu konumuyla bağlantılı olarak, sessiz bir imgedir. Bu imge üzerine erkeğin, zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını (fallustan mahrum bırakılma takıntısı gibi) yaşayabileceği bir gösterendir (Mulvey, 2010: 148). Dolayısıyla Feminist Film Teorisi yalnızca politik değildir; politika ve haz arasında bir eleştiriyi barındırır. Psikanalizden yararlanan feminist yönetmenler, *fetiş nesnesi* ve *iğdiş edilme korkusu* gibi kavramları özellikle kullanmışlardır. Bunlar örneğin, kadının kendi isteğiyle nesne konumunu koruması, içindeki özne konumunu bastırarak kadınsılığı oynaması

ve bu şekilde erkeği bir anlamda yatıştırması şeklinde sunulmuştur. Feminist film kuramcıları, öznenin büyülenme süreçlerini de psikanalizden aldıkları kavramlar ve yöntemlerle incelemişlerdir. Aynı zamanda filmlerin çözümlenmesinde psikanalizin skopofili, narsistik haz, sadizm, mazoşizm gibi kavramları kullanılmış, bakışın eril niteliği analiz edilmiştir.

### C. SİNEMANIN BÜYÜLEME KALIPLARI

Mulvey'in psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği “eril nazar” (*male-gaze*), Feminist Film Teorisinin en çok başvurulan kavramlardan biridir. Bu teoriye göre sinemanın büyüleyiciliği, Freud'un kuramında temel bir dürtü olan “görme arzusu”, yani skopofili ile açıklanabilir (Aktaran Smelik, 2008: 4). Feminist film teorisi Lacan'ın psikanaliz kuramından ise *narsistik görsel haz* kavramını almıştır. Buna göre, seyirci sinema perdesindeki mükemmelleştirilmiş benzerine (erkekler için kahramanlar, güçlü kişilikler, yakışıklı ve zengin adamlar vb. kadınlar için, ideal anne ve eş, çok güzel ve seksi kadınlar) bakmaktan haz duyar. Böylece seyirci filmde gözlerini alamaz. Bu büyüleyici özelliği sinemayı ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi için işlevsel bir alan yapmaktadır. Örneğin filmlerde kadınlar hayattaki tek sıkıntılarını ailelerini mutlu etmek ya da bir erkeğin beğenisini kazanmak olan edilgen varlıklar olarak sunulmasıyla sinemanın skopofilik ve narsistik görsel haz sağlama gücü sayesinde, kadınlığa dair kalıp rol ve beklentiler yeniden üretilmiş olmaktadır.

#### 1. Skopofilik Haz

Mulvey'e (2010: 440) göre sinema bir takım olası hazlar sunar. Bunlardan biri skopofilidir. Skopofili, bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumları ifade eder. Freud skopofiliyi, öteki insanları nesnelere gibi ele almakla, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla açıklar. Etkin güdü, öteki etkenlerle, özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğrar. Böylelikle öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz varlığını sürdürür. Sinemada skopofili, cinsel farklılık yoluyla gösterilen, etkinlik ve edilgenlik ekseninde işlev gören bir yapı olarak işlemektedir (Smelik, 2008: 5). Başka bir deyişle, klasik sinema eril karakteri etkin ve iktidar sahibi olarak kurmaktadır.

İlk bakışta sinema, birini gözetleme eyleminden uzak gibi görünebilir. Ancak Mulvey (2010: 215), sinemanın fiziksel ortamı ve sinemasal teknikleri sayesinde skopofilik bir yapısının olduğunu söyler. İzleyicileri bir diğerinden ayıran salonun karanlığıyla, perdedeki değişen ışık ve gölge arasındaki zıtlık, ayrılmışlık yanılışmasını arttırır. Görüntünün aktarılma koşulları ve hikâye, izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanılışmasını yaşatır. Böylece sinema bu haz verici bakma arzusunu tatmin eder. Bu bakış aynı zamanda erkek bakışıdır. Erkek izleyici etkindir ve bakışın sahibidir. Bükler'e (2010: 207) göre, film izleme süreci ile düş görme süreci arasındaki benzerlikleri vurgulayan psikanalitik eleştiri, düşleri okur gibi filmleri de okumaktadır. Ancak burada önemli olan, izleyici erkek olmasa bile, düşün bir erkek konumundan görülmesidir. Diğer bütün dürtüler gibi cinsel kaynaklı olan skopofili, filmlerin büyüleyiciliğinin sebeplerinden biridir. Seyirci, seyredildiğinden habersiz olan bir başkasını izlemekten duyduğu hazzı sinema perdesine bakarak tatmin eder. Burada önemli olan nokta ise bu tatminin her zaman erkek seyircinin hazları dikkate alarak yaratılmaya çalışılmasıdır. Yani klasik sinemada kadın, erkeğin nesnesi olarak konumlandırılır. Sinemadaki erkek seyirci de, çoğu zaman farkında olmadan, kendini bu eril bakışla (*male-gaze*) özdeşleşmiş olarak bulur. Mulvey bu durumu şöyle açıklar:

**“Filmin anlatısı içinde eril karakterler, nazarlarını dış karakterlere yöneltirler. Sinema salonundaki seyirci de otomatik olarak bu eril bakışla özdeşleşmiş olur. Çünkü kamera, eril karakterin sadece optik değil, libidinal bakış açısından da çekmektedir. Dolayısıyla sinemasal bakışın dış karakteri nesneleştirip onu seyirlik hale dönüştüren üç düzlemi vardır: kamera, karakter ve seyirci. Klasik sinemada dikizcilik, kadını ‘bakılası olmasıyla’ anlamlandırmaktadır” (2010: 442-443).**

Bakılası kadın imgeleri üzerinden sağlanan -yani kadını bakışın nesnesi konumuna yerleştiren- anlamlandırma, kadına iki alanda yönlendirilmektedir: ilki skopofilik hazzın cinsel cazibeyle ilişkili olduğu röntgenciliktir. İkincisi ise Lacan'ın ayna evresiyle benzerlik gösteren narsistik özdeşleşmeyle ilgilidir (Nelmes: 1998; Öztürk: 2000; Smelik: 2008; Mulvey: 2010). Mulvey, bu özdeşleşmenin her zaman filmin eksenini oluşturan erkekle olduğunu, kadının ise çoğunlukla bir tehdit olarak görüldüğünü belirtmiştir. Ayrıca Mulvey, klasik sinemanın dikizcilik ve narsizm

yapılarını, öykü ve imgeyle bütünleştirerek seyircinin bakma arzusunu kışkırttığını da söylemiştir (2010: 443). Skopofilik görsel haz, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, durum) bakışla üretilirken, narsistik görsel haz, , imgeyle yani görüntüdeki figürle özdeşleşme yoluyla ortaya çıkmaktadır (Smelik, 2008: 6).

## 2. Narsistik Görsel Haz

Mulvey, narsistik görsel hazzı Lacan'ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarıyla açıklar. Ayna evresi, yabancılaşma ve özdeşleşme süreçlerini barındırır. Çocuk ilk önce aynadaki kendi görüntüsüyle yanındakinin görüntüsünü karıştırır, daha sonraki aşamada aynadaki görüntünün gerçek olmadığını, son olarak da aynadakinin yalnızca bir görüntü olmadığını, kendi yansıması (imgesi) olduğunu kavrar. Dolayısıyla kendi imgesiyle, başkasının imgesini ayrı kavramaya başlar. Bu, “ben”in ilk kavrandığı an, çocukta haz yaratır (Sarup, 1995; Tura, 2005; Lacan, 2013). Mulvey, çocuğun mükemmel bir ayna imgesiyle özdeşleşerek haz duyması ve ego idealini bu özdeşleştirilmiş imge üzerinden kurması ile film seyircisinin bir insan figürünün beyaz perdeye yansıyan mükemmelleştirilmiş imgesiyle özdeşleşerek narsistik haz duyması arasında bir benzerlik olduğunu söylemektedir (Aktaran Smelik, 2008: 5). Ancak nasıl çocuk “ben”i ilk tanıdığı anda, aynadaki imgesinin mükemmel olduğu yanılsamasına kapılıyorsa; seyirci de sinema perdesindeki benzeriyle kendisini özdeşleştirerek, kendisine ilişkin yanlış bir tanıma eylemi içerisine girmektedir.

**“Çocuklar ayna imgelerinin daha mükemmel olduğunu zannederler. Böylece tanıma, yanlış tanıma olarak gerçekleşir. Tanınan imge, “ben”in yansıması olarak kavranır ama onun üstünmüş gibi yanlış tanınması, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır. Bir ego ideali olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaşmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna anı çocuk için dilden önce gelir” (Mulvey, 2010: 441).**

Mulvey, sinemada bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymaktadır. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. Bu nedenle film

açısından, biri, öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasıyla (etkin skopofili) ilgiliyken öteki, izleyicinin kendi benzerini tanınması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ise ego libidonun birer işlevidirler. Her ikisi de içsel anlamı olmayan biçimsel yapılardır. Bir idealleştirmeye bağlanmadıkları sürece kendi başlarına hiç bir önemleri yoktur. Her ikisi de, amaçlarının peşine, algısal gerçekliğe kayıtsızlık içinde, öznenin algısını biçimlendiren ve ampirik nesnelliğin bir taklidi olan, imgeleştirilmiş erotikleştirilmiş bir dünya kavramı yaratırlar (Öztürk, 2000: 83).

Feminist film teorisine göre tarihi boyunca sinema, içinde, libidoyla ego arasındaki bu çelişkinin mükemmel bir fantazi dünyası yarattığı, özel bir gerçeklik yanılması geliştirmiştir. Cinsel güdüler ve özdeşleşme süreçleri, arzuyu eklemlen sembolik düzen içinde bir anlama sahiptir. Dille birlikte doğan arzu, güdusel olanın aşılmasına olanak verir ama hadım edilme kompleksine geri döner. Dolayısıyla, biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu imge halinde billurlaştırır kadındır.

#### **D. DIŞIL İMGE VE ERİL BAKIŞ**

Sinemasal özdeşleşmeler, cinsel farklılık ekseninde yapılanmaktadır. Dolayısıyla görsel hazzın cinsel farklılık yoluyla iletilen iki yönü, dikizci-skopofilik bakış ve narsistik özdeşleşme, önemini dışıl karakterin nesneleştirilen temsili kadar, eril karakterin kontrolü elinde bulunduran iktidarına da borçludur (Mulvey, 2010: 440). Gündelik yaşamda olduğu gibi sinemada da bakmadan duyulan haz genellikle erkeğin elindedir. Kadın ise bakışın nesnesi konumundadır. Bu durum, kadını bedeni ve cinselliğiyle eşit gören toplumsal bilinçdışının bir uzantısı olmakla birlikte; aynı zamanda bu toplumsal bilinçdışını üreten bir döngüyü içermektedir.

Kadın bakılması ve beğenilesidir. Bu ana-akım sinemada da böyledir. Aksi durumlar içindeki kadınlar, hem toplumsal gündelik hayatta hem de beyaz perdede, “ahlaksız”, “namussuz”, “kötü”, “erkek Fatma” vb. birçok aşağılayıcı sıfatlarla anılmıştır. Kadın hem kadınsı, güzel ve alımlı; hem de cinselliğini –hiçbir kısıtlama olmasa dahi- kontrol altında tutmayı bilen, sabırlı ve özverili olmalıdır. Bu haliyle

sinemadaki kadın karakter, kendini izleyen erkek bakışına haz vermek üzere; ancak bir taraftan da kadın seyirciye ideal bir kadınlık sunmak üzere kurgulanmıştır.

### 1. Bakışın Nesnesi Olarak Kadın

Mulvey'e (2010: 442) göre bakmadan duyulan haz, etkin olan erkek ve edilgin olan kadın arasında bölünmüştür. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezilerinin taşıyıcısı olan kadın figürüne yönelir. Kadınlar, geleneksel teşhirci rolleriyle, "bakılabilirlik" mesajı verirler. Bu açıdan hem bakılan hem de teşhir edilenlerdir. Kadını bakışın nesnesi yapan ana-akım sinemada kadın, erkeğin ideolojik anlamını temsil etmektedir. Johnston'a göre sinemada kadın "erkek olmayan" olarak, olumsuz bir biçimde temsil edilir (Aktaran Öztürk, 2000: 87). Dolayısıyla kendine dair hiçbir şey ifade etmez.

Kadın, bedeniyle ve erkeğin cinsel arzularını uyandıran imajıyla, aynı zamanda erkeğin fallusuna karşı bir tehdit unsurudur. Bu erkeği ele geçiren kadın imgesi, erkeğin gücü için bir iğdiş edilme tehdidi uyandırır. Yani erkeğin gücüne ve iktidarına karşı bir güç niteliğindedir. Klasik sinema bu iğdiş edilme tehdidini, anlatsal yapı ya da fetişizm yoluyla çözer. Anlatsal düzeyde dişil karakteri suçlu olarak sunar ve iğdiş edilme tehdidini fark edilmez kılar. Bu suçun cezası, cezalandırma ya da kurtarılmadır. Kadın karakter filmin sonunda ya ölür ya da evlenir. Klasik sinemanın fetişizm yönteminde ise kadındaki eksikliğin yeri bir fetiş formuyla doldurulur. Bu form da klasik sinemada görmeye alışık olduğumuz "hipercilalı" (Smelik, 2008: 6) bir nesneyle olur. Böylece kadın, bir tehditten, mükemmel bir güzellik nesnesine dönüşmekte ve yine erkeğin fantezilerine hizmet eder bir forma kavuşturulmaktadır.

Türk sinemasının da her döneminde görülen bu kadın, sinema literatüründe femme fatale olarak bilinen çok güzel, çok alımlı, arzularının peşinden giden, özgür bir kadındır. Adeta bir tanrıça gibi sembolleştirilen bu kadın göstereni, erkeklere her türlü etkide bulunabilecek bir kudrete sahiptir. Bu yüzden erkek izleyicide, iktidarına bir tehdit anlamında, iğdiş edilme korkusu uyandırır. Türk sinemasında da sıkça görüldüğü üzere, bu kadın karakter asla mutluluğu bulamaz, ölür ya da bir erkek tarafından "ehlileştirilerek" düzen içine alınır.

Feminist Film Teorisyenleri, kadınların beyaz perdeye yansıtılma biçimleriyle yakından ilgilenmişlerdir. Özellikle psikanalitik ve göstergebilimsel teorik çerçeveden hareketle, filmlerde kadının konumunu irdelemişlerdir. Böylelikle sinemadaki güç ilişkilerini, çözümlenmeye çalışmışlardır. Mulvey'e (2010: 442-443) göre, psikanalitik teorinin yardımıyla, kadının cinselliğinin yansıtıldığı imajlara bakıldığında, aslında görülenin, kadının gerçekliğinden ziyade, erkek fantezisinin, kadın imajı üzerine yansımaları olduğu fark edilmektedir. Bu anlamda sinema, ataerkil bilinçdışının ekrana yansımaları olarak düşünülmektedir. Lacancı bir ifadeyle, ana-akım sinema, eril bilinçdışının sembollerle göstergelere dönüşmüş halidir. Beyaz perdedeki imajlar, hikâyeler, toplumsal yapıyı ve dinamikleri yansıtmakta, en azından bunlara ilişkin ipuçlarını taşımaktadır. Aynı zamanda da bu toplumsal yapıyı yeniden kurmaktadır.

Mulvey'e (2010: 443)göre geleneksel sinemada kadın iki şekilde işlev görür: hem filmin öyküsü içindeki karakterler hem de izleyiciler için cinsel nesnedir. Bir kadın film içinde rolünü yaparken, filmdeki erkek karakterin ve izleyicilerin bakışı, anlatının seyirci üzerinde yarattığı “gerçek gibi”lik algısı bozulmadan birleşmektedir. Ancak bir film içindeki müzikal, şarkı, dans gibi oyunlar filmin gerçeklik hissini bozmaktadır. Feminist film teorisi çerçevesinde, geleneksel sinemanın bu anlatı yapısına ve kadının sunuluşuna karşı bir söylem geliştirebilmek için, anlatının akışını bozarak, seyirciye bir yorumlama alanı açmaya çalışılmıştır. Örneğin Atıf Yılmaz filmlerinde bu görülmektedir. Bu filmlerde Mulvey'in belirttiği gibi şarkılar, danslar gibi anlatım teknikleri (Asiye Nasıl Kurtulur?) ya da gerçeküstücü anlatımla ilgiyi kadın karakterin güzelliğinden, anlatı ve hikâyeye çekme amaçlanmıştır. Bu gibi anlatım teknikleri, psikanalizden alınan bilinçdışı ve ego oluşumu gibi kavramlarla da geliştirilmiştir.

#### ***a. “Parıltılı Kadın” İmgesinden Gerçek Kadına***

Birer kültür üretimi olan filmler, ataerkil ideolojiyi yaşama geçirme biçimlerinden biridir. Birçok davranış kalıbını belirleyen toplumsal cinsiyet örüntüleri, sinemada bir takım küçük değişiklikler gösterse de temeldeki ataerkil ideoloji sabit kalmıştır. Örneğin Türk sinemasında 1980 öncesinde kadın imgeleri

fazlasıyla aciz, cahil ve bir erkek tarafından kurtarılmaya, korunmaya muhtaç olarak gösterilirken; günümüze kadar uzanan süreçte bu sunuluş sabit kalmakla birlikte, yeni kadın imgeleri de sinemada görülmeye başlanmıştır. Bu kadınlar, çalışan, okuyan, sorgulayan kadınlar olarak daha güçlü sunulsa da genellikle yine erkeğin hazlarına ve fallusuna hizmet etmiş imgeler olarak kalmışlardır. Bunlar çok güzel ve alımlı kadınlar olmalarının yanı sıra, gerçek olamayacak kadar aşkın varlıklar olarak sunulmuşlardır. Kadınlara sinemada güçlü roller verilerek bir taraftan da, sinemada gördükleri kadın imgeleri gibi olmayan kadınlar, gerçekliklerinden koparılmışlardır. Çünkü sinema yapıtı her zaman ana eksenini oluşturan ideolojik yapısını görünmez kılacak araçlara sahiptir. İdeoloji, filmin biçimi, öyküsü ve karakterler arkasında kaybolmaktadır.

Filmlerin üzerinde temellendiği ideoloji, filmin büyüleyiciliği içinde fark edilmez olsa da, tam da bu fark edilmezliği sebebiyle, seyirci filmi oluşturan ideolojinin pasif bir alıcısı haline gelmektedir. Ana-akım sinemanın sakıncalı tarafı da buradadır. İkinci bölümde de bahsedildiği gibi, filmler -yönetmenleri bilinçli olarak bunu amaçlamasalar da- içinden çıktıkları toplumun ataerkil örüntülerinin izlerini taşırlar. Bu ancak feminist bir bilinçle ya da hâkim ideolojiye karşı bir bilinçle üretilen sinema yapıtları için geçerli değildir. Ancak klasik anlatı sinemasında, filmlerde ister istemez ataerkil bir nitelik vardır. Bu filmlerin sakıncalı oluşunun sebebi Smelik'e göre, yanlış bilinç üretmeleridir. Çünkü bu filmler, "gerçek" kadınları değil, sadece ideolojik anlam yüklü "kadınlık"a ait klişe imgeleri göstermektedir (Smelik, 2008: 2). Özellikle femme fatale kadın figürleri, aktif, maceracı ve cinsel arzuları tarafından yönlendirilen kadınlar olarak, ataerkiye karşı isyankârdırlar; kadınsal arzuların peşine düşmüşlerdir ve onlar için pasif ve yalnızca anne ve eş olarak saygı duyulacakları ailevi alanlardan kovulmuş kadınlardır (Kaplan, 1978: 33). Genellikle gerçek bir kadınlıkla ilgisi olmayan bu kadın figürü, izleyeni gerçeklikten daha çok koparmakta, kadınlarla ilgili hayal ürünlerinden başka bir şey sunmamaktadır. Kadını parıltılı bir fetiş haline getirmek, dikkatin kadının eksikliğine yönelmesini engeller ve kusursuz bir güzellik nesnesine dönüştürür (Öztürk, 2000; Smelik, 2008; Büker, 2010; Mulvey, 2010).

Sinema ile gerçeklik arasındaki doğrudan ilişkinin tersine çevrilebileceği de düşünülmektedir: “Gerçeklik gerçekten olduğu gibi gösterilirse, ideoloji ve toplum değiştirilebilir” (Smelik, 2008: 3) düşüncesinden hareketle, feminist film teorisyenleri, özgürleştirici kadın sinemasının nasıl olması gerektiğini ortaya koymaya çalışmışlardır. Sinema gerçekliğin kendisi değildir fakat gerçekmiş gibi algılanır ve gerçeklik üretir. Yönetmenler beyazperdede “gerçek” kadınların “gerçek” hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler. Örneğin bir femme fatale’in parıltısına karşı, feminist yönetmenler, “normal” yani parıltısız kadının gündelik hayatını beyazperdeye taşımalıdır.

### ***b. Dişil Seyirci ve Özdeşleşme***

Feminist film teorisi, eril seyircinin klasik sinema tarafından nasıl etki altına alındığının yanı sıra dişil seyircinin klasik sinemanın görsel ve anlatsal teknikleri karşısındaki konumuna da eğilmiştir. Yukarıda da sözü edilen parıltılı kadın imgeleriyle, dişil seyirciye hiçbir şekilde varlığını kabul ettirme fırsatı verilmez. Smelik’e göre, tek yapılan “klişelerle özdeşleşerek fanteziye kaçmak için devasa bir alan” sağlamaktır. Bunun doğuracağı etki de özgürleştirmekten çok yabancılaştırmak olacaktır (Smelik, 2008: 2). Klasik sinemada “kadın”, arzu nesnesi olmasının dışında sunulmadığı için, filmi izleyen kadın, gerçek bir “seyirci” olabilmek için filmdeki kadın karakterle kendisi arasında bir mesafe kurmak zorundadır. Çünkü sinemada seyirlik olan (izlenen) nesne, seyreden ise özne konumlarını paylaşır. Ancak sinema izleyicisi olarak kadın, bu mesafeden yoksundur. Çünkü temsil edilen imge kendisidir. Bu durumda, dişil seyirciye düşen pay kendisini pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmek ve bunun yanında filmin eril bakış açısını benimsemekten öteye gidemez. Kadın seyirci aynı zamanda psikanalizde aşırı özdeşleşmeden doğan narsizmi ya da kişinin kendi arzu nesnesi haline gelmesinden doğan mazoşizmi de benimseyebilir (Doane, 1982: 80).

Tıpkı ayna evresindeki çocuk gibi izleyici de perdede gördüğü imgeyle özdeşleşir. Sonuç olarak sinemanın kadın seyirci üzerindeki etkisi, tıpkı Lacan’ın ayna evresi gibi, perdede görülen kadın figürüyle özdeşleşme, ancak yine ayna

evresindeki ego oluşumu gibi yanlış bir özdeşleşme, perdedeki kendiyle özdeşleştirdiği figürün (kendi yansımasının) daha mükemmel olduğunu sanma şeklinde bir ego oluşumunu ortaya koyar. Böylece tanıma aslında yanlış tanımadır. Mulvey'in açıklamasıyla, “tanınan imge, ‘ben’in yansıyan gövdesi olarak kavranır ama onun üstünmüş gibi yanlış tanınışı, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır...” (Mulvey, 2010: 441). Mulvey, böyle bir özdeşleşmeyle narsistik görsel hazın oluştuğunu söyler. Bu dışıl seyircinin kendisine kadın olmasının dışında pek benzemeyen ekrandaki bu gerçeklikten yoksun figürle özdeşleşme sağlayarak, aslında kendi varlığına yabancılaşmaktadır. Yansıma gerçekte kendisine dair, kadın olmasının dışında, hiçbir özellik taşımadığı için yanlış bir özdeşleşmedir. Kadın bu yanlış özdeşleşme neticesinde, kendisinin seçtiği değil, eril söylemin kendisi için kurduğu bir kişilik kazanır ve böyle bir kişilik asla bir özne olmayı ifade etmez.

Kadın karakterin bakışın öznesi olduğu sayılı filmde, kadın erkek karakteri bakışının nesnesine dönüştürse bile, dışıl olduğu için kadın arzusunun bir önemi yoktur. Bakmaktan haz duyulan kadın imgesi femme fataledir. Femme fatale imgesine bakmanın erkekler dışında ve onlardan farklı bir şekilde kadınlara da haz vermesi, bu imgenin dışıl seyirciye özerk bir kadınlık imgesi sunmasından kaynaklanabilir. Başka bir ifadeyle, vamp kadının cinsel belirsizliği ve sunduğu aykırı yapısıyla fetişleştirilmiş bir kadından ziyade güçlü, yani fallik bir kadınlık sunması, kadın seyirci için bir görsel haz kaynağı oluşturmaktadır. Roller tersine dönmesi, temeldeki egemenlik ilişkilerinin olduğu gibi kalmasını sağlar. Çünkü bakış eril olmasa bile, bakışa sahip olmak ve onu yönetmek eril bir pozisyonda gerçekleşir. Çünkü dil ve bilinçdışı erildir (Smelik, 2008: 9). Dışıl seyirci, filmdeki dışıl karaktere bakıştan haz duysa bile, bu bakış eril bir niteliktedir ve erkeğin bakışın öznesi olmasını değiştirmemekte, tersine dışıl seyirci de bu bakışı benimsediği için güçlendirmektedir. Kadınların izleyici olarak konumlarının diğer bir yönü de, rızaları olsun olmasın, “kadınsı” olmaya kışkırtılmalarıdır. Dışıl seyirci, zorla kadınsılığı arzulamak zorunda bırakılır. Burada kadına biçilen, “başkasına duyulan arzudan ziyade, başkası tarafından arzulananmaya duyulan arzu”dur (Smelik, 2008: 13). Yani kadın izleyici, bakışın nesnesi olmayı “istemeyi” istemek durumunda kalmaktadır.

Kısacası dişil izleyici ana-akım sinemada, tıpkı perdede gösterilen dişil karakter gibi arzunun ve bakışın nesnesi olmanın ötesine geçemediği için, erkeklere ayrılan filmde haz duyma ayrıcalığına da sahip olamamaktadır. Bu durum kimi zaman, örneğin yukarıda belirttiğimiz gibi alternatif bir kadın karakter ya da cinsel belirsizliği içinde güçlü bir kadın karakterlere bakmadan duyulan hazla kırılsa da, sinemanın yapısı, kadını özne olarak kurmamaktadır.

## 2. Bakışın Taşıyıcısı Erkek

Egemen ana-akım sinemada kadın, hem filmdeki dişil karakter hem de dişil seyirci olarak nesne konumundayken, erkek ideolojinin ilkelerince ve ona dayanak oluşturan psikişik süreçlerce özne konumuna yerleştirilmektedir. Mulvey'e (2010: 443) göre, erkek kendi teşhirci benzerine bakmak istemez. Bakışın taşıyıcısı olarak, bu bakışı seyirciye aktarır. Seyirci, erkek kahramanla özdeşleştiğinde, erkek kahramanın olayları kontrol etme gücü ve erotik bakışın etkin gücü (erkek seyirci) birleşerek iktidar sahibi olmanın tatmini sağlar. Böylece film boyunca dişil karakterin sembolleştirdiği iğdiş edilme korkusu, hem filmdeki erkek karakterin hem de erkek seyircinin, fallusa sahip olmasıyla bertaraf edilmiş olur.

Feminist filmler, erkeği bakışın öznesi ve seyirciye bu erotik bakışı taşıyan olma konumundan çıkarmaktadır. Örneğin, kadın bedeninin erotikleşmesinin önüne geçilerek erkeğin skopofilik hazzı engellenmektedir. Bakışın taşıyıcısı olma ayrıcalığını erkeğin elinden almak için, kadın karakterler erkek gözünden gösterilmemekte, kadının perspektifi, seyircininkiyle aynı hale getirilerek, seyircinin kadın karakterin bakışını benimsemesi sağlanır. Bu açıdan feminist film, geleneksel sinemadaki anlatı ve temsil araçlarını kullanmakta, ancak bu, feminist sinemaya hizmet edecek doğrultuda, erkeğin özne konumunu sarsarak olmaktadır.

Feminist film teorisi bağlamında, Ana-akım sinemanın kameranın, ideolojiyi doğalmış gibi göstermesine karşılık, kadınlar hem bir sektör olarak hem de seyirci olarak, erkek egemenliğinin sürdüğü sinema üretiminin yapısını bozmalıdır. Bu da ancak film anlatısı içinde yeni anlamlar ve teknikler üretmek olabilir (Johnston, 1973: 214). Johnston bir karşı-sinema önermiştir. Bu karşı-sinema, ana-akım sinemanın anlatı yapısını bozarak ve tamamen yeni anlatım teknikleri geliştirerek

olabileceği gibi, ana-akım sinemanın tekniklerini feminist film pratiği için kullanarak da olabilmektedir. Önemli olan erkeğin bakışın mutlak taşıyıcısı, kadını da bakışın nesnesi olma konumundan çıkarmaktır.

### **E. FEMİNİST FİLM TEORİSİNİN ANALİZ YÖNTEMLERİ**

Sinema yapıtlarının eleştirilmesi ve çözümlenmesi, önemli toplumsal ve kültürel işlevleri yerine getirmektedir. Film çözümlenmesi, aynı zamanda sanatçılar ve seyirciler için yol gösterici bir işlev taşımaktadır. Tüm kültürel ürünler gibi filmler de basitçe birer eğlence malzemesi değildir. Filmin yapılma sürecinde toplumsal, psikolojik, ideolojik, ekonomik pek çok unsur etkilidir. Aynı şekilde film izleme sürecinde de seyircinin filmi algılamasını etkileyen, filmin kendisinden, bireyin psikolojik ya da sosyolojik konumundan kaynaklanan pek çok unsur işlemektedir. Film analizleri, filmlerin yaratılma ve izlenme sürecinde etkili olan bu süreçleri ortaya çıkarması açısından önem arz etmektedir.

Özden'e (2014: 11) göre, film eleştirisi, görsel bir alan içindeki filmlerin, yazılı bir ortam içinde kültürel belleğe yerleşmesini sağlayarak film kültürünü oluşturan filmlerin zengin ifade tarzlarının ve içeriklerinin ele alınıp değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Yazılı dilde olduğu gibi görüntüler için de bir alfabe bulunmamaktadır. Ancak bir görüntünün renk, biçim, derinlik ve hareket gibi temel görsel elemanlarına beyin tepki vermektedir. Sinema filmleri çözümlenmelerinde kurguya yönelirken, yapısalcı yöntemin ilkeleriyle yola çıkılmaktadır. Yapısalcılar, sözlü ve görüntülü metinleri, dizimsel yapılar olarak incelemektedirler. Sinema filminde yönetmen, çekim-sahne-sekans diziminde kurgulanmış görüntülerle öykü anlatmakta, gizli mesajları, ana fikirleri, değerleri yüklemektedir (Parsa, 2008: 11-12).

Film eleştirmeni, eleştirisini belli bir kuramsal bakış açısının sunduğu bilimsel temeller üzerine ya da kendi öznelliğini ön plana çıkararak yapabilir. Film eleştirisi, sinemanın dışındaki farklı bilimsel disiplinlerden kaynağını alan ve bu disiplinlerin kuramsal temellerine dayanan eleştirel yaklaşımlarca yapılabilmektedir.

## 1. Psikanalitik Yöntem

Psikanalitik film kuramının merkezinde sinema-ideoloji ilişkisi vardır. Politik temelini Althusser'den alan bu film kuramında, kameranın nötr değil, ideolojik bir aygıt olduğu iddiası temel dayanak noktasını oluşturur. Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi, yönetmenin ya da toplumsal bilinçaltı ve bilinçdışının dışavurumunun izlerini bulmaya çalışmakta ve filmlerin açık içeriğinin altında yatan içeriğine ulaşmaya dayanmaktadır. Bu yaklaşım içinde yalnızca yönetmen değil, filmlerin içerik malzemeleri de psikanalitik veriler olarak değerlendirilmektedir.

Psikanalizin, sanat yapıtlarına yaklaşma konusunda etkili bir araç olmasının yanında, sanatçılar da psikanalizin bu işlevsel yönünü fark etmiş ve bilinçli olarak psikanalizi filmlerin oluşturulma aşamasında etkili bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Lacan'ın psikanalitik kuramı yeniden yorumlaması da film çözümlenmeleri için yeni imkânlar sağlamıştır. Özden'e (2014: 182) göre, Lacan'ın psikanalitik kurama en önemli katkısı, sanatçının biyografisine dayanan ve sanatçının kişiliğinden yola çıkarak metnin anlamına ulaşmaya çalışan Freudçu yöntemin yerine, yine Freudçu kavramları ve terimleri merkez alarak, sanat yapıtının metnini ön plana çıkaran ve simgesel alana geçişi sağlayan (baba yasası ve kültürel alana geçiş) dili merkez alan bir yöntemi eleştiri alanına sokması olmuştur.

Psikanalitik film eleştirisine göre, filmler ve düşler arasında bir benzerlik vardır. Freud'un düşlerin kendi mantığı içinde işleyen, kendine ait bir ifade tarzı olduğunu ortaya koymasıyla, filmsel anlatının da benzer süreçler içinde işlediği düşünülmüştür. Film seyretme ortamı ve görülen karşısında seyircinin gerçek dünyadan koparak büyülenmesi bu benzerliklerdendir. Aynı zamanda film anlatısı düşlerde olduğu gibi yapılanmaktadır ve benzer işlevleri yerine getirmektedir (McGoven ve Kunkle, 2014: 29-38). Salonun sağladığı rahat ve karanlık ortamın gevşemesi içinde filmi seyreden seyirci, yönetmenin kendi bilinçdışına ya da toplumun bilinçdışına ait olduğu düşünülen görsel ve işitsel imgeleri perdede seyretmektedir. Film izleme mekânının fiziksel özellikleri, dış dünyaya kapalılığı ve seyredenler arasında bir izolasyon olması gibi özellikleri, film izlemenin rüya görmeye benzetilmesinin sebeplerindedir.

Bilinçdışı alanında bulunan düşlerde bir bilinçlilik yoktur, ancak bir film her ne kadar bilinçdışı bir içeriği dışa vurmakta olsa da yönetmenin bilinçli çabaları tarafından yaratılmaktadır. Ancak bu süreçte her zaman bilinçdışının dahli bulunur. Aynı zamanda filmine taşıdıkları, seyircinin bilinçdışına seslenebildiği için büyüleyiciliğini kazanmaktadır. Göstergibilimsel bir ifadeyle, filmin dizimsel yapısının, imgelerin dizilişinin belirli çağrışımları ortak bir noktada toplamasıyla ve bunların iç içe geçmesiyle yönetmen, bilinçdışının izlerini veren sanatsal bir yapı yaratabilmektedir. Filmlerdeki karakterler vasıtasıyla da seyircinin bilinçdışındaki korku ya da arzularına seslenebilmektedir.

Psikanalitik yöntemi kullanan bir film eleştirmeni, dışavurumu sağlayan anlatım yöntemlerinin kullanılma biçimlerini, filmin tamamının sahip olduğu içeriği ve bu öğeler aracılığıyla yaratılan imgesel yapının tüketicisi olan seyircinin konumunu da inceleyebilir. Bu nedenle psikanalitik yaklaşım, öncelikle sinemasal bir malzeme olan seyircinin yerini saptamaya girişir. Psikanalitik yaklaşım seyirciyi filmsel süreçleri kendi arzu mekanizmalarıyla yaratan birisi olarak görmektedir. Bu anlamda film yalnızca yönetmenin bilinçdışını değil, seyircinin kolektif bilinçdışını da temsil eden bir süreç olarak ele alınmaktadır (Özden, 2014: 187). Bu süreçte belirleyici unsur “arzu”dur. Arzunun devreye girdiği yerde, sinemada önemli bir unsur olan “ayna” metaforuna da önemli bir yer verilmiştir. Ayna, psikanalitik özne kavramasından ödünç alınmış ve sinemanın seyirciyle kurduğu bağ ve ontolojisi de, gerçekliğin yeniden üretimiyle değil, özneliliğin oluşumunda aynanın kurucu rolüyle izah edilmiştir. (Andrew, 2010: 135). Psikanaliz, simgesel düzendeki, birbiriyle ilişkili, iç içe geçen özneliliklere işaret etmekte; psikanalitik film kuramı da film seyircisini, bu karmaşık örgünün ayrılmaz bir parçası olarak düşünmektedir.

Psikanalitik film eleştirisi, film yapma ve seyretme süreçlerini kapsayan psişik durumları açıklayabilmek için, psikanalizin bilinçdışı ve özneliliğin oluşumuna dair açıklamalarına başvurmuştur. Bu doğrultuda öncelikle seyirciliğe dair açıklamalarda bulunulmuştur. Arslan’a (2009: 17) göre, bireyin yerini alan ve asla bireyle eş anlamlı olmayan seyirci-özne, toplumsal, dilsel, ideolojik ve psikanalitik belirlenimlerin kesiştiği dinamik bir alana işaret etmeye başlamıştır. Kuramın seyirciyi “birey” olarak değil, sinematik aygıt tarafından üretilen ve harekete

geçirilen “yapay bir inşa” olarak ele alması, seyircinin, aygıtla ilişki içerisinde (rüya çalışmasında ya da diğer bilinçdışı fantazilerin üretiminde olduğu gibi) üretilen “boş” bir yer olarak düşünülmesinin önünü açmıştır. Yani filmlerin psikanalitik incelenmesinde, seyirci ve perde ilişkisinin araştırılması, sinemanın ideolojik bir aygıt olarak kavranmasının bir sonucudur. Sinemanın potansiyeli de, bu potansiyelin harekete geçirdiği arzu ve gerçeklik etkisi için bilinçdışını zorunlu kılmaktadır.

Bu filmsel yapıntının gerçeğine kapılma durumu, seyircinin ikili tutumundan kaynaklanmaktadır. Seyirci bu sürecin gerçekliğini hem kabul etmekte hem de reddetmektedir. Seyirci kurgulanmış bir şeyi izlediğini bilir ancak, kendisini içine çeken filmsel yanılısamaya kendini kaptırmak için bu bilme durumunu inkâr eder. Seyircinin bu inkârı temelinde üç süreç yer almaktadır. İlk süreç, seyirciyi yansıttığı tasarlanan perdedeki imge ile film araçları ve anlatı aracılığıyla özdeşleşmedir. Bu süreçte sinema, ayna evresinin henüz gerçeklik duygusunu tatmamış çocuğa sunduğu gücü sunmaktadır. Sinema, özneyi bakışın öznesi kılarak ve görüntünün sürekliliği yoluyla gerçeklik yanılması üretir. Seyirciyi merkezi ve bir konuma yerleştirir. Bu nedenle, “sinemanın ideolojik yönü, öznenin anlamın sonucu olmasına rağmen anlamın kaynağıymış gibi hissettirilmesindedir” (Arslan, 2009).

İkinci süreç, film izleme ortamının sunduğu rahattır. Arslan’a (2009: 18) göre bu süreç, mekânsal kuruluşuyla da (görsel konsantrasyon, hareketsizlik, karanlık salon) rahattık hissini kuvvetlendirmektedir. Üçüncü süreç ise haz içinde seyretmeyi sağlayan röntgenciliktir. Teşhirci bir niteliğe sahip olan film anlatısının sunduğu görsel malzemenin, kendisinin varlığının farkında olmadığı bilinmesinin (McGoven, Kunkle, 2014; Özden, 2014) verdiği bu röntgencilik hissi, seyircinin filmin gerçeklik yanılmasına kapılmasını kolaylaştırır. Filmin seyirciyi aldatmaya yönelik imgesel zinciri, özneyi imgenin üretildiği gerçeğine körleştiren, çekici, ideolojik bir tuzak niteliği taşımaktadır. Çünkü seyircinin, görüntünün kendisiyle, yani kameranın objektifiyle özdeşleştiği bu durum, bakış açısının yönetmen tarafından kurulduğunu seyircinin fark etmesine engel olmaktadır.

## 2. Göstergebilimsel Yöntem

Göstergebilimsel film çözümleme yönteminde, yönetmenin ürettiği anlamlar ya da bu anlamların izleyicide nasıl bir etki yarattığından ziyade, anlamlandırma sisteminin kendisi üzerinde durulmaktadır. Genel olarak göstergebilim anlam bilimidir ve bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne ifade ettiğini açıklama çabasıdır. Göstergebilim doğrudan anlam sürecinin hangi tekniklerle kurulduğuna yönelmiştir. Başka bir deyişle göstergebilimsel yöntem, filmlerin mesajlarından çok bu mesajların üretilmesini sağlayan anlamlandırma sistemini incelemektedir. Göstergebilimsel eleştiri, filmsel metnin kendi dışında bir kodlama sistemi tarafından yaratılan bir simgesel bütün olarak görülmesinin ortadan kalkmasına neden olmuştur (Özden, 2014: 139).

Film eleştirisinin göstergebilimsel temellere dayandırılması, seyircinin bilincini yapıtın dışında bir alıcı ya da tüketici olmaktan çıkarmış, onu metnin içine yerleştirmiştir. Göstergebilimsel yöntem seyirciyi anlamlandırma sürecinde aktif olarak konumlandırmıştır. Göstergebilimin bir filmin çözümlenmesinde diğer eleştirel yaklaşımlardan yararlanması zorunluluğu bulunmaktadır. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi, film-öykü sürecine ait temelanlamsal malzemenin saptanmasına, bunlar arasındaki ilişkilerin kuruluş biçimlerini ve filmsel anlatımın işleyişinin ortaya konmasına yardımcı olan bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (Eco, 1985; Monaco, 2001; Özden, 2014).

Göstergebilimsel yöntem tek başına bir filmin çözümlenmesinde yeterli olmayabilir ancak göstergebilimi kullanmadan da bir filmin çözümlenmesi pek mümkün görülmemiştir. Eco'ya göre (1985: 264) filme göstergebilimsel açıdan bakılmaksızın, filmin toplumla ilişkisini ve estetik işlevini anlamak mümkün değildir. Herhangi bir eleştiri öncelikle filmin ne demek istediğini bilmeye, bu da metni okuyabilmeye bağlıdır. Anlamın sinemada var olmasını sağlayan “ifade kodunu anlayamamak, film eleştirisinde yoğun bir belirsizlik ve temelsiz sezgilere mahkûm olmaya sebep olmaktadır” (Özden, 2014: 143). Bu yüzden, ideolojik, sosyolojik, feminist ya da psikanalitik bir çözümleme öncelikle göstergebilimsel bir çözümlemeyi zorunlu kılmaktadır.

Metz alanı filmsel ve sinemasal alan olarak ikiye ayırır(Aktaran Andrew, 2010: xxx-xxxı). Filmsel alan, sinemanın diğer etkinliklerle olan ilişkilerinin sonsuz alanıdır, bir filmin yapımının içine giren her şeydir. Sinemasal alan ise hem kendini üreten karmaşıklıkları hem de kendisinin ortaya koyduğu karmaşıklıkları dışarıda bırakır. Göstergebilim, filmsel alanın araştırılmasını, sosyoloji, ekonomi, psikoloji gibi bilimlere bırakır. Metz'in ele almayı seçtiği konu, filmin işleyiş mekaniğinin içsel araştırmasıdır. Filmsel anlamlama, anlamlamanın temel birimi olan göstergelerin birbiriyle olan ilişki biçimlerinden ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimsel tanımlama, içinde gösterge, gösteren ve gösterilenin birleşiminden oluşan temel anlamlama birimidir. Filmsel anlamlama ise gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kurulması yoluyla anlamın üretilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Anlamlama süreci içinde gösterge bir nesneyi, kavramı, düşünceyi, duyguyu vb. zihinde canlandırabilecek bir göstergeye dönüştürmektedir (Özden, 2014: 145).Göstergebilimsel yöntemi kullanan bir film eleştirmeni de filmsel metni, filmsel göstergelere anlam kazandıran bir anlamlama sistemi olarak ele almaktadır. Film göstergebilimi açısından filmsel mesajların seyirciye iletme süreci olarak tanımlayabileceğimiz “anlamlama süreci ancak bir dizgi var olduğu zaman gerçekleşir...temeldeki bir takım kurallara dayanarak, alıcının somut olarak algılayabileceği bir şey, başka bir şeyin yerini tuttuğu her sefer, anlamlama olgusu gerçekleşir” (Eco, 1985: 283). Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin ortaya koyduğu göstergesel işlevin yanında elbette sanat işlevi de yoğun bir biçimde filmsel anlatıda yerini bulmaktadır. Bu iki işlevin yanı sıra, seyircinin konumu açısından eğlence işlevi de geniş bağlamda yer almaktadır. Bu sonuncu işlevi anlatı konumunda da çeşitli düzlemlerde algılamak olasıdır (Gündeş, 2003: 48).Örneğin Düzanlamsal düzeyde neyin anlamlandırıldığı, görüntüdeki nesnelerin tanınması, kullanılan dil düzeyinin anlaşılması ifade edilirken; yananlam, bunların nasıl anlamlandırıldığını ifade etmektedir (Özden, 2014: 121).

Göstergebilimsel yöntemi kullanan feminist film eleştirisinde de filmlerde kadının sunumu konusunda özgün bir yaklaşımın kullanılması olanağı bulmaktadır. Göstergebilimsel yöntem, filmlerde kadının erkeğin bakışının nesnesi olma konumunun nasıl sağlandığı ve bunun hangi mesajları içerdiğini anlamlandırmaya

çalışan feminist film teorisi için işlevsel olmuştur. Çünkü Gerçeği bir görüş açısından göstermek ve görmek, diğer olası görüş açılarından göstermek ve görmekten farklıdır. Yani görüş açısı subjektiftir. Görüntüyü sunduğu kişiye bir şeyler söyler. Söylenenin algılayıcısı ise bu süreçte pasif değildir. Seyirci de bu subjektif sürece kendisini dâhil eder ve filmsel anlam bu karşılıklı anlamlandırma sürecinden doğar.

Filmsel kodların incelenmesi, film diliyle ortaya çıkan filmsel söylem aracılığıyla, nasıl bir anlamlandırma sisteminin yaratıldığını incelemeye götürmektedir. Filmdeki saf (düzanlamsal) gerçeklik, bir anlama ulaşmayı sağlamaz. Bu o anda orada olan ve anlamak için çaba sarf etmek zorunda olmadığımız anlamdır. Filmsel güdüleme, gerçekliğin saf bir aktarımı olabilecek bir şeyi bir söyleme dönüştürür (Özden, 2014: 146; Monaco, 2001:157). Bu söylem içinde Metz, mesajı seyirciye ileten beş sinemasal kodlama kanalı saptamaktadır: görsel imge, konuşma, müzik, ses ve yazı. Bu beş kanalın oluşturduğu filmde ortaya çıkan kodlar ise üç türdür: sinemaya özgü kodlar; hızlı kurgu ve açılma-kararma gibi optik geçişler vb. Sinemaya özgü olmayan kodlar; kültürel anlamlara sahip kodlar ve sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar; oyunculuk tarzları (Bretch oyunculuğu ya da aydınlatma gibi). Filmlerdeki kodların çözümlenmesiyle gerçekleştirilen göstergebilimsel analiz iki düzeyde gerçekleştirilmektedir: ilk olarak gösteren kodların psikolojik, sosyolojik, kültürel vb. olarak belirttiği şeyler çözümlenir; ikinci düzeyde ise, kodlar yoluyla sunulan sinemasal tarz incelenir (Aktaran Özden, 2014: 147).

Filmsel anlatının anlamı da bu göstergelerin ve kodların film şeridi içinde dizilişlerinin ortaya çıkardığı “dizimsel” ve “dizisel” ilişkiler bağlamında ortaya çıkmaktadır. Yani, bir gösterge anlamını filmsel söylem içindeki ilişkilerden almaktadır. Bu dizimsel ilişkilerle olmaktadır (Özden, 2014: 148). Özel bir çekimin yananlamına ait duyumumuz, onun diğer olasılık silsileleri arasından seçilmiş oluşuna bağlı olduğunda, bunun dizisel bir yananlam olduğunu söyleyebiliriz (Monaco, 2001: 158).Örneğin alt açıdan çekim, önemliliği vurgular. Çünkü seyirci onu üst açıdan çekimle karşılaştırır. Diğer yandan, filmsel göstergeler anlamlarını yalnızca dizimsel ilişkiler bağlamında kazanmamakta, dizisel, yani diğer filmlerle ilişkileri bağlamında ilişkiler de filme anlamını kazandırmaktadır. Bir kişi ya da durumun önemi, diğer olası çekimlerle karşılaştırmaya dayanmayıp, daha çok bunu

önceleyen ya da izleyen çekimlerle karşılaştırmaya dayandığında, bunun dizisel yananlamından söz edilmektedir.

Tekrarlayan dizimsel yapıların varlığı, bu dizimsel ilişkilerin dizisel incelenmesini mümkün kılmaktadır. Filmlerin dizisel ve dizimsel ilişkiler içinde incelenmesi, temelanlamsal ve yananlamsal malzemenin incelenmesini de mümkün kılmaktadır. Filmsel bir imgenin temelanlamını, sahip olduğu nesnel anlam oluşturmaktadır. Ancak bu imge filmi dizimsel ve dizisel ilişkileri bağlamında, çağrışımsal anlam olarak tanımlanabilecek, yananlamlara da sahip olabilir ve olduğu şeyin ötesine geçebilir (Özden, 2014: 146-148).Yananlamsal unsurlar sinema dilinin ayrılmaz bir parçasıdır. Sinema kültürün bir ürünü olduğundan, göstergebilimcilerin sinemanın “filmsel öykü süreci” ya da temelanlamlarının toplamı dediği olgunun ötesine geçen bir zenginlikleri vardır. Bunlar kültürel olarak belirlenmiş yananlamlardır. Genel kültürün bu etkilerine ek olarak, sinemanın kendine özgü yananlamsal yeteneği de vardır. Bunlar sinemacının kendi tercihleriyle ortaya çıkmaktadırlar. Anlamın bu iki ekseni, filmin ne anlama geldiğini anlatırlar. Nasıl çekileceği (çekmek için neyin seçileceği) dizisel, nasıl sunulacağı dizimseldir. En fazla sinemasal özellik gösteren dizimsel özellik yani kurgudur (Monaco, 2001: 158-159).

Filmlerin göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesinde, yananlamın çözümlenmesine geçilmesiyle birlikte, göstergenin filmsel ve sosyal olarak değerlendirilmesine de geçilmiş olmaktadır. Filmsel anlamlama süreci içinde eğretileme de (metafor) önemli işleve sahiptir. Kurgu ve kompozisyon aracılığıyla, filmin bir ögesinin yapılan göndermeyle, bir başka ögenin simgesi durumuna getirilmesi, yani eğretileme ya da metafor olarak tanımlanan teknik de filmsel anlama süreci içinde önemli işleve sahiptir (Eco, 1985; Monaco, 2001; Özden, 2014).

Göstergebilimsel yöntemin açığa çıkarmaya çalıştığı sinemanın kendine özgü dili dolayısıyla sinema güçlü bir kültürel iletişim sistemi karakteri taşımaktadır. Yönetmen, senaristler, oyuncular vs. eserleriyle seyirciye bir mesaj vermek isterler. Ancak bu mesajı pasif bir şekilde almak yerine, aktif bir şekilde anlamak için onun dilini bilmek gerekmektedir. Lotan’a göre (2012: 23-24) seyircideki, beyazperdede

gösterilenin doğruluğuna olan güven, sinemayı kültür tarihinin temel sorunlarından biriyle karşı karşıya bırakır. “Tüm teknik kazanımlar iki yönlü araçlardır: toplumsal ilerlemeye ve refaha hizmet etmeye yararlar, tam karşıtı amaçlarla da aynı ölçüde başarıyla kullanılabilirler. Gerçeğe uyan bilgilere hizmeti dokunması gerekirken göstergeler sık sık aldatma amacına yönelik kullanılmışlardır”. Çünkü perdedeki görüntüler bir yandan gerçek dünyadaki nesnelere yansıtılırken, bir yandan da bu nesnelere ve görüntüler arasında “üretilmiş” bir ilişki meydana çıkar. Nesnelere perdede yansıtılan görüntülerin anlamları durumuna gelir. Işıklandırma, montaj vb. perdede yansıtılan nesnelere çeşitli ek anlamlar kazandırabilir (Lotan, 2012: 52). Film göstergebilimine dayanan film çözümleme yöntemi, filmlerdeki göstergeleri ve bunların bir mesaj iletmek üzere düzenlenmelerini mümkün kılan kodların işleyişini anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır. Böylece filmlerin anlaşılması ve değerlendirilmesinde işlevsel bir yöntem sağlamaktadır. Film göstergebilimi tek başına bir filmin tüm yönleriyle açıklanmasında yeterli değildir. Yananlamsal malzeme ortaya konulduktan sonra, değerlendirilmesi için diğer eleştirel yaklaşımlardan yararlanılması gerekmektedir. “Göstergebilime dek eleştiriler filmin iletileri üzerine yoğunlaşmışken, göstergebilim ile birlikte bu iletileri ortaya çıkaran ve yöneten kurallar incelenmiştir” (Büker, 1985: 50). Göstergebilim, anlamlı bir bütün olarak filmsel metni nesnel bir biçimde açıklamaya çalışmakta, filmin yananlamsal düzeydeki incelemesini diğer disiplinlere bırakmaktadır. Başka bir ifadeyle, sinemanın yaptıklarını nasıl yaptığını tanımlamaya yardımcı olan mantıksal ve aydınlatıcı bir sistemdir.

Göstergebilimsel ve psikanalitik çözümleme yöntemleri birbirini içeren ve besleyen yöntemlerdir. Psikanalitik yöntemin özdeşleşme, narsistik haz, sinema perdesi ve ayna arasındaki benzerlikler, gibi kavramlarının sinemada anlamlı hale gelebilmesi ve sinemasal kodların psikanalitik çözümleme için işlevsel hale gelebilmesi için, bu kod ya da göstergelerin filmin dizimsel ve dizisel sisteminde nasıl konumlandırıldığının ve bu konumunun onun anlamına ilişkin ne söylediğinin, yani filmin dilinin bilinmesi gerekir. Bu da ancak göstergebilimsel bir analizle mümkün olabilmektedir. Çünkü filmler de tıpkı dil gibi kendilerine özgü bir anlatım sistemine sahiptir. Her bir unsur birer semboldür. Bu dili anlayabilmek ve daha sonra filmleri

ideolojik, sosyolojik, psikanalitik ya da feminist bir yoruma tâbi tutmak için, göstergebilime yaklaşmak gerekmektedir.

Atıf Yılmaz filmlerinin çözümlenmesinde de, gösteren, gösterilen ve gösterge arasındaki ilişkiler, filmlerdeki diğer unsurlarla ilişkilerine, sıralanışına, sembollere (ayna, pencere, ay, gece, fotoğraf, vs.), duygusal ve psikolojik belirtilere (heyecan, korku, terleme, iç geçirme vs.), sözcüklere, jest ve mimiklere, müzik, oyunculuk, ışık, aç ı gibi birçok unsura ve bunların aralarındaki ilişki ve çağrışımlara odaklanılarak; kadının konumuyla ilgili nasıl bir mesajı içerdiği ve bu mesajın olası etkileme biçimleri araştırılacaktır.

#### **IV. ATIF YILMAZ FİMLERİNİN FEMİNİST FİLM TEORİSİ AÇISINDAN ELE ALINIŞI**

Atıf Yılmaz sineması, sinemasal üslup ve tekniklerinin yanı sıra, pek çok toplumsal konudaki politik duruşuyla da Türk sinemasında özel bir yere sahiptir. Özellikle 1980'lerden sonraki sinema yapıtlarımızda, Atıf Yılmaz yeni açılımların başlatıcısı olmuştur. Feminist bir politik tavırla çekilen filmler de bu açılımların kazanımlarındandır. Atıf Yılmaz'ın sistemli ve tutarlı bir şekilde çektiği kadın filmleri, feminist film geleneğinin oluşabilmesi için umut vaat etmiş olmasına rağmen, genel itibari ile Türk sinemasına bakılacak olunursa böyle bir gelenekten bahsetmek güçtür. Bunun nedeni olarak bir taraftan feminizmin ağırlıklı olarak akademik bir alanda ele alınması bir taraftan da feminist kadın yönetmenlerin yok denecek kadar az olması gösterilebilir.

Bunun yanında Kirel'e göre (2009: 128) özellikle 1980'li yıllarda kadın filmleri çeken erkek yönetmenlerin kadını bedensel, feminizmi de düşünsel olarak sömüren popülist "sözde kadın filmleri" üretmiş olduklarına dair bir takım eleştiriler, sinemada kadın temsilinin yorumlanması açısından sorunlu bir alan oluşturmuştur. Türkiye'de, başarılı kadın yönetmenler olmasına karşın, bu yönetmenlerin filmleri, feminist bir ilgi içermediği gibi feminist film üretiminin önünü açacak bir kadın bakış açısı geliştirememiş, daha doğrusu böyle bir kaygı gütmemişlerdir. Bu da kadın yönetmenlerin varlığının ataerkil sinema geleneğine bir alternatif oluşturmak için yeterli olmadığını göstermektedir. Ancak daha çok kadın yönetmenlerin varlığı yeterli olmamakla birlikte sorunun çözümü için zorunlu, olmazsa olmaz olarak değerlendirilmelidir. Kadın yönetmenlerin varlığına rağmen feminist bir sinema geleneğinin oluşmamasında film üretimindeki ticari kaygılar, yani film yapmanın aynı zamanda bir meta üretim süreci olma özelliği de etkilidir. Bachlin'e göre (1997: 75-76) film, yüksek kapitalizm çağının bir ürünüdür; film tüketim malzemesi olduğu ölçüde, yani tüketiciler filmin, bir kullanım malı olarak keyfine varmak istedikleri sürece, değişim değeri olarak bir işlevi oluşur. 1980'lerde de filmlerin tüketim malzemesi olma yönü (yani meta olma yönü) öne çıkmış, bu filmsel üretimin ana yönünü belirlemiş ve bu doğrultuda filmler çekilmiş ancak aynı zamanda toplumsal

gerçekçi filmler de çekilmiştir. Ancak kadın konusunun sinemadaki yansımalarının (toplumsal gerçekçilik çerçevesinde sunulsa da) genellikle feminist bir dilde işlenmediği görülmektedir.

Kırel'e göre, Türkiye'de üretim dinamikleri açısından sinema, diğer birçok ülkede olduğu gibi erkek egemen geleneğin baskın olduğu bir alan olmayı sürdürmektedir. Türkiye'de kadın film yönetmenlerinin, ürettikleri işlerin içeriğinden bağımsız, sayısal varlığı<sup>10</sup> sinemanın “dişil yüzü”nün ne kadar geride bırakıldığını kanıtlar niteliktedir(2009: 129). Türk sinemasındaki bu kadın üretici eksikliği önemli bir soruna işaret ederken, az da olsa erkek yönetmenlerin ellerinden de “feminist film” kategorisinde değerlendirilebilecek filmler çıkmıştır. Bu yapıtlar, genellikle popülistlik ile suçlansa da, kadının erkekler ve toplum algısındaki yerine getirdiği eleştiriler bakımından anlamlıdır. Atif Yılmaz Batıbeki de Türkiye gerçeğinde, ataerkil cinsiyetçi kadın algılarına ve kadınlık kurgularına, sineması yoluyla eleştiriler getirmiş yönetmenlerimizdendir. Ancak Atif Yılmaz sineması bu özelliğinin yanında, feminist bir söylemi sistematik olarak benimsemesi açısından da döneminin diğer kadın film yönetmenlerinden ayrılmaktadır. Çünkü Atif Yılmaz Türkiye’de bir gelenek haline gelememiş feminist film pratiğini geliştirmeye çalışmıştır.

Çözümlemesi yapılacak filmlerin 1980’li yıllardan seçilmesinin nedeni, bu dönemin daha önce değinilmemiş ya da çok az değinilmiş toplumsal meseleleri konu edinen filmlerin<sup>11</sup> çekildiği, dolayısıyla “kadın” konusunun da sinemamızda yerini bulduğu bir dönem olmasıdır. Bu durum elbette tesadüf değildir. Çünkü 1980’ler Türkiye’si, toplumsal yapısında birçok değişime ve dönüşüme tanık olmuştur. Bu ideolojik değişim ve dönüşümler, ekonomide liberalleşme ve dışa açılımla

<sup>10</sup>Öztürk, 1914-2002 yılları arasını incelediği çalışmasında, kadın film yönetmenlerinin oranını değerlendirir. Bu araştırmanın sonucuna göre, kadınların en üretken oldukları dönem yüzde 5,76 ile 1990-2002 yılları arasını kapsar. 16 kadın yönetmen, toplam 521 olan film üretimi sayısı içinde ancak 30 filme imza atabilmişlerdir. Çalışmanın yapılmış olduğu dilim olan 1914-2002 yılları arasında Türkiye’de üretilen 6035 filmin 96’sının, toplam 23 kadın yönetmen tarafından çekildiği görülmektedir. Bkz. Öztürk, S. Ruken (2004); **Sinemanın Dişil Yüzü**. Om Yayınları, İstanbul. s.34.

<sup>11</sup>Kırk Bir Aşk Hikâyesi (Ömer Kavur, 1981), Gizli Duygular (Şerif Gören, 1984), Halkalı Köle (Ümit Efekan, 1986), Dünden Sonra Bugünden Önce (Nisan Akman, 1987) bu filmlerden en çok ilgi görenlerindendir.

karakterize edilen kalkınma stratejileriyle birlikte gelişmiştir. Cindoğlu'na göre, 1980'ler Türkiye'sinin özgür kadın imajı da önceki dönem kadınlarınınkinden çok farklı olmuştur. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ortaya çıkan özgür kadın tipi olan, cinselliği ve cinsel özgürlüğü göz ardı edilen "Kemalist Kadın" yerine yeni, her alanda özgür ve özne olan kadın imajı ortaya çıkmıştır. İşte 1980'lerde ortaya çıkan ve bu dönem filmlerindeki yeni kadın imajı bu liberal ideolojinin kadın imajını temsil etmektedir. Bu yeni kadın imajının oluşmasında yeni liberal ideoloji kadar geleneksel dini kültür yani Müslümanlıktan da söz edilmesi gerekir (1994: 56). Kemalist milli devletin kamusal alandan silmeye çalıştığı din, 1980'ler Türkiye'sinde yeni biçimler bularak kamusal alana ya da kamusal alanın gündemine girme çabalarıyla kendini göstermektedir. Bu gündemde kadına, Müslüman kadının 1980'ler Türkiye'sinde kamusal alanda nasıl var olacağına, var olması gerektiğine dair önermeler içermektedir. Bu iki dinamiği yani liberal ideolojiyi ve Müslümanlığı dikkate alarak 1980'ler Türkiye'sine bakacak olursak, kadın filmlerindeki özgür kadını anlamaya başlayabiliriz(1994: 59). Bu iki ideolojinin de kadın özgürleşmesine dair, Kemalist ideolojiden farklı önermelerle ortaya çıktığını dolayısıyla 1980'lerdeki kadın temsillerinin bir kırılmaya uğradığını ileri sürmek mümkündür.

Bu dönemde çok sayıda kadın filmi, politik ve toplumsal gerçekçi bir bakış açısıyla çekilmiştir. Ancak bu filmlerin çoğundan farklı olarak Atıf Yılmaz, filmlerinde yalnızca işçi ya da köylü sınıfı kadınlarını ele almamış ve daha da önemlisi filmlerinin odak noktası ve öznesi olarak sadece kadınları seçmiştir. Atıf Yılmaz 1980'ler kadın filmlerinde her sınıftan, köylü, kentli, anne, eş, çalışan, sanatçı, entelektüel vb. kadınları bir anlamda birbirine yaklaştırmış ve "kadın" olmanın belli bir sınıfı ifade ettiğini vurgulamıştır. Senaryoların asıl merkezi bir aile, çocuk ya da erkekler değil kadınlardır. Bu kadın çoğunlukla özgür-bağımsız bir kadındır. Yine bu merkezdeki kadın filmdeki diğer kadın ve erkeklerden oldukça farklıdır.

Bu bölümde Atıf Yılmaz'ın 1982-1986 yılları arasında çektiği "Mine", "Adı Vasfiye", "Asiye Nasıl Kurtulur?", ve "Aaahh Belinda" filmlerinde, kadının toplumsal kurgulanışına getirdiği eleştiriler ele alınacaktır. Bu bağlamda, Feminist film teorisinin temel argümanları ile psikanalitik ve göstergebilimsel yöntemleri

kullanılarak, ataerkil ideoloji ve onun erkek bakışı (male-gaze) tarafından üretilen ve yeniden üretilen kadına ilişkin cinsiyetçi bilinç-dışının yine sinema yoluyla nasıl dönüştürülebileceği üzerinde durulacaktır.

Sinemanın izleyici üzerinde özdeşleşme yoluyla oluşturduğu etki, toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında ele alınacak, önceki bölümlerde değindiğimiz Feminist Film Teorisinin kullandığı psikanalitik film çözümlemesi yöntemi, yalnızca filmdeki cinsiyetçilik karşıtı göstergeleri okuyabilmek için kullanılacaktır. Çünkü bu çalışmanın amacı, psikanalitik film incelemesini açıklamak değil, istenildiğinde sinemanın hâkim ideolojik ataerkil söyleme karşıt ve ona alternatif bir etkiyi izleyicide sağlayabileceğini açıklamaktır.

Bu doğrultuda bu çalışmanın temel iddiası, sinemanın gerçekliği yansıttığı değil, gerçekliği yeniden ürettiğidir. Dolayısıyla gerçekçi, fantastik, politik, eleştirel... Bir film, yeni bir gerçeklik başka bir ifadeyle daha gerçek bir gerçeklik üretebilir. Psikanalitik ve göstergebilimsel film incelemesinin bu çalışmaya katkısı, gerçekliğin nasıl yaratıldığını ve bu yaratım ve gösterilen/anlatılan, gösteren/anlatan ve gören/algılayan arasındaki özdeşleşmenin nasıl gerçekleştiğini açıklamaya yöneliktir.

#### **A. ATIF YILMAZ, HAYATI VE SİNEMASI**

Atıf Yılmaz Batıbeki, 9 Aralık 1926'da Mersin'de memur bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Henüz ortaokul yıllarında kendisine "rejisör" lakabı takılmıştır. Bu yıllarda sinemayı keşfetmiş, Mersin'deki Güneş Sineması'nda birçok yönetmenden ve sinema yıldızından etkilenmiştir. 1939 yılında İstanbul'a giderek Işık Lisesi'ne kaydolmuş, altı yıl sonra Tavanarası Ressamlar Topluluğu'na katılmıştır. Aynı yıl Beş Sanat Dergisinde sinema yazıları yayınlanmıştır. Atıf Yılmaz 1950 yılında Semih Evin'in asistanı olarak birkaç filmde çalıştı ve bir yıl sonra senaryosunu da kendisinin yazdığı *Kanlı Feryat* adlı ilk filmi çekerek yönetmenliğe adım attı. Hep piyasa filmleri çeken Atıf Yılmaz, 1956 yılında *Gelinin Muradı* filmiyle ilk kez gerçekçi sinema yapmaya başladı. 1959 yılında Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivalinde *Bu Vatanın Çocukları* filmiyle en başarılı yönetmen ödülünü aldı. 1960 yılında Yerli Film şirketini kurdu. İlerleyen yıllarda, genellikle

şehir hayatını filmlerine taşıyan Atıf Yılmaz, köy hayatını işlemeye başladı. 1966'da Güneş Film şirketini kurdu. 1972 yılında *Zulüm* filmiyle 9. Antalya Film Festivalinde ilk Altın Portakal ödülünü aldı. 1980 yılında Ömer Kavur ve Yavuz Özkan'la birlikte ADAF'ı kurdu. Bu yıllarda ağırlıklı olarak kadın filmleri çeken Atıf Yılmaz, *Bir Yudum Sevgi* filmiyle, 21. Antalya Film Şenliğinde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Özgün Müzik, En İyi Kadın Oyuncu ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödüllerini filmine getirdi. 1985 yılında, Atıf Yılmaz'ın *Dul Bir Kadın* filmi, 22. Antalya Film Şenliğinde En İyi Film ve En İyi Görüntü Yönetmeni ödüllerini aldı. 1986 yılında *Aaahh Belinda* filmiyle 23. Antalya Film Şenliğinde En İyi Film, En İyi Yönetmen ve En İyi Kadın Oyuncu Ödüllerine layık görüldü. Böylece Atıf Yılmaz, Antalya Film Şenliğinde üç yıl peş peşe En İyi Film ödülünü almış oldu. Aynı yıl festivalde *Adı Vasfiye* filmi de yarışıyordu. 1991 yılında *Berdel* filmi, Valencia Film Festivalinde En İyi Film ödülünü aldı. Aynı yıl Hacettepe Üniversitesi tarafından "sanatta onursal doktora" payesi verildi. 1996 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivalinde "yaşam boyu onur" ödülü verildi. 2003 yılında aynı festivalde ilk onursal başkanlık ünvanını aldı. Son filmi olan *Eğreti Gelin*'i 2004 yılında çekti ve 5 Mayıs 2006 yılında İstanbul'da hayatını kaybetti<sup>12</sup>.

## B. ATIF YILMAZ'IN 1980'LER KADIN FİMLERİ

Atıf Yılmaz Batıbeki, 1950 yılında ortaya çıkan genç sinemacı kuşağın önde gelen yönetmenlerinden biridir (Esen, 1996: 25). Atıf Yılmaz, 1980'li yıllarda "kadın filmleri" olarak adlandırılan, temelinde kadını ve kadınların sorunlarını ele alan filmler üreterek Türkiye'de kadın sorununa dikkat çekmiştir. Atıf Yılmaz'ın 1980-1989 yılları arasında çektiği on yedi filminden on üçü kadın filmleri olarak adlandırılan niteliktedir (Esen, 1996: 25, 26). *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* Atıf Yılmaz'ın 80'li yıllarda çektiği kadın filmleridir.

1980 sonrasında bilinçli olarak kadının sorunlarına değinen filmler çekmeyi amaçlayan Atıf Yılmaz, kendisiyle 27 Ocak 1986'da yapılan bir röportajda şunları

<sup>12</sup> Atıf Yılmaz'ın hayatı ve eserleri için bkz. Esen, 1996; Arslan, 2007; Demiray, 2012.

söylemiştir: “Bugün Türkiye’de kadın sorunu benim için önemli bir sorun. Yani kadınların kişilik kazanması, toplumdaki yerlerini belirlemeye çalışmaları, Türkiye’de kadın nedir, erkeklerle durumu, eşitliği, eşitsizliği falan beni ilgilendiriyor. Türkiye’de gerçekte kadın sorununun varlığına inanıyorum ve filmlerimde de bunu vermek istiyorum. Filmlerimdeki kadınların hepsi bir kimlik arayışı içinde olan kadınlar” (Demiray, 2012: 75).

Atıf Yılmaz’ın filmlerinde kendisinin de belirttiği gibi kadın karakterlerin ataerkil ideoloji tarafından nasıl kurgulandığı, kimlik arayışları, eril algının kadın tasavvurları (Mine, Adı Vasfiye) , farklı kadınlık bilinçleri ve kimlikleri (Aaahh Belinda), toplumsal cinsiyet hiyerarşisi içindeki farklı konumları (Aaahh Belinda), seks işçiliği (Asiye Nasıl Kurtulur?), yüklendikleri roller (annelik, ev kadınlığı, çalışan kadın gibi) vb. birçok kadınlığa dair konuyu ele almıştır. Filmlerinde ataerkil sinemanın pasif, bağımlı, mantıksız, aptal, seksi ya da mazbut, cinsel obje, görsel haz nesnesi gibi kadın sunumlarını inşa ettiği söylemlerden, farklı söylemler geliştirmiştir. Onun filmlerinde kadın kimliklenme arayışı ve özneleşme çabası içinde, aktif, sorgulayan, direnen, mücadele eden bir kadın olarak ve “gerçek” kadınlık durumları içerisinde sunulmuştur. Atıf Yılmaz yalnızca kadınları değil, erkekleri ve bütün olarak toplumun kadına bakışını da gerçekliği içinde ve bu bakışın altındaki psiko-sosyal süreçlere değinerek vermiştir. Söylemlerini kamera ve çekim teknikler gibi sinemasal yöntemler ve gerçek-üstü, epizodik anlatım ya da yabancılaştırma efektleri gibi anlatım teknikleriyle desteklemiş hep klişelerin dışında bir sinema dili kullanmıştır. Bu özellikleriyle, Feminist Film Teorisinin klasik sinemada eleştirdiği, kadının tek-tipleştirilmiş sunumunun dışına çıkmış, kadını filmlerinde erkek bakışının uzantısı olmaktan çıkarmıştır.

Atıf Yılmaz’ın filmlerinde kullandığı anlatım biçimleri de temelde, spesifik kadın sorunlarına eğilirken, bütünlüklü bir ataerkillik eleştirisi oluşturmakta, diğer taraftan da Yeşilçam sinemasındaki kadın sunumlarını eleştirmektedir. Özellikle 1980’li yıllarda çektiği kadın filmlerinde fantastik anlatım biçimini çokça kullanmıştır. Bunun yanında Türk sinemasında çok fazla örnekleri olmayan

tiyatrodaki Epizodik<sup>13</sup> anlatımı da sinemada kullanmış, bu yolla seyircinin hikâyesiyle ilgili, toplumsal normlar tarafından belirlenmiş yargılara varmasını engellemeye çalışmıştır.

Atıf Yılmaz,1980 öncesi çektiği filmlerde kadını, ataerkil yapı içerisinde yaşamaya çalışan anne ve eş olarak filmlerine taşımıştır ve bu açıdan 1980’li yıllar Atıf Yılmaz için olduğu kadar Türk Sineması için de bir dönüşümü barındırmıştır. 1980 öncesi çektiği filmlerin çoğunda kadını mağdur ve çaresiz gösterirken,1980 sonrası çektiği filmlerde kadınları, ayakları üzerinde duran, toplumsal baskılara direnen ve başkaldıran, tam özgür ol(a)masalarda bu amaç uğruna mücadele veren güçlü bireyler olarak göstermeye çalışmıştır.

### 1. “Mine”de “Sessiz Kadın” İmgesi ve Kadının Özneleşme Süreci

Atıf Yılmaz’ın 1982 yılında çektiği Mine filmi, Necati Cumalı’nın romanından sinemaya uyarlanmıştır. Senaryosu Deniz Türkali’ye aittir. Mine’de Atıf Yılmaz, bahsi geçecek olan diğer filmlerinin aksine, gerçek-üstü ya da epizodik bir anlatım yerine, gerçekçi bir anlatımı benimsemiştir. Psikanalitik öğelerin çokça kullanıldığı film, bu özelliğiyle psikanalitik çözümlenmeye elverişlidir. Bu nedenle film, Feminist Film Teorisinde psikanalizin kavramları üzerinde özellikle duran Mulvey referans alınarak çözümlenmiştir. Film, bir kadının kendi olma, birey, özne olma sürecini, psikanalitik göstergelerle işleyerek, toplumun kadına bakışını eleştirmiş, kadının suskunluğuna yüklediği “reddedici” anlamla da kadının toplumsal beklentileri yıkan özneleşme sürecine vurgu yapmıştır.

Filmin genel olarak hikâyesi şöyledir: Mine (Türkan Şoray), küçük ve oldukça kapalı ilişkileri olan bir kasabada, kasabanın istasyon şefi Cemil’in (Selçuk Uluergüven) karısı olarak yaşamaktadır. Kasabalının onu güzelliğiyle ve “hastalıklı” ruh haliyle tanınmasına rağmen, esasında Mine çok hassas, ince düşünceli ve zevkli,

<sup>13</sup>Epik/Epizodik tiyatro, siyasal amaçlı bir tiyatro düşüncesidir. Bertolt Brecht’in doğrudan Marksizm-Leninizm etkisiyle oluşturduğu kuramıdır. Kullandığı araçlar arasında en bilineni yabancılaştırma efektidir ve en genel anlamıyla, sahnedekinin bir oyun olduğunun seyirciye hatırlatılması amacını taşır. Böylece seyircinin oyuna kapılması, akla dayanan eleştirel tutumunu bırakarak duygularına kapılması engellenecektir. Bkz. Althusser, Louis (2004); **Sanat Üzerine Yazılar**, İthaki, İstanbul, s. 90-91.

ileri bir eğitim almamasına karşın edebiyata meraklı, sürekli yaşadığı çevreyi, içinde bulunduğu topluluğun ilişkilerini sorgulayan ancak bunu hiçbir zaman onlarla paylaşmayan, kendisini sessizliğine ve bunalımına hapsederek bu ilişkilerden korunmaya çalışan bir kadındır. Kocasını Cemil ise fazlasıyla kültürsüz, kaba, eğitimsiz, görgüsüz ve dar görüşlü bir adamdır. Ancak tüm bu özelliklerine rağmen, kasabalı erkeklerin Mine'ye olan zaafı nedeniyle, kasabanın ileri gelenleriyle aynı ortamları paylaşabilmektedir. Kasabada neredeyse her erkek Mine'ye ilgi duymaktadır. Bu duruma aralarında "Mine hastalığı" derler. Ancak bu erkeklerin hiçbiri Mine'ye karşı sömürüye dayanmayan ince bir duygu beslemez, Mine'yi cinsel fantazilerini doyurabilecekleri bir fetiş nesnesi olarak görürler. Bu açıdan eril bilinçdışının iğdiş edilme endişesini, Mine'yi nesneleştirerek bertaraf etmektedirler.

Mine'nin arkadaşlık kurduğu ve onu anlayan tek kişi, kasabanın öğretmeni Perihan'dır (Hümevra). Perihan ve Mine arasında bir kadın dayanışması, -kendileri böyle söylemese de filmin genelinden ortaya çıktığı üzere- politik manada bir kız kardeşlik vardır. Kasabada sıradan ve sıkıcı bir yaşam sürmektedir. Düzenli olarak davetler ve toplantılarla kasaba ileri gelenleri bir araya gelmekte, dedikodularla zaman geçirmektedirler. Mine'nin ruh hali de bu kapalı ilişkiler ve sıkıcı yaşam çerçevesinde güdülenir. Ancak bir gün Perihan'ın edebiyatçı olan erkek kardeşi İlhan'ın (Cihan Ünal) kasabaya gelişiyle, Mine'nin hayatında önemli değişiklikler olmaya başlar. İlhan, eğitilmiş olmasının yanında, idealist, ince, hayatında gerçek sevgiyi arayan bir yazardır. Mine onunla tanışınca, çözümleyemediği ancak yoğun olarak hissettiği bunalımının nedenlerini somut olarak anlamlandırmaya başlar. Filmin hiçbir yerinde bu iki insanın birbirlerine âşık oldukları ya da birbirlerini cinsel manada arzuladıkları gibi bir vurgu yapılmaz. Yalnızca birbirlerinde kendilerini bulmaktadırlar. Kasabanın baskıcı, yoz ahlaklı olmasa ve bu kadın ve erkek özgürce bir arada bulunabilseler, âşık olabilecek ya da yalnızca iki dost olabilecekler, bunu özgürce seçebileceklerdir. Çünkü İlhan kasabalı erkekler ve hatta kadınlardan farklı olarak, Mine'yi nesneleştirmemiş ve onunla "gerçek" ve insani bir ilişki kurmuştur. Ancak, tüm kasaba halkı bu iki insanın iletişimini koparmak için uğraşır. Ancak bu çabalar, Mine ve İlhan'ı daha da birbirlerine yaklaştırır. O zamana kadar hep sessiz bir şekilde bekleyen ve kendini bu şekilde koruyan Mine, kasabanın baskısı arttıkça,

şimdiye kadar pasif olarak direndiği şeylere karşı eyleme geçmeye başlar. Kasabalı erkeklerin Mine'ye kurdukları tecavüz planıyla, Mine bütün sınırlamalara başkaldırır ve İlhan'la birlikte olur. Bu Mine'nin özgürleştiği ve özneleştiği bir andır.

Filmin mekânı, küçük bir kasaba olarak belirlenmiştir. Bu kasabadaki ilişkiler belki biraz abartılı bir şekilde yoz ve ikiyüzlüdür. Aslında mekân seçimi ve bu mekândaki sosyal ilişkiler ve eylemler, Türk toplumundaki ataerkil yapının sıkıştırılmış bir örneğidir diyebiliriz. Bu yapının tüm karakteristik özellikleri en sert haliyle kasabada görülür. Erkekler bir yandan kadının namusuna hayati bir önem atfederken bir yandan da kasabanın en güzel kadınıyla bir arada olabilmek için fırsat kollamakta, onu taciz etmekten geri durmamaktadırlar. Kasabanın kadınları ise evli oldukları halde başka erkeklerle kaçamak ilişkiler kurmakta ve bir yandan da Mine'nin en ufak bir “namussuzluk” eylemini, kocasına ifşa etmek için fırsat kollamaktadırlar. Bu açıdan kasaba kadınları da eril söylemi benimsemiş ve ataerkil ahlak anlayışının sürdürücüsü olmuşlardır.

Atıf Yılmaz filmde suskun kadın imgesine, Yeşilçam kadın figürlerinden farklı anlamlar yüklemiştir. Mine'deki suskun kadın, içinde yaşadığı toplumsal koşulların kadından beklentilerine ve kadına biçtiği rollere bir karşı duruş içerisindedir. Suskunluğu ve eylemsizliği, bir bekleyişe işaret etmektedir. Bu bekleyiş, kendi olma sürecini ifade eder ve bu süreç bir noktadan sonra çözülür, nihai amacı olan özneleşmeye ulaşır.

#### ***a. “Mine”de Psikanalitik Göstergeler***

Film, gece Mine ve kocasının uyudukları sahneyle, başlar. İlk sekanstan, Mine'nin hoşnutsuzluğu ve Mine ile kocası Cemil'in mizaçlarındaki uyumsuzluk hissettirilir. Filmin oyuncu, yönetmen, senarist isimlerinin aktığı ilk saniyelerinde bile müzik kullanılmamıştır. Tek duyduğumuz Cemil'in horlama sesidir. Mine sıkıntılı bir şekilde yataktan kalkar. Bu sahnelerde de duyduğumuz tek ses, Mine'nin uyku ilacı içmek için açtığı suyun sesi ve bahçeye çıktığındaki doğal seslerdir. Yalnızca doğal seslerin kullanılması, gerçeklik hissini pekiştirir ve izleyici, Mine'nin bunalımlı ruh halini daha çok hisseder. Mine'nin musluktan akan suyla ferahlamaya çalışması, bunalımının fiziksel göstergelerini sunar.

Filmi, melankolik ruh hali bağlamında değerlendiren Altan'a göre, Mine melankolik ruh halinin ilk ipuçlarını bahçedeki banka oturmuş dolunaya bakarken verir. Gözlerini aydan çekip bir boşluğa atar daha sonra da başını bedeninin içine gömer. Mine'nin tüm yolculuğu bilinçdışında gerçekleşecektir. Gece, dolunay, uykusuzluk göstergeleri onun kimliklenme sürecinin ancak içindeki gölgeyle buluşarak ortaya çıkacağını seyirciye sezdirir (2014: 8). Gecenin karanlığı ve sessizliği, Mine'nin sessizliği ve karanlık mizacıyla bir özdeşleşme sağlar yönetmen. Gece, Mine'nin, gündüz yaşadığı yabancılaşmadan kurtulduğu, bilinçdışındakilerin ortaya çıktığı andır. Buradaki düz-anlamın göstereni gece, bunun yananlamsal gösterileni ise Mine'nin ruh halidir.

Gece, dolunay ve karanlık vurgusu filmin ilerleyen bölümlerinde de görülmektedir. Bu unsurlar hem göstergebilimsel hem de psikanalitik açıdan Mine'nin bunalımına ve bu bunalım içinde bir anlamda yeniden doğuşuna işaret eder. Bu sekansı psikanalitik açıdan ele aldığımızda, gece gösteren; karanlık ve dolunay gösterilen; Mine'nin yaşadığı bunalım durumu ise göstergedir. Filmin dizimsel ilişkileri açısından baktığımızda, Mine'nin yüzü ve vücut hareketleri bu göstergenin anlamını desteklemektedir. Jung'a göre, gündüz bilinci, gece bilinçdışını temsil eder. "Gölge kişinin kendisiyle ilgili reddettiği her şeyi temsil eder ancak her an doğrudan ya da dolaylı biçimde kişinin karşısına dikilir. Örneğin, kişinin baş edemediği eğilimleri ya da kişiliğinin kötü yönleri hep beynini kemirir." (Aktaran Hockley, 2004: 113). Gündüz yaşantısı Mine'nin kasaba hayatının içindeki "normal" ve "uyumlu" yönlerini verir. Bu onun bilincini gösterir. Gece ise Mine'nin bastırılmış uyumsuzluğunu ve bunalımını açığa çıkarır. Bu da Mine'nin bilinçaltını gösterir.

Bu sahnedeki kamera çekimleri de filmin anlatı sistemini destekleyecek bir gösterendir. Mine'nin yüzünü yıkadığı sahnede, kamera Mine'yi aşağıdan çeker. Bu seyircinin Mine'nin yaşadığı bunalımı hissetmesini kuvvetlendirilir. Mine'nin bahçeye çıktığı sahnede kamera önce Mine'nin yüzüne odaklanır, daha sonra Mine'nin yüzünden uzaklaşarak, bulunduğu çevreyi dairesel olarak çeker. Bu çekim sinemasal söylemi ve mesajı destekler. Çünkü dikkatimizi, Mine'nin yüzünden ve onun yüzündeki (yüzü, ruhunun gösterenidir. Seyirci Mine'nin ruhundaki bunalımı

yüzünde görür) sıkıntıdan, çevreye, kasabaya veririz. Kameranın böyle kullanımı, film ilerledikçe göreceğimiz, Mine’yi bunalıma sürükleyen kasaba hayatı ve insanları olduğu mesajını desteklemeye yönelik bir sinemasal dili ifade eder.

Mine, kocası Cemil ile tren istasyonunun üstündeki evde yaşar. Kasabanın işsiz güçsüz delikanlılarının gözleri sürekli olarak Mine’nin penceresindedir. İçlerinden biri ise Mine’ye âşıktır. Ona şiirler yazar ancak hiçbir zaman vermez. Diğerleri Mine’yi açıkça taciz ederken O, Mine’nin asla kocasından başkasına bakmayacağını, çok namuslu olduğunu söyler. Bu söylemi, içlerinde bulunduğu erkekler tarafından zayıflık olarak yorumlanabilecek ve alay konusu olacak duygularını bir meşrulaştırma aracı olarak kullanır. O, diğerleri gibi Mine’ye zarar vermek istemez, yalnızca Mine’yi sever. Bu haliyle arkadaşları arasında “sünepe” bir erkek olarak görülür. Kasabalının ahlak anlayışında bir kadına (dahası evli bir kadına) “askıntı” olmamak zayıflık olarak nitelendirilmektedir. Bu yüzden söz konusu genç, bu ithamlardan kendini korumak için Mine’nin çok namuslu bir kadın olduğunu, asla kocasından başka erkeğe bakmayacağı için yalnızca uzaktan sevebilecek bir kadın olduğunu dile getirmektedir. Mine, sabahları kocasının kahvaltısını hazırlar, hizmetini görür ancak onunla aynı sofraya oturduğunu pek görmeyiz. Genellikle kocasının boş, kaba saba konuşmaları ve böbürlenmelerini dinlememek için bir bahaneyle yanından ayrılır. Sorularına kısa cevaplar verir.

Mine’yle ilgili dedikodular genellikle kahvehanede gerçekleşir. Sonraki analizlerde detaylı olarak değinilecek olan, mekânın yananlamsal gösterilene açısından kahvehane, meyhane, pavyon gibi mekânlar, filmin dizimsel ilişkileri içinde, kadınlar hakkında erkeklerin kendi algılarında yarattıkları imgelerin üretilme alanlarıdır. Kahvehane, filmsel bir göstergedir ve bir gösterge olarak anlamını, filmsel söylem içindeki ilişkilerden ve toplumsal ilişkilerdeki yerinden almaktadır. Böylelikle bu filmde kahvehane ve orada geçen konuşmalar, filmin sunduğu anlatı yapısının sahip olduğu dizimsel ilişkiler içinde, kadının toplumsal algılanışı ile ilgili çeşitli kültürel kaygıların dışı vurulmasını sağlayan bir gösterge durumuna gelmektedir.

Mine'nin kasabadaki tek dostu, kasabanın saygı duyulan öğretmeni Perihan'dır. Perihan'ın kasabaya gelecek olan abisini karşılamak üzere istasyona gitmek için bindiği minibüsteki tavırlarından, onun da kasaba halkından hoşlanmadığını anlayabiliyoruz. Perihan, Mine'ye sık sık kitap getirir. Abisini karşılamak için geldiğinde de, tren gecikmeli geleceği için Mine'nin yanına çıkar. Getirdiği kitabın ismi “Yüz Yıllık Yalnızlık”tır. Bu kitabın ismi ve Mine'nin bu ismi okuyunca bir an dalıp gitmesi, yine filmin dizimsel ilişkileri içinde, Mine'nin yalnızlığının boyutlarıyla ilgili bir gösterge sunmaktadır. Mine'nin evinde bir misafiri daha vardır: kasabanın Mütahitinin kızı Nurten. Nurten, üniversite okuyan genç bir kadındır. O da kasabanın sıkıcılığından yakındır. Şöyle söyler: “*Şu tüfeği alıp camdan bir iki el ateş etsem belki kasabada bir şeyler değişir*”. Kasabanın durağanlığı ve ilişkilerin kapalılığı, en çok kasaba kadınlarına tesir etmektedir. Mine, Perihan, Esin, Nurten vd. hepsi, en çok kendilerini etkileyen bu yoz ilişkilerin baskısını farklı şekillerde ve farklı koşullar altında deneyimlemekte; hepsi farklı çözüm yollarını ya da kaçışlarını geliştirmektedir. Yalnızca Mine kaçmak yerine uyumsuzluğu ve sessizliği seçmiştir. Ancak bu sessizlik kendisine içkin bir anlama sahiptir. Bu ruh hali Mine'yi olumlu manada güdülemektedir.

Sohbet sırasında Mine'nin “*Gün aşırı bir tren gelecek. Her tren gelişinde yeni bir yüz görebilecek miyim diye bekleyeceksin. Yine de zaman geçiyor işte*” sözleri, bunalımını, kasabaya ve insanlarına duyduğu yabancılığı gösterir niteliktedir. Mine'nin “yeni bir yüz” derken kastettiği aslında, kasabanın çürümü, yoz ilişkilerinin dışında bir ilişkiye duyduğu özlemdir. Bunun nasıl bir ilişki olduğunu kendisi de bilmiyordur. Ancak özlediği gerçek ilişkilerdir. Mine bunu deneyimleyince anlayacaktır. Bu yüzden her tren düdüğünde mutlaka pencereye koşar Mine. Bir şeyler beklemektedir. Bu bekleyişini suskunlukla, sessizlikle, sakinlik ve sabırla sürdürmektedir. Ancak her pencereye çıkışında, yeni bir yüz görmeyi umut ederken, tekrar kendisini sıkıştıran, ruhunu daraltan erkeklerin tacizkâr bakışlarıyla karşılaşır. Onlar her an Mine'nin pencereye çıkmasını beklemektedir. Mine ise onlardan kurtulmak için bir umut beklentisi içinde pencereye koşmaktadır. Bu sekanslarda da pencere metaforu bir göstergeye işaret etmektedir. Gösteren penceredir; gösterilen Mine'nin oradan dışarı bakması; gösterge ise Mine'nin

metaforik bekleyişi yani, umudu, hayalleri ve kaçma isteğidir. Kaçmak istediği ise içinde bulunduğu kuşatılmışlık duygusudur. Görüldüğü gibi bir düz anlamsal gösteren, birçok göstergeye işaret edebilmektedir. Aynı zamanda psikanalitik okumayla pencere gerçekçiliği temsil etmektedir. Gerçekliğe, dış dünyaya açılan pencere metaforunu Mine'nin kendi bilgisine ve gerçekliğine ulaşma yolu olarak okumak mümkündür.

Perihan'ın kardeşi İlhan trenden indiğinde de Mine yine pencerededir. İlhan, kasabanın ileri gelenleriyle (Belediye Başkanı, Mütahit ve Doktor) tanıştırılırken pencerede olan ve kendisine bakan Mine'yi görür. Mine belli belirsiz gülümser. O sırada Mine'ye tutkun olan Mütahit, cumartesi günü yapılacak rutin toplantılarını hatırlatır Mine'ye. Mine cevap dahi vermez. Yine sessiz ve tepkisizdir.

#### ***b. Kadının Direnişi Olarak Sessizlik***

Cemil akşam yemeği sofrasında Mine'ye kasabada sözünün ne kadar geçtiğinden, kendisine ne kadar saygı duyulduğundan bahsedip bir anlamda atıp tutmakta, böbürlenmektedir. Bu tavırlarıyla Cemil kendisine saygı duymayan ve kendisini kocası olarak tanımayan Mine'nin karşısında eril iktidarını yani fallusunu kurma çabası içindedir. Mine ise söylediklerinin palavra olduğunu ve Cemil'in kasabada itibar görmesinin tek sebebinin kendisi olduğunu bilmesine rağmen sessiz kalmakta, aslında sessizliğiyle onu dikkate almamaktadır. Mine'nin kocasına karşı suskunluğu onun iktidarını, fallusunu kabul edişinden ya da ona boyun eğiyor oluşundan değil tersine, onun iktidarını kabul etmeyişinden, hatta ona değer vermeyişinden ileri gelmektedir. Klasik Yeşilçam filmlerinde ya da genel anlamda ataerkil yapıları devam ettiren filmlerde olduğu gibi, Mine'de kadının suskunluğu utancından, terbiyesinden ya da boyun eğişinden ileri gelmemektedir. Burada suskunluk, bir kabullenmeyiş ve direniş göstergesinin göstereni konumundadır. "Sessizlik", filmsel yan-anlamı, filmsel metnin mesajını iletme için kullanılmış bir sinemasal koddur.

Mine, kocası bahçede rakı içip darbuka çalarken içeride pencerenin önündedir yine. Pencere, yananlamsal olarak, dışarıya yani kasabanın dışına, başka bir hayata işaret eden bir gösterendir. Mine, kendisinin de belirttiği gibi bu pencereden "yeni bir

şeylerin umuduyla” bakmaktadır. Yeni bir yüz, yeni bir insan, yeni bir hayat, yeni ilişkiler beklemektedir. Kendisini içinde bulunduğu sıkışmışlık, kuşatılmışlık ve kapatılmışlık durumundan kurtaracak şey, sembolik olarak bu penceredir. Ne zaman bunalımı katlanılmaz duruma gelse ya da ne zaman tren düdüğünü duysa bu pencerenin önüne gelir. Ancak bu pencereye ne zaman yaklaşırsa umduğu şeyle değil, kaçtığı şeyle yüz yüze kalır: kasabanın erkeklerinin bakışları. Bu bakışlar onu hem cinsel olarak taciz etmekte ve arzulamakta hem de suçlamaktadır. Mine yine penceresinin önündeyken, kararına yöntemiyle yeni sahneye (yeni güne) geçilir. Kararına yöntemiyle geçiş, göstergebilimsel ve psikanalitik açıdan anlamlıdır. Filmde sekanslar arasındaki geçiş genellikle, kamera Mine’nin görüntüsündeyken (bu görüntü genellikle Mine’nin bunalımlı görüntüsüdür), ekranın kararması ve yeni sekansta aydınlanması şeklinde olur. Bu geçiş, Mine’nin ruhsal durumu hakkında seyirciye daha fazla mesaj verir ve bu mesaj ağırlıklı olarak karamsardır. Mine’nin bunalımını ve çaresizliğini kuvvetlendiren bir anlamı yansıtır.

Yeni sekansta Mine ve Cemil, kasaba merkezine gelirler. Mine alışveriş yapmak için kasabanın eczacısının karısı Esin’le sözleşmiştir. Burada Mine’yi yine bembeyaz elbisesiyle görürüz. Altan’ın (2014: 10-12)film üzerine yaptığı incelemesindeki görüşüne göre beyaz renk, filmde Mine’nin bekleyişini ya da arada kalmışlığını gösteren bir unsurdur, Mine’nin, kendisini “ahlaksızlığa” iten kasabada, onun gerçek anlamda saf ve temiz kaldığının göstergesini sunmak için kullanılmıştır.

Göstergebilimsel açıdan bakıldığında beyaz renk düz-anlamıyla yalnızca Mine’nin kıyafetlerinin rengi konusundaki tercihi olarak okunabilecekken; yan-anlamıyla Mine’nin eylemsizliğine, bekleyişine, arada kalmışlığına vurgu yapar. Çünkü Mine’yi film boyunca beyaz renk dışında hiçbir renk içinde görmeyiz. Bu bize, seçimin anlamlı olduğunu ve filmsel metnin mesajını tamamlayıcı nitelikte kullanıldığını gösterir. Beyaz, hem içinde hiçbir rengi barındırmaz hem de tüm renklerin ortaya çıkması için ana renktir. Mine’nin sessizliği, kırılmalı ve hep bembeyaz elbiseler içinde olması, bekleyişinin göstergesidir. Binkert, melankolik bir ruh hali içinde olan bir kadın için yaptığı betimlemesinde, söz konusu bekleyişle ilgili şunları söyler:

**Arada olan, bekleyen, açık kalan olduğundan dolayı o benim için melankoliktir. Düş kurduğu için melankoliktir. Düşüncelerinde ‘hem-hem de’ye hala yer olduğu için melankoliktir. Zihinsel olarak, ruhsal olarak olasılık fazlalarının mekânında kalır, yaşamın bütün geçen trenlerinin ardından düş kurabileceğiniz bekleme salonundadır o. Düşlerinin sonu açıktır (1995: 51).**

Bu betimleme, Mine için de geçerlidir. Kadının bekleyişi, dönüşümünden öncesini niteler. Yani beklemek, tıpkı beyaz renk gibi, bir geçişi simgeler. Arada durmayı gösterir. Altan’a göre “bu kayıp, kimseye ait olmayan yerden (bekleyişten)ileriye ve geriye bakmak olanaklıdır. Buraya yaşamın çift zeminliliği egemendir. Burası her şeye açık oluşun sonsuz mekânıdır” (2014: 9).

Film boyunca Mine’nin evli bir kadın olmayı içselleştir(e)mediğini görürüz. Mine’ye kasabalılar tarafından örtük olarak iki seçenek sunulur: Mine ya kasabanın düzenine ayak uydurup onlar gibi olacaktır, ya da Esin’in yaptığı gibi bir çözüm(!) yoluna giderek, kendini kasabalı erkeklerle cinsel olarak oyalayacaktır. Ancak Mine bu iki seçeneğe de sessizce direnir. Çünkü bunalımının sebebi olan bu insanların kendisine sunduğu şeyler, seçenek değil, dayatmadır. Cinselliği sürekli kasaba erkekleri tarafından hem tahrik edilmeye çalışılır hem de kasabanın namus anlayışı üzerinden bastırılmaya çalışılır. Buna karşın O bunalımlı ruh hali ve sessizliğiyle kendisine bir duvar örer. Adeta nefret ettiği ilişkilerin içeriye sızamayacağı bir alan çizer kendine. Tam da bu yüzden kasabalı kadın ve erkekler onun bir hatasını kollarlar. Mine’nin kırılğan ve hassas halleri kasabalılar için, Mine’nin direncini kırmak ve kendisine ördüğü o alanın içine sızmak adına bir fırsat oluşturur. Mine seçmek zorunda bırakıldığı şeye (kasabaya, kasabalılara, kocasına) mahkûm olmamıştır. Sürekli olarak arkadaşı Perihan’dan aldığı ve sonrasında İlhan’ın kitaplarında okuduğu gibi bir sevgiyi ya da insani ilişkileri arar. Bu ilişkiler kasabadakilerin aksine, ilişkinin taraflarının birbirlerini sömürmediği, beslediği, cinsiyetler üstü ilişkilerdir. Bu ilişkilerle örülmediği sürece Mine ne bir “kasabalı” ne de bir “eş” olacaktır.

Vassaf’a göre çoğunlukla kadının yetersizliği, sindirilmişliği, aptallığı, cahilliği, korunmasızlığı, cinsel kışkırtma yöntemi vb. sıfatlarla küçümsenen

sessizlik anlamlıdır: “Suskunluk, duyuların yoğunlaşmasına yol açar, insanlar arasındaki sessizlik, iletişimin çoğalmasını sağlar... Konuşulan söz totaliterdir. Buyurur. Sahiplenir. Öteki sözleri dışarıda bırakır. Ağzımızdan çıktığı anda, hiyerarşik bir ilişki yaratır... İnsanı şaşırtan, hayrete düşüren, tedirgin eden şey sessizliktir. Düzenlenmemiş olan şey, sessizliktir. Tehlikeli ve bilinmeyen olasılıklar vaat eden şey, yine sessizliktir.” (1999: 39-40).

Vassaf’ın da sessizliğe dair altını çizdiği “düzenlenmemişlik” ve sözün “totaliterliği”, Lacan’ın dili fallusla ilişkilendirmesini akla getirir niteliktedir. Dilin buyurgan ve totaliter yönü, eril olanı yani babanın yasasını, fallusu simgeler. Mine’nin sessizliği ise bu eril dile ve kasabanın yasası metaforuyla, baba yasasına bir direnme olarak okunmalıdır. Lacan’ın kuramını yorumlayan kimi feminist yaklaşımların da faydalandığı üzere, Lacan birey ve toplum sorunu ile benliğin toplumsal ve dilsel inşasına ilişkin bir düşünme biçimi önermekteydi. Bu yaklaşıma göre, insanlar dili benimseyerek toplumsallaşmaktadırlar ve bizi özne kılan dilin kendisidir. Dil, içerisinde toplum tarafından verili olanın, yani kültürün, yasakların ve yasaların taşındığı bir araçtır. Çocuğun dille, yani babanın yasasıyla tanışması Oedipus Kompleksinde gerçekleşir. Bu çocuğun gelişimindeki ikinci aşamadır ve Lacan’a göre bu evre, “doğal yaşam kütüğünden, kültürel grup kütüğü ilişkilerine, dolayısıyla yasalara, dile ve her türden toplumsal organizasyona bir geçiş” i simgeler (2013: 41-45). Bu evreden önce çocuk bir özne değil, bir “eksiklik”, “hiç”tir. Dolayısıyla bu Lacancı psikanalist yoruma dayanarak, Mine’nin sessizliğinin de arada olmayı, kendini gerçekleştirmemiş olmayı, diğer bir deyişle, (Mine’nin sessizliği, çocuğunkinden farklı olarak bilinçli bir şekilde seçtiğini göz önünde bulundurarak) fallusu simgeleyen dili ve yasayı kabul etmeyişi simgelediğini söyleyebiliriz. Vassaf’ın belirttiği, “sessizliğin tedirginlik yaratıcı yönü”, kasabalı üzerinde hâkimdir. Filmde abartılı bir şekilde kasabalının tek derdinin Mine ve onu düzene sokma misyonu olması, bu tedirginliğin bir tezahürüdür. Bu sessizlik ve daha çok bunalımlı, adeta hastalıklı ruh hali, onları tedirgin eder. Ancak bu ruh hali de Mine’nin kendi olma yolculuğunda anlamlıdır. Lacan’a göre delilik, bir söylemdir, dolayısıyla yorumlanması gereken bir iletişim biçimidir. Bu açıdan Lacan, deliliğin yalnızca zihinle ilgili olmadığı, tüm varlığı kapsadığı üzerinde durur.

O'na göre herhangi bir kişinin ruhsal durumunu, onun kişisel tarihinden ayrı tutamayız (Aktaran Sarup, 2007: 9). Bu perspektiften Mine'nin ruhsal durumu da onun kimliklenme ve özneleşme serüveninden ve çabasından ayrı değerlendirilemeyecek çok önemli bir unsurdur.

Mine de sessizliği kendisini yutmak isteyen koşullara karşı bir direnç nesnesi olarak kullanır. Bunu bilinçli biçimde yapmasa da, kendi olmasının önündeki engellere bu sessizlikle karşı koymaya çalışır ve onaylamadığı yoz ilişkilerden kendisini sessizlikle korur. Mine'nin sessizliği, dolaylı bir kendini ifade etme şeklidir. Erkek egemen topluluğun içinde kendi değerlerini koruma çabası içindedir. Psikanalitik bir okumayla, Mine bunu bilinçli bir şekilde değil, bilinçdışının yardımıyla yapar. Ancak bu sessizliğim yarattığı gerilim, bir noktadan sonra çatışma ve arkasından Mine için bir dönüşüme ulaşacaktır.

Mine ve Cemil kasabada yürürlerken iki kadının arkalarından Mine için *“Güzel dedikleri kadar varmış...Böyle toprak her gün bel tırmık ister, yoksa kuşlar kapar tohumunu...O da gagalayacak kuşunu bulur elbet...”* şeklinde konuşup gülüşüklerini görürüz. Mine yalnızca erkeklerin tacizine uğramaz. Kadınlar tarafından da sürekli dedikodu ve imalarla taciz edilir. Mine, Cemil'in *“sağına soluna bakma, geç kalma”* gibi ikazları eşliğinde Cemil'den ayrılır. Bu sırada laf atmalar, tacizler ve aşağılamalar devam eder. Mine eczaneye girer ancak Esin yerine kocası vardır. Eczacı *“bu vesileyle yüzünüzü görmüş oldum”* diyerek Mine'ye olan ilgisini belli eder izleyiciye. Mine bu söze karşılık, bir şey söylemez. Yine sessizliğini sürdürür. Mine eczaneden çıkarken Perihan ve İlhan'ı görür. Bir an sevinçle yanlarına gidecek olur ancak zaten kendisine iftira atmaya hazır kasaba halkının tepkisini düşünerek geri döner. Perihan'ın onu fark edip seslenmesiyle yeniden yüzü güler. Filmde Mine'nin yüzünün güldüğünü ilk kez görürüz. Göstergibilimsel açıdan bu gösteren –gülümseme-, Mine'nin, insani bir yakınlık duyduğu İlhan sayesinde, sessizliğinden yeni bir sürece girmeye başladığının göstergesidir. Aynı zamanda Mine'nin, tam yüzü gülmüşken, aklına gelen kocası, kasaba halkı ve onların kendisini gözetleyen tutumu, sebebiyle gülümsemesinin birden kaybolması ve yerini bir tedirginliğe bırakması, Mine'nin hala ağırlığını

hissettiği şeylerin olduğunun göstergesidir. Mine'nin gülümseyişi gösteren, mutluluğu gösterilen, yaşamaya başladığı içsel değişim ise göstergedir.

Mine, zaten tek arkadaşı olan Perihan ve hayatlarına yeni girmiş olan İlhan'la vakit geçirmek istemektedir. Çünkü onlar Mine'yi içinde bulunduğu bunalımdan ve köşeye sıkışmışlık hissinden bir an olsun uzaklaştırabilecek yegâne insanlardır. Mine, hangi yana dönse kendisine bakan erkekleri, hakkında konuşan kadınları ya da altında hiç de iyi olmayan niyetler barındıran imalarda bulunan insanları görmektedir.

Perihan Mine'yi İlhan'la tanıştırır ancak Mine utangaç ve ürkek bir şekilde hiç oralı olmadan başka mevzular açar. Perihan, alışveriş planını birlikte gerçekleştirmeyi teklif eder. Ancak İlhan yanlarında olmayacaktır. Bu Mine için sıkıntı yaratacak bir duruma sebebiyet verebilir. O yüzden Perihan Mine'yi rahatlatmak için, "*İlhan kahvede bizi bekler*" ibaresini teklifine iliştiirmeyi ihmal etmez. Üçü birlikte, kasabanın tarihi çarşısına (tarihi Selçuklu medresesindeki Dallas Pastanesiyle alay edip gülerler. Bu ayrıntı da kasabanın yoz kültürünün bir gösterenidir) girerler. İki kadın İlhan'ın kendilerine aldığı dondurmayı yemekten imtina ederler. Çünkü kasabada kadınların, hele ki biri kasabanın öğretmeni biri istasyon şefinin karısı olan kadınların, sokak ortasında dondurma yalaması hoş karşılanmaz. Ancak Mine, "*o kadar da canım istedi ki, buraya geldiğimden beri dondurma yemedim*" der ve dondurmayı, çarşı esnafının hayret eden bakışları altında yerler. Bu kadarcık bir kural ihlali bile, özellikle yanında kasaba dışından bir erkek varken, Mine üzerine iftiraların atılmasına yetecektir. Mine bu hareketiyle bir başkaldırı örneği göstermiştir ve bu, kasaba sakinleri tarafından da böyle anlaşılmıştır. Dondurmayı yalarken, çarşıdaki erkeklerin yüzlerine ve bakışlarına yapılan yakın çekimlerle Mine'nin kuşatılmışlık hissi daha çok verilir. Mine'nin bu ufacık hareketi, dişil karakterle özdeşleşen dişil izleyicide, aynı başkaldırı hissini uyandırabilecek niteliktedir. Ataerkil Yeşilçam sinemasında "iyi" kadın karakterler her zaman toplumun kendilerine dayattıkları kurallara uymuş, uymayanlar ise "kötü" kadın olmuştur. Dişil seyirci ataerkil sinemada ya mükemmelleştirilmiş, parlatılmış bir kadın imgesiyle ya da ataerkil yapılarla uyumlu, boyun eğen, sessiz ve itaatkâr bir kadın imgesiyle özdeşleştirilmiştir. Birincisi çok güzel, çok baştan çıkarıcı, güçlü ve

gücünü cinselliğinden alan, adeta çizilmiş, yaratılmış bir kadın imgesidir ve bu kadın bir erkeğe boyun eğip “ehlileştirilmedikçe” filmsel anlatı içinde ya başına çok kötü şeyler gelecek ya da ölecektir. Çünkü böyle bir kadın, erkeğin fallusuna karşı bir tehdidi (iğdiş edilme tehdidi) sembolleştirir. Bu kadın imgesinin fetiş nesnesi olarak sunulması da iğdiş edilme tehdidini bertaraf etmeye yöneliktir. Böylece kadın karakter, “tehlikeli bir kişilikten, kusursuz bir güzellik nesnesine dönüşür” (Smelik, 2008; 6). Yani kadın, cinsel baştan çıkarıcılığının verdiği gücüne karşılık, her zaman erkeklerin görsel hazzını doyuracak bir biçimde nesneleştirilmiş, özne olamamıştır. Feminist Film Teorisine göre, bu kadın hiçbir zaman gerçek bir kadınlığı temsil etmez. İkincisi ise “iyi” kadındır. Edilgendir ve edilgenliğinden şikâyet etmez. Yumuşak huylu, itaatkâr ve “namusludur”. Bu yüzden mutlu olmayı hak eder. Mutluluğu ise ailesi, kocası ve çocuklarıyla olmaktan ileri gidememektedir. İsteyebileceği en fazla aşk ve evliliklidir.

Mine karakteri ise ataerkil sinemanın bu iki klişe kadın imgesinden ikisine de uymamaktadır. Baskı altındadır, tacizlere maruz kalır, cinsel bir obje olarak görülür ve edilgendir ama bütün bunları kabul etmeyişini onun sessizliğiyle kendisini bu düzenden soyutlamasıyla ve zaman zaman düzene aykırı hareket ederek kendini ruhsal olarak rahatlatmasıyla anlarız. Bütün bunlara karşı durmaya çalışır ve bu tavrı filmin anlatı yapısı içinde reddedilip cezalandırılmaz, takdir edilir. Bu klişe kadın rollerine uymamasının yanında, yönetmen Mine’yi “gerçek” bir kadın olarak tasvir etmiştir. Bu yönüyle Mine karakteri, Feminist Film Teorisinde üzerinde durulan “gerçek” kadınlık durumlarıyla paralellik göstermektedir. Bu yüzden bu başkaldırı eyleminden sonra çevredeki erkeklerin bakışlarından çok rahatsız olmuştur. Ancak bu utanmasından değil, taciz edilmesinden kaynaklanan bir rahatsızlıktır. Kötü bir şey yapmadığının farkındadır. Bu anlamda da bu eril ahlak anlayışını, kasabanın diğer kadınları gibi benimsemediğini anlayabiliriz. Ancak yine de bu “gözetlenmeye” kayıtsız kalamamaktadır. Oradan gitmek isterken, “*hep gözetleniyormuşum gibi, kurtulamadım bu duygudan*” der. Filmin anlatı yapısı içinde bu replik önemli bir göstergedir. Klasik sinemanın cinsiyetçi ve haz hakkını eril izleyiciye veren yapısı içinde, psikanalitik olarak haz, sinemanın seyircide yarattığı skopofilik yani gözetleyici ya da dikizci görsel haz vasıtasıyla oluşturulur. Bu süreçte

bakışın nesnesi konumundaki kadındır. Filmde Mine'nin kendisini gözetleyen bakışlardan duyduğu rahatsızlık, sinemadaki bu skopofilik hazzın kadın seyircide yarattığı rahatsızlığın bir eğretilmesi mahiyetindedir. Filmde bu türden eril görsel haz, olumsuzlanmış ve böylece filmin anlatı yapısından dışlanmışır. Kadın karakter gözetlenmekten duyduğu ruhsal sıkıntıyı dile getirerek bir anlamda nesne konumundan sıyrılmış, beyaz perdede gördüğü kadın imgesiyle kendini özdeşleştiren dişil seyirciyi de nesne konumundan kurtarmış ve özneleş(tir)miştir. Zaten film, filmsel anlamını kadın karakterin arzuları, sıkıntıları, bunalımları ve algıları üzerinden kurduğu için, cinsiyetçi sinemadan ayrılmaktadır.

Filmde ataerkil toplumun “tüketici” olarak tasvir edildiği bir başka sahne ise kasabanın ileri gelenlerinin bulunduğu geleneksel toplantılardan birinde karşımıza çıkar. Davette konuklar çeşit çeşit yemekleri büyük bir açlık ve iştahla yerlerken çıkardıkları sesleri net bir şekilde işitiriz. Büyük bir coşku ve kargaşa içinde herkes bir şeyler kapma telaşında gibidir. Bu sahnede kasabanın bu saygı duyulan şahsiyetlerini en kaba halleriyle görürüz. Kamera yemeklere uzanan ellere yakın çekim yapar. Bu sahne kasaba ileri gelenlerinin insani değerleri kaba bir şekilde nasıl tükettiklerinin göstereni niteliğindedir. Özellikle Cemil'in bir köşeye oturmuş ve yumulmuş bir şekilde yemek yiyişi, seyircide bir tiksinti uyandıracak şekilde gösterilmiştir. Cemil yemek yerken karısıyla ilgili konuşmaları, İlhan'la aralarında olduğuna inandıkları ilişkiye dair çirkin imalarını dahi duymaz. O yemek yerken yüksek sesle Mine ve İlhan hakkında konuşulup kahkahalar atılır ancak Cemil yemek yemeye devam eder. Bu sahnelerde kamera, konuşup gülüşen konukların görüntüsü ve sesleriyle, Cemil'in yemek yiyişinin görüntüsünü ve ağzından çıkardığı sesleri, geçirmelerini peş peşe ve birbirinin üzerine geçen görüntüler halinde verir. Bu teknikle konukların kötü niyetlerinin ve Cemil'in kabalıkla artan aptallığının, Mine için katlanılmazlığı daha belirgin hale gelir.

Bu toplantı sahneleri, kasabanın erkekleri ve kadınları hakkında betimlemeler sunar. Kadınlar genellikle mecbur oldukları ya da bırakıldıkları evliliklerden hoşnut değillerdir ve hepsi kocalarının Mine'ye olan ilgisinin farkındadırlar. Ancak bu duruma sessiz kalır, evliliklerini bir sözleşme gibi görür, kocalarının statüsü yoluyla rahat bir hayatı sürdürürler. Eczacının karısı Sevil, evliliğinden memnun olmayan

ancak bunu çok da sorun etmeyen bir kadındır. Kocasıyla mutlu değildir ancak kasaba erkeklerinden biri ya da bir kaçıyla kocasını aldatarak evliliğine devam etmektedir. Bir yandan kocasını kocasının yakın çevresiyle aldatırken bir yandan da kasabanın bütün erkeklerinin kendisini taciz etmesine rağmen hiçbiriyle bir ilişkiye girmemiş olan Mine'yi gözetlemekte ve ilk fırsatta onu kocasına bastırmak için fırsat kollamaktadır. Diğer kadınların da Mine'ye yaklaşımı aynıdır. Her an onun bir açığını kollarlar. Mine'ye karşı takınılan bu tacizkâr eylemler, kasabanın yapısal özelliklerinden ayrı düşünülemez. Giddens, “yapılaşma” terimi ile toplumsal hayatın aktif devingenliğine vurgu yapar. Toplumsal hayatı yalnızca sabit bir toplum olarak veya bireyin eseri olarak görmek yerine, aynı zamanda daha büyük kurumları yeniden üreten, insanların çeşitli uygulamaları ve süre giden faaliyet dizileri olarak düşünür. Giddens, yinelenen toplumsal uygulamalar üzerinde durur (Giddens, 2001: 60). Kasabadaki ilişkiler ve örüntüler de hem ataerkil yapı tarafından belirlenmekte hem de bu örüntüler ataerkil yapıyı yeniden üretmektedir. Bu anlamda toplum, kurumları biçimlendiren yinelenmeli uygulamaların bir bileşiği olarak anlaşılabilir. Bu uygulamalar bireyin benimsediği yaşam biçimlerine ve alışkanlıklara bağlıdır. Bireyler bunları sadece eylemlerinde kullanmazlar, bu yaşam uygulamaları bizzat eylemi biçimler. (Giddens, 2001, 61). Yinelenirlik, toplumun ve toplumsal ilişkilerin yeniden üretimini sağlamaktadır. Bu işlev, kasabada geleneklerle sağlanırken, bireylerin güvenlik duygusunu da sağlamaktadır. Bu açıdan farklı ve içlerine girmeyen Mine gibi biri, onlar için bir güvenlik tehdidi olabilmektedir. Aynı durum İlhan için de geçerlidir. Üstelik İlhan ve -tüm farklılığına rağmen içlerinden biri olarak gördükleri- Mine'nin yakınlığı bu yüzden onları çileden çıkarmaktadır.

Davet boyunca Mine kendisini açıkça taciz eden, kendisinden hoşlandıklarını dile getirip duran erkeklerle bir mücadele vermek zorunda kalır. Ne yana dönse, ne tarafa kaçmaya çalışsa bu adamlarla karşılaşır. Kadınların yanına gitmek de çare olmaz. Esin'in “geçen gün çay bahçesinde İlhan beyle berabermişsiniz dediler. Nasıl da uyduruyorlar değil mi kardeş?” iğnelemesi üzerine Mine “Hayır uydurmuyorlar beraberdik. Sonra da evine gittik. İlhan bey bana kitaplarından hediye etti” diyerek karşılık verir. Mine, kötü bir şey yapmadığının farkındadır. Kötü olan onlardır Mine'ye göre. Bu yüzden onlara bekledikleri cevapları vermez. Bu cevabı verirken

kendinden emin tavrı da bunu göstermektedir. Mine kadınların yanında da huzur bulamaz. Sürekli gözleri, içinde bulunmak zorunda kaldığı bu ikiyüzlü topluluktan kaçacak bir yer arar. Kamera da onun bakışlarının yöneldiği yeri çeker. Filmde sık sık kameranın Mine'nin gözünden çekim yaptığını görürüz. Bu filmin öznesinin Mine olduğunu gösterir seyirciye. Bu yolla, kadın karakterle özdeşleşen kadın seyirci de özne konumunu kazanır.

Mine ne yana baksa kaçtığı erkeklerden ya da kendisini imalarıyla sıkıştırmaya çalışan kadınlardan biriyle karşılaşır bakışları. Ve her karşılaşmasında da Mine'nin huzursuzluğu daha çok artar. Yalnızca bakışları İlhan'la karşılaştığında yüzünün gevşediğini, bir an olsun huzursuzluğunun kaybolduğunu görürüz. Ancak bu olur olmaz başka bir huzursuzluk, topluluğun onları gözetlediği huzursuzluğu belirir. Ancak yine de çareyi Perihan ve İlhan'ın yanlarına gitmekte bulur. Birlikte bahçeye çıkarlar. Mine yalnızca onlara içini açabilmektedir. Şöyle söyler: *“Kasabanın dışında başka bir dünya yokmuş duygusuna kapılıyorum zaman zaman. Hiç umut yoksa nasıl yaşar insan”*. Daha önce de değinildiği gibi, kasaba ataerkil toplumun sıkıştırılmış bir örnekleme gibidir. Bu açıdan bakıldığında Mine'nin bu ifadesi, aslında ataerkil toplumun içinde yaşayan ve ne derecede ve biçimde olursa olsun baskı altına alınmış kadınların bir söylemi, metaforik bir göstergesi gibidir. Böylece sinemanın ayna evresine benzerliği, kadının lehine kullanılmış olur.

Bu sırada İlhan ve Mine'yi uygunsuz bir vaziyette yakalamak umuduyla Mine'ye sürekli imâlarda bulunan iki kadın (ki bunlardan biri kocasını sürekli aldatan Esin) ve sürekli olarak Mine'yi taciz eden Mütahit, yanlarında Cemil'le birlikte bahçeye inerler. Mine ve İlhan'ı bir ağaç altında ya da kuytu bir köşede basma hayali onları o kadar heyecanlandırmış ve mutlu etmiştir ki hepsi birden telaşla ve gülerek bir tarafa dağılırlar. Kasaba halkının böyle bir olasılığı arzulamalarının sebebi Mine'nin kendilerine hiç benzememesinden duydukları rahatsızlıktır. Mine'nin de kendileri gibi olmasını isterler. Mine'nin aralarına sokulmayı, sürekli olarak sessiz ve kapalı durması, kocasından ve evliliğinden duyduğu memnuniyetsizliğini kocasını aldatarak geçiştirmemesi ve kendisinden faydalanmak isteyen erkeklere karşı her zaman direnç göstermesi kasabalıları rahatsız etmektedir. Mine bir anlamda bu haliyle onlara tepeden bakar gibidir. Tüm

memnuniyetsizliğine rağmen, içinde bulunduğu topluluğun kuralları çerçevesinde bir rahatlama yoluna gitmez. Örneğin Esin'in yaptığı gibi kocasını çevresinden bir erkekle aldatarak tatmin olmayı seçmez. Çünkü Mine'nin huzursuzluğu, yalnızca kocasından, dedikodulardan kaynaklanmamaktadır. O bütünüyle bu ikiyüzlü ahlak anlayışının baskısını hisseder. Durumu idare edecek çözümler bulmak onun için bu ahlak sistemini kabul etmek demektir. O ise belki farkında olmadan radikal bir kopuşu, bir reddediş eylemini arzulamaktadır. Kendisine sunulan değil, kendisinin seçtiği bir yoldan gitmek ister. Ancak bu istek, bir bilinçlilik düzeyinde değil, bilinçaltı ya da bilinçdışı düzeyindedir henüz.

Davet sonrası eve döndüklerinde Cemil sarhoş bir halde, Mine'ye İlhan'ı kötülemektedir. Cemil "*aile içine sokmamak gerek böylelerini*" derken, aslında ailesinin her an içinde olanların ve kendisini içlerine sokanların Mine'nin hatırına kendisine katlandıklarının farkında değildir. Eve döndüklerinde Cemil Mine'ye tecavüz eder. Bu sahnede Cemil'in eril kabalığı –tıpkı yemek yeme sahnesinde olduğu gibi- sert bir şekilde gösterilir. Burada tecavüz eylemi gösterilendir ancak Cemil'in kaba erilliğinin getirdiği keyfi bir şiddetten öte bir gösterge sunmaktadır. Tecavüz, güçlü bir sınıfın üyeleri tarafından, güçsüz bir sınıfın üyelerine karşı uygulanır ve bu anlamda politik bir baskı altına alma aracıdır. Bu şiddet türü, kültürel olarak göz yumulan ve erkeklerin erkekliklerini kurmak için kullandıkları bir araçtır (Mehrhof ve Brownmiller'den aktaran Donovan, 2005; 277-278). Burada tecavüz eylemi gösterilendir ancak Cemil'in kaba erilliğinin getirdiği keyfi bir şiddetten öte bir gösterge sunmaktadır. Göstergenin politik bir mesajı vardır. Psikanalitik okumayla, Cemil karısı tarafından tanınmayan fallusunu, ona tecavüz ederek kurmaktadır. Bu açıdan Cemil'in, Mine'nin gücü ve direnci karşısında bir iğdiş edilme korkusu içinde olduğu görülmektedir.

Zaten kasaba erkekleri de Cemil'in bu kabalığını ve aptal bir adam olduğunu bildikleri, Mine gibi güzel, ince bir kadının onu asla istemeyeceğinin farkında oldukları için Mine'nin üzerine gitmektedirler. Ne de olsa kendileri görece daha kibar, nerde nasıl davranılması gerektiğini bilen, "kültürlü" erkeklerdir. Dolayısıyla Mine'nin bu zor durumu onlar için bir fırsattır. Bu tavır, ataerkil cinsiyetçi söylemin kadını nesne olarak görme ve onu, kadının kendilik algısında da bir nesneye

dönüştürme çabasıdır. Sinemamızda da bu böyle olagelmiş, kadın karakter her zaman erkek bakışının (hem filmdeki erkek karakter hem de erkek izleyici için) nesnesi konumuna yerleştirilmiştir. Ancak Mine, bu konumlandırmanın dışına çıkmak için çabalamaktadır. Hem filmin içsel işleyişinde (yani Mine karakterinin) hem de sinemada kadının sunumuyla ilgili (genel olarak sinemada kadınların) bir özneleşme serüveni söz konusudur.

Kasabada Mine ve İlhan'la ilgili dedikodular ayyuka çıkmıştır. Kasabanın genç erkekleri bu dedikodulardan bahsederken “*bizden biri olsa neyse*” diyerek aslında bu konudaki asıl sıkıntılarını dile getirmiş olur. Kasabalının bu kadar galeyana gelmesinin sebebi, Mine'nin şimdiye kadar “namuslu” kalmasının Mine'nin kendi tercihi olması, yani kasabalı hiçbir erkeği tercih etmemiş olmasıdır. Mine, İlhan'la da bir şey yaşamamış ve hatta böyle bir konuda konuşmamıştır bile. Ancak ilk kez biriyle vakit geçirmiş, sohbet etmiştir. Kasabalı erkeklerden ise kaçmaktadır. Bir kadın ve bir erkeğin, arada cinsel bir münasebet olmadan arkadaşlık edemeyeceğini düşünen kasaba halkı, ikisi arasında bu türden bir münasebet olduğundan emindir. Ancak bu münasebetin içlerinden biriyle olması gerektiği düşüncesindedir.

Kasaba ileri gelenlerinin geleneksel toplantısı bu kez Mine ve Cemil'in evindedir. Yemek esnasında Esin, Mütahit ile masanın altında flörtleşir. Bu sahneden önce de Esin bir yandan salıncakta sallanıp bir yandan belediye başkanının oğlunu baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Eşinin “*dikkat et hanım düşeceksin*” uyarısına karşılık, kasabanın doktoru “*korkma ona bir şey olmaz*” derken, sözlerinde bir ima sezilir. Şen kahkahalar atıp oğlana kur yaparken oğlanın annesi “*Teyzesi sayılırsın biraz kulağını çek*” diyerek Esin'i bozar. Bütün bu gösterenler, filmin anlatı yapısı içinde Esin'in ahlaksız bir kadın olduğu göstergesine işaret eder. Filmde eczacının karısı Esin karakterinin hafif meşrepliğinin abartılı ve aşağılayıcı bir şekilde gösterilmesi, eleştirilebilecek bir noktadır. Çünkü Esin Mine'den farklı olarak kendisini erkek egemen cinsiyetçi söylemin ahlak anlayışından kurtarmanın çaresini bu şekilde bulmuştur. Tabi bu tamamıyla kendi seçimi değil, mecbur bırakıldığı bir durumdur. Çünkü iki seçeneği vardır: ya memnun olmadığı evliliğini sürdürecektir ve cinsel arzularını baskılayacak ya da işi kılıfına uydurarak kocasını başka erkeklerle

aldatacaktır. Esin Mine kadar cesaretli bir kadın değildir. Kocasını sayesinde sahip olduğu statüden ve rahat yaşamdan vazgeçmemiştir. Esin’de aşağılanabilecek ya da eleştirilebilecek olan şey, başka erkeklerle flörtleşmesi değil, Mine’ye tıpkı diğerlerinin kendisine davrandığı gibi davranmaya çalışması, dahası onu zor ve utanç verici bir duruma düşürmek için uğraşmasıdır. Esin, eril söylemi ve onun kadın kurgusunu benimsemiş ve bu yönüyle aslında toplumumuzdaki kadınlardan çok da farkı olmayan bir kadınlık durumu içerisinde. Ancak filmde Esin aşağılanmaktadır. Böyle bir söylem kadınlar arasındaki kutuplaşmanın da kaynağıdır.

Bu toplantıda da çeşitli imâlarla yine Cemil alaya alınır ama Cemil yine hiçbir şey anlamaz. Söylenenlerin yan anlamlarını, ima edilenleri idrak edemez. Sadece düz anlamları algılayabilir. Kaba kahkahalar atıp sürekli Mine’ye sert bir şekilde dirsek atar, Mine’yi kendisine doğru çekip sarsarak sarılır. Bu sahneler, Mine ve Cemil’in ne kadar uyumsuz olduğunu, böylesine ince ruhlu, hassas, ilkeli ve akıllı bir kadının Cemil gibi bir adamın karısı olmayı kabul etmeyişi haklı kılacak göstergeleri sunar. Cemil çimlerin üzerinde horlayarak uyurken önünden yürüyerek İlhan geçer. Bu sahne seyirciyi, bu iki adam arasındaki uçurumu karşılaştırmaya bile mahal vermeyecek şekilde tasvir eder ve Mine’nin haklılığını vurgular.

Mine, Perihan ve İlhan kayıkla gölde gezintiye çıkarak kalabalıktan kurtulma fırsatı yakalarlar. Üçünün birlikte masmavi ve durgun gölün ortasındaki, bir sığılda kayıktan inerek gölün üzerinde el ele ve huzur içinde yürüdükleri sekans, o andaki mutlulukları, diğerlerinden farklı ve ayrı olduklarının göstergesini sunmaktadır. Kasabada ait olmadıkları bir dünyadadırlar adeta. Oradan uzaklaştıklarında (gölün ortasında), gerçek kimliklerini bulmaktadırlar. Açık, ışık ve sesler, filmin dizimsel bütünlüğü içinde birleşerek, düzenlamından sıyrılıp yananlamsal olarak onların dünyasının sonsuzluğuna ve açıklığına dönüşmektedir. Böylece bu alan, diğerlerinin kapalılığından ve sınırlılığından hem somut (düzenlam) hem de soyut (yananlamsal) düzeyde ayrılmaktadır. Bu sahnede gölün üzerinde yürüyor gibi görünmeleri, bir rüyaya benzetilmiştir. Psikanalitik açıdan rüyalar bilinçdışının açığa çıktığı süreçlerdir. Bu sahnede de Mine, bilinçdışında yaşadıklarıyla yüzleşir. Tıpkı rüyalarındaki gibi bir yerde, kasabalıdan çok uzakta, yalnızca sevdiği insanların

yanındadır. Göl sonsuz gibi görünür ve suyun üzerinde yürüyordur. Kendisi de burayı bir rüyaya benzetir ve bilinçdışındakiler dile gelir.

Burada yine İlhan ve Mine'nin edebi sohbetlerine tanık oluruz. Mine'nin "*Neden her güzel şeyi elimizden alırlar?*" sorusu üzerine İlhan "*Yahut da biz ne kadar kolay teslim oluyoruz*" der. Mine bu cümleyi kendi durumu için söylenmiş kabul edip, "*Seçim yapmayı hiç bana bırakmadılar ki*" diye karşılık verir. Mine'nin seçimleri birçok kadınınki gibi kendisine ait olmamıştır. O da diğer kadınlar gibi toplumsal olarak kurgulanmış bir kadınlık durumunu yaşamaya mahkûm edilmiştir. Ancak Mine farklıdır. Hayatının hiçbir şekilde kendisine ait olmadığını, seçeneklerin değil zorunlulukların olduğunu farkındadır ve bu zorunlulukları yaşamamaktadır aslında. Mine için hayat akıyor gibidir. Mine'nin hastalıklı denebilecek ruh hali ve sessizliği, onun mecbur bırakıldığı hayatı ve kendisine biçilmiş kadınlığı yaşamayı reddetmesinden ileri gelir.

Eve döndüklerinde Mine ve Cemil arasındaki ilk tartışmaya şahit oluruz. Cemil'in Mine'ye hayatı tanımadığını, yüzüne gülen herkesi dost sandığını söylemesi Mine'ye sessizliğini bozdurur. Mine Cemil'in anlayamadığı gerçeklerden ilk kez bahseder. Kasabanın erkeklerinin Cemil'le kendisi için dostluk kurduklarını yüksek sesle ilk defa ifade eder. Mine'nin "*Onurumu koruyorsam kendim için, kendi onurum diye koruyorum bunca yıldır. Senden korktuğum için değil*" repliği aslında onun kasaba halkına karşı neden mesafeli durduğunu açıklamaktadır. O, ne kocasının namusu ne de kasabalının namus tanımlaması üzerinden kendi namusunu korumak için çabalar. Onun tek çabası kendi onurunu korumak adınadır. Onun "onur"u, kasabalının yoz ahlak anlayışı ya da ikiyüzlü değerleriyle değil; tamamen kendi olma, kendi arzuları ve idealleri dışına çıkmama ile nitelendirilebilir. Atıf Yılmaz burada kadının kimliklenmesinin yalnızca kendi değerleri, doğruları ve arzuları doğrultusunda gerçek bir kimliklenme olacağı vurgusunu yapmıştır. Mine kendisini, kasaba ilişkilerinden izole olmuş yalnızlığında bulacaktır.

Filmin Mine karakterinin bilinçdışına yaptığı vurgular dikkate alınmadığında, onun istemediği biriyle evlendirilmiş, mülkiyetine girebileceği herhangi bir erkeği bekleyen bir kadın olduğu yönünde okuma yapılabilir. Ancak sıradan bir film izleme

edimiyle delilik gibi görünen bu ruh halleri, Mine'nin yaşamındaki "gerçek" eksikliği anlamlandırmasına yardımcı olur. Mine, diğer kasabalı kadınlar gibi davranmayarak, özneleşmesine engel teşkil eden şeyin içine daha da saplanmaktan sakınmaktadır. "*Kendi onurum için*" sözü bu okumayı destekler niteliktedir. Mine bu kasabanın bir parçası olmayı, "onuruna" yediremediği için kendisini sessizliğe, tepkisizliğe hapsetmiş, kendisine korunaklı bir alan yaratmıştır. Bu aynı zamanda bilinçli olmasa da bilinç dışında bir politik tavır alışını, pasif bir direnişini betimler.

### *c. Bilinçdışı Düzeyinden Bilinç Düzeyine Taşınan Özneleşme*

Filmin bundan sonraki bölümlerinde Mine'nin bu sessizliği amaca yönelmeye başlayacaktır. Mine sessizliğinin eyleme dönüşeceğinin ilk emaresini, Cemil'e Kuşadası'na, halasının yanına gitmek istediğini söyleyerek gösterir. Cemil düşünceğini söyler ancak Minelerde bir kasaba toplantısı daha tertiplenmiştir. Mine misafirleri için alışverişe çıktığında kasabanın delikanlıları yolunu kesip kasabanın namusuyla oynayamayacağını söyleyip tehdit ederler. Mine onlardan kaçarken Perihan'a koşar. Ancak evde yalnızca İlhan vardır. Aslında Mine İlhan'a gitmek düşüncesinde değildir. Hatta İlhan'ın varlığını bile unutmuş gibi bir hali olduğu, eve vardığında yüzünde beliren ifadeden anlaşılır. Birden irkilerek ona görünmeden geri dönmek ister ancak İlhan'a yakalanır. Mine İlhan'ın özenli ve ilgili bir şekilde ona neyi olduğunu sorması karşısında birden çözülür ve ağlamaya başlar. Mine'nin tek istediği budur. Kendisine karşı en ufak bir taciz içermeyen "neyiniz var" sorusu ya da onu bir kişilik olarak gören bir insanın varlığı tek özlemidir. Bu yüzden Mine İlhan'ın karşısında sessizliğini bozmaktan kendini alamaz. Mine İlhan'layken özlemini duyduğu şeye kavuşmaktadır. Bir bireydir. Yargılanmadığı, anlaşıldığı tek yer İlhan ve Perihan'ın yanındır.

Mine ve İlhan arasında hiçbir şey geçmemiş olmasına rağmen Mine namussuzlukla suçlanırken, akşamki davette yine kasabalı erkekler Mine üzerinden çirkin sohbetlerine, üstelik onun evinde devam etmektedirler. Mine yine arkası gelmeyen ima ve tacizlerden bunalmışken Perihan ve İlhan gelir. Mine yanı başında yapılan dedikodulara aldırmadan İlhan'ı karşılamaya gider. Mine'nin bu eylemleri düşünülerek, planlı bir şekilde, açıkça bir tepki olarak yapılmamaktadır. Ancak

Mine, içsel olarak başka türlü davranmanın gerçek anlamda onursuzluk olduğunu bilir. Dahası Mine, filmin bu bölümlerinde artık suskunluğunu amaca yöneltmiştir. Dolayısıyla kasabalının dedikodularından çekinerek, arkadaşlarına karşı uzak bir tavır takınmak Mine'nin elinden gelmemektedir.

Ayın doğuşunu izledikleri sahnede, ayın doğuşu, Mine'nin kendi olma özneleşme sürecinin metaforu olarak kullanılmıştır. Mine, "*Nasıl da sessizce doğuyor*" der. Mine'nin bir kadın olarak "doğuşu" da sessizce, kendisini sessizliğinde bulmasıyla mümkün olabilmektedir. Bu sahnede ilk kez Mine'nin geçmişiyse ve Cemil'le evlenişiyse ilgili bilgi sahibi oluruz. Mine, bu kasabaya düşüşünü çok kısa bir şekilde anlattıktan sonra, önceden İlhan'a söylediği, başına gelenlerin kendi seçimi olmadığı cümlesi hatırlatılır. "*Bir kadının ümitle yaşadığı günler öyle azdır ki*" der Mine. Burada Mine'nin seçmediği bir hayata mecbur bırakılması, kadın olmasıyla ilişkilendirilerek filmin dizimsel yapısı içinde (önce başına gelenlerin kendi seçimi olmadığını söylemişti, şimdi hikâyesini anlattı ve arkasından bunları kadın olmasıyla ilişkilendirdi) mesaj verilmiştir. Misafirler gittikten sonra Cemil ve Mine yine tartışırlar. Cemil ısrarla İlhan'la aralarında ne olduğunu sorar. Mine, "*Senin de dostlarının da bana karşı duymadığı bir şey... Bel, kalça, göğüs olarak gördün beni yalnız...Bir tek defa insan olarak baktın mı bana?*" diyerek Cemil'den kendisinden boşanmasını ister, ağlar, isyan eder. Artık belirgin bir eylemlilik görülmeye başlar. Mine sessizliğini, hayatındaki temel eksikliği tam anlamıyla keşfetmesiyle bozmuştur. Bekleyiş son bulmaya, tıpkı ayın doğuşu gibi, Mine de doğmaya başlamıştır.

Kasabalı erkeklerin, İlhan ve Mine arasında var olduğuna inandıkları ilişkiyle ilgili hep "*Bizimki can değil mi? El âlem Mine hanımı yerken bir kahveye razı oluyoruz*" gibi söylemleri dikkat çekicidir. Bu söylemler kasabalı erkeklerin falluslarını tehdit altında görmeleriyle ilişkilidir. Kasabanın kapalı ilişkileri içerisinde "Biz" ve "Öteki" ayrışması hâkimdir. İlhan ötekidir ve bir öteki olarak kasabalı erkekler için bir iğdiş tehdidi oluşturmaktadır. Onlara göre Mine, kasabadan bile olmayan bu adamla birlikte oluyorsa onlarla da olmalıdır. Bu yüzden O'na kurdukları tuzağı hak etmiştir. İçlerinden sadece doktor bu ikiyüzlülüğe ortak olmaz. Doktor filmde bir anlamda, abartılı ve sert bir şekilde gösterilen cinsiyetçiliği

yumuşatma işlevi görür. Kasabalıyı zaman zaman eleştirir ve onlardan farklı söylemleriyle dikkat çeker ancak işler çığırından çıkana kadar olan biten onun çok umurunda değildir, kendine dert etmez ve fazla karışmaz. Belediye başkanının “*Mine Hanım’ın kulağını bükmek lazım*” sözüne karşılık, “*Biraz haksızlık etmiyor muyuz? Mine Hanım içimizden biriyle ilişki kursaydı böyle mi davranacaktık?*” diyerek kasabanın ahlak anlayışını sorgular ve bu vesileyle eril izleyicinin ve cinsiyetçi ahlak anlayışını benimsemiş dişil seyircinin de vicdanına seslenir. Doktorun vicdanı bu haksızlıktan öylesine rahatsızdır ki her zaman Mine Hanım diye hitap ettiği Mine’ye ilk defa, kasabalı erkeklerden farklı düşündüğünü ortaya koyar bir şekilde, “bacım” diye hitap eder. Bu yananlamsal düzeyde, Doktor’ un diğerlerinden farklı olduğunun göstergesini sunar. Atıf Yılmaz Doktor karakteriyle, kasaba erkeklerinin ve kadınlarının aşırı kaba eril dilini kırmak istemektedir.

Mine diğer konuklarının yanında cesaretle İlhanı da davet ederek dönüşümünün işaretlerini sunar. İlhan’ın bahçe kapısından girmesiyle, orada hazır bulunan kasabalı gençler, bir gösteri izliyor gibi kapının önünde yığılırlar. Bu tacizin bir çeşididir. Mine ve İlhan’ı bir linç tehdidiyle korkutmak isterler. İlhan evden çıkarken ona çelme takar, arkasından kahkahalar atıp itip kakarlar. Perihan da bu taciz ve yıldırma politikalarından nasibini almaya başlar. Sokakta yürüyemez olur.

Burada Perihan’ın “*Biraz dürüst olsanız Mine’nin bir Esin Hanım olmadığını takdir edecektiniz. Abim de herhalde sizlerden biri değil. Mine sizlerden biriyle bir ilişki kursaydı dünyanın en iyi kadını olacaktı değil mi?*” repliği dikkat çekicidir. Perihan Mine’yi can siperâne korumuştur. Tam bir kadın dayanışması örneği sergilemiştir Atıf Yılmaz. Ancak konu Esin karakterine gelince daha önce de belirttiğimiz, toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin kadınlar arasında işleme söz konusu olmaktadır. Esin’in ya da onun gibi “hafif meşrep” kadınların yönetmence bu hiyerarşide aşağılarda konumlandırıldığını görebiliriz. Böyle bir tavır alış, bu hiyerarşiyi meşrulaştırmaktadır ve sakıncalıdır. Buna rağmen Esin’in Kandiyoti’nin kavramıyla, “ataerkiyle pazarlık içinde” (2011: 92) bir kadın olduğu da doğrudur. Bu kavramsallaştırmaya göre kadınlar, erkeklerin iktidarını paylaşabilmek için eril söylemi onaylar, dahası benimserler. Ya da herhangi bir kadın başka bir kadının “namussuzluk” eylemini ifşa ederek ve toplum nezdinde cezalandırılmasını

onaylayarak aynı statü ve kabul görmeyi, dolayısıyla iktidardan pay almayı amaçlayabilir. Böylece ataerkiyle pazarlık içindeki kadın, eril söylemin yargılayan ve cezalandıran nazarından kurtulur. Örtük olsa da altında yatan güdülenme budur. Bu anlamda Esin de ataerkiyle bir pazarlık içindedir. Kasabanın ahlak kurallarını görünüşte kabul etmiştir. Bu kabul eder tavrı sayesinde rahatlıkla bu kuralların dışına çıkabilmektedir. Aynı zamanda, bu kuralları kabul etmeyen ve bunu açıkça belli eden Mine'nin bir "ahlaksızlık" eylemini ifşa etmenin hayalini kurmaktadır. Böylece kasabanın kurallarını onaylayan ve kollayan bir kadın olarak daha çok takdir görecektir ve iktidara ortak olacaktır. Esin üzerine filmde yapılan eleştirilerin odak noktası genellikle bu pazarlık üzerine olmalıyken, sakıncalı bir şekilde, "basit" ya da "oynak" bir kadın olmasına doğru kaymaktadır.

Perihan ve İlhan kasabadan gidecektir. Ancak Perihan, Mine tek başına kalacağı için endişelidir: "*Ablanım ama Mine gibi kadının her şeyden önce*" diyerek öncelikle kadının yanında olacağını söylemiştir. Perihan, içselleştirilmiş cinsiyetçiliğinin üstesinden gelebilmiş, erkek kardeşinden önce kadın arkadaşını düşünebilecek bilince kavuşmuş bir kadındır. Perihan, Mine'ye göre ekonomik özgürlüğünü eline almış ve eğitilmiş bir kadın olarak daha "özgürleşmiş" bir kadın gibi görülebilir. Ancak herhangi bir aykırı hareketinde, düzenlerini eleştiren herhangi bir konuşmasında aynı Mine gibi erkekler tarafından aşağılanıp tehdit edilebilmektedir. Dolayısıyla ne kadar eğitilmiş ya da bireysel olarak özgürleşmiş olursa olsun bir "kadın" olduğunu ve herhangi bir kadının başına sırf cinsiyeti yüzünden gelebilecek bir olumsuz durumun kendi başına da gelebileceğini bilmektedir.

Perihan'ın bu yaklaşımı, kadınlar arasındaki dayanışma ya da çatışma açısından Esin karakterinden farklılık gösterir. Esin, en az kasabalı erkekler kadar cinsiyetçi olarak karşımıza çıkar. Başka erkeklerle flört etmesi, bu erkekler kasaba dışından olmadığı ve düzenlerini bozmayacak şekilde gizlice yapıldığı ölçüde hoş görülür. Esin, kasabadaki ataerki örüntüleri bozmak bir tarafa devam ettirir. Bir kadın olarak, Mine'yi yalnız bırakmış dahası erkeklerden çok daha fazla düzene sokmaya çalışmıştır. Hooks'a göre kadınlar da tıpkı erkekler gibi cinsiyetçi düşünce ve değerlere inanacak şekilde toplumsallaştırılırlar (Hooks, 2012: 19). Esin de böyle

toplumsallaştırılmış bir kadındır aslında. Aynı zamanda psikanalitik açıdan bu kadının tutumu, Freud'un "penise gıpta etme" kavramıyla okunabilir. Hem cinsel aktifliği hem de tıpkı bir erkek gibi hemcinsini ezmesi bu okumayı desteklemektedir. Kasabalı erkekler gibi fallusa sahip olmak, en azından ona ortak olmak istemektedir.

Nihayet Mine kasabadan gidecektir. Ancak aynı zamanda kasaba erkekleri bir plan tertip ederler. Belediye Başkanı, Eczacı, Mütahit ve Doktor Cemil'i bir gece erkek erkeğe eğlenmeye çağırırlar. Bu sırada evde yalnız kalan Mine'nin İlhan'ı eve çağıracağını düşünmektedirler. Kasabanın gençleri de onları basacak ve rezil edeceklerdir. Ancak İlhan'ın gelmemesi üzerine gençler Mine'ye topluca tecavüz etmeye çalışırlar. Mine'nin kendilerini her halükârda isteyeceğini düşünmeleri tecavüzü haklılaştırıcı bir söylemdir. Mine özeli üzerinden kadınların cinsel istismarı haklı kılacak koşulları kendilerinin yarattıkları söylemi yaygın bir söylemdir. Hatta yasalarımızda bile bu söylem çerçevesinde esaslar vardır: kadınlara karşı işlenen birçok taciz, şiddet, istismar ve tecavüz suçu, "hafifletici nedenler"le hak ettikleri cezayı bulamamaktadır. Kadınların giyim kuşamları, tavırları, başka erkeklerle olan yakınlıkları, dışarı çıkma saatleri vb. birçok değişken, erkekler için cinsel istismarın her türlüünde bir meşrulaştırma aracı olarak kullanılmaktadır. Burada da Mine'nin İlhan'la sözde ilişkisi, kasabalı delikanlılar için bir meşrulaştırma aracı olmuştur. Mine'nin karşı koyması üzerine de aynı şekilde "*madem sakallıyla da oldu bu iş ne fark eder*" diyerek, kadının birlikte olacağı erkeği seçmek gibi bir lüksünün olmadığını dile getirirler.

Bu sahnede klasik sinemanın skopofilik yapısı eleştirilmiştir Tecavüz girişimi esnasında, onlara katılmayan ve Mine'ye karşı diğerlerine göre daha duygusal(!) hisler bezleyen genç, tecavüz eylemine katılmayı reddeder ancak, kapı arasından onları dikizlerken, gördükleri karşısında bir haz duyar. Bu sinema izleyicisinin de duyduğu gizlice gözetlemekten duyulan hazdır. Sinema seyircisi de sanki izlendiğinin farkında olmayan birini gözetliyormuş gibi hissederek izlediğinden haz duymaktadır. Bu sahnede de gencin önce katılmak istemediği tecavüz eylemine karşı istek duyması, onları kapı aralığından gizlice gözetlemesiyle açığa çıkmıştır. Sinemada da bu dikizci görsel haz, kadının nesneleştirilmesine hizmet etmektedir. Skopofilik hazzın nesnesi kadındır. Öznesi ise hem eril karakter hem de eril

izleyicidir. Ancak bu sahnede skopofilik hazza teslim olup, tecavüz eylemine katılmak isteyen erkek, o sırada Mine'nin tecavüzcülere karşı koymak için eline aldığı tüfeğin birden patlamasıyla yaralanmıştır. Diğerleri de Mine'yi bırakıp telaşla arkadaşlarını hastaneye götürmüşlerdir. Böylece psikanalitik bir kod olarak, dikizleyici erkek bakışı ve metaforik olarak sinemadaki skopofilik görsel haz cezalandırılmıştır. Yani yönetmen bir kez daha psikanalitik öğeleri kadının lehine kullanmıştır.

Bu girişimden sonra Mine özneleşmesi yolundaki en büyük adımı atarak İlhan birlikte olur. Önceki gece olan toplu tecavüz olayına sessiz kalmış olan kasaba halkı, Mine ve İlhan'ın geceyi aynı çatı altında geçirmiş olması karşısında, kapılarına dayanmıştır. Mine'ye tecavüz etmeye çalışanlar bu kez kasabanın “namusu” adına onları linç etmek istemektedirler. Ancak Mine ve İlhan kalabalığın tehditleri karşısında korkmaz ve evden çıkarlar. Çıktıklarında kasaba ahalisinin kimi yüzlerine tükürür, kimi İlhan'ın gözünden gözlüğünü alıp üzerine basarak kırar. Bütün aşağılama eylemlerine ve yargılayan, tehdit eden bakışlara karşılık Mine, eyleminden dolayı suçluluk duymaz. Aksine hiçbir zaman kasabanın düzenine ayak uydurmadığı ve sessizliğinin sonunda, bir kadın ve birey olarak kendisini bulduğu için onur duyar. Bütün tehditlere karşı başını dimdik kaldırır, kasabasının gözlerinin içine bakarak İlhan'ın elini tutar ve kasabadan kendi gayretleriyle özneleşmiş bir kadın olarak ayrılır. Son sekansta, kasabada sabah olmuştur. Değişen tek şey Mine ve hayatıdır. Mine kendisini besleyen uzun bekleyişinin ve sessizliğinin ardından nihayet eyleme geçmiş ve gitmiştir. Sabahın ilk treni Mine'nin penceresinin önünden geçerken, kamera pencereye yönelir. Mine'nin gerçekliğine açılan pencere boştur. Mine gerçekliğini bulmuş ve özneleşmiştir.

## **2. Eril Bilincin Kadınlık Algıları ve “Adı Vasfiye”**

“Adı Vasfiye” Atıf Yılmaz'ın 1985 yılında, Necati Cumalı'nın “Ay Büyürken Uyuyamam” adlı kitabındaki beş öyküsünden uyarladığı ve gerçeküstü bir anlatım kullandığı filmlerinden biridir. “Adı Vasfiye” filmindeki kadın temsili, Atıf Yılmaz'ın 1980'lerde çektiği filmlerdeki “özgür kadın” temsillerinden belli açılardan farklılıklar gösterir. Özellikle filmin başından sonuna kadar kadın karakterin hiç

konuşmaması, bu dönem filmlerinde Atıf Yılmaz'ın kadına özne konumunu kazandırmaya çalıştığını düşündüğümüzde, önemli bir farklılıktır. Film, farklı sınıf ve mesleklerden beş erkeğin aynı kadın hakkında anlattıkları birbirinden farklı öykülerden oluşmaktadır. Filmin tüm anlatıcıları erkektir. Bu yönüyle film, aslında yalnızca anlatsal teknikleri açısından farklılık göstermektedir: Yönetmen, yine ataerkillik eleştirisi yapmış fakat bunu, bir kadın hakkındaki beş farklı erkeğin algısını vererek ve anlatılanların hiçbirinin o kadın olmadığını vurgulayarak yapmıştır. Bir anlamda bu anlatsal yöntem, her erkeğin, okumuş, cahil, zengin, yoksul, yaşlı, genç, entelektüel, gelenekçi vb. hepsinin bir şekilde ataerkil bir bilinci taşıdıklarını vurgulamıştır. Bu bilinç, tıpkı Yeşilçam klişelerinde olduğu gibi kimi zaman “namuslu masum köylü kızı”, kimi zaman “baştan çıkarıcı kötü kadın”: bazen “kurtarılan kadın”, bazen de “aldatan” âşık bir kadın olarak kadını algılamaktadır.

Filmde vurgulanan ve ataerkil ideoloji eleştirisi bağlamında değerlendirilebilecek bir başka nokta daha vardır: Bir erkek, hiç tanımadığı bir kadın hakkında, onun nasıl bir insan/kadın olduğuyla ilgili düşünmeye kalksa, yukarıdaki tanımlamaların çok dışına çıkamadığı görülmektedir. Filmde bu vurgu, gerçeküstücü anlatımlarla ve bilinç dışına yapılan vurgularla desteklenmektedir. Diğer taraftan Atıf Yılmaz bu filmde yine bir ataerkil Yeşilçam sineması eleştirisi sunmuştur. Beş erkeğin anlattığı her bir Vasfiye, Yeşilçam'ın kullandığı kadın tipolojilerine karşılık gelmektedir. Ancak hiçbir zaman bu kadınlardan hiçbiri gerçek Vasfiye değildir. Burada Yeşilçam sinemasının kadın bedenini cinsel haz nesnesine dönüştürmesi, özne olmaya çalışan ve bir erkeğin mülkiyetine girmeyi reddeden kadını cezalandırması, kadını “namusu”yla değerli ya da değersiz görmesi, korunacak, saklanacak bir metaya indirilmesi gibi klişeleri, Feminist Film Teorisiyle uyumlu bir şekilde eleştirilmiştir. Feminist Film Teorisi bölümünde değinildiği gibi, sinema perdesine yansıyan kadın imgeleri, gerçek kadınlara ait imgeler değil, erkeğin bilinçaltındaki kadına yönelik duygu ve düşüncelerinin, arzu ve korkularının bir tür yansımasıdır. Perdedeki kadın, erkek için ve var olan egemen ideolojiyi pekiştirmek için imgelenmektedir. Bunun yanında Feminist Film Teorisine göre, sinemadaki kadın imgeleri, doğal bir kadınlık durumunun değil, ataerkil ideolojiyle uygunluk içinde kullanılan filmsel anlatı stratejilerinin inşa ettiği toplumsal kimliklerin

yansımasıdır. Atıf Yılmaz, bu filmde bir anlamda sinemanın ve özellikle 1980’ler Türk sinemasının bu ataerkil, eril yapısını, bu yapıyı rahatsız edici bir şekilde kullanarak, eleştirmiştir. Bu yolla sinemada izlediğimiz kadınların aslında “gerçek kadınlar” olmadığına, eril bakış açısının ve dilinin “ürünleri” olduklarına açıkça dikkat çekmiştir.

Kısacası filmde kadın karakterin hiç konuşmaması ve onu hep erkek karakterlerin anlatması, kimilerine göre bir erkek filmi olduğu söylenerek eleştirilse de (Duyan, 2013: 335) yönetmenin aynı dönemlerde çektiği kadın filmlerinden yalnızca biçimsel ve anlatım teknikleri açısından farklılık gösterir. Filmde sadece erkekler Vasfiye hakkında bir şeyler anlatır ve Vasfiye hiç kendisi hakkında bilgi vermez. Ancak tam da Vasfiye hiç kendisini anlatmadığı için filmdeki Yazar karakteri ve seyirci, hiçbir zaman Vasfiye’yi tanıyamaz. Bu da bir ya da birkaç erkeğin dilinden yapılan tanımlamalarla bir kadının asla gerçek manada tanınamayacağını, başka bir deyişle, eril dilin bir kadını yalnızca ataerkil kurgular içinde anlatabileceğinin altını çizer.

Feminist film eleştirmeni Mulvey’in de belirttiği gibi, (2010: 442-443) sinemanın objektifinin her zaman ataerkil ideolojiye bağlı, eril bir karaktere sahip olması durumu, Feminist Film Teorisinin en çok üzerinde durduğu noktalardan biridir. Bu hem anlatılan hikâyenin yapısı ve işleyişi hem de yönetmenin kullandığı sinemasal dil ve teknikler açısından böyledir. Akbal’a göre “Adı Vasfiye ”bir döneme kadarki (1980’lere kadarki) anlatılara toplu bir iç bakış sunarken, aslında aynı zamanda bir eşiğin de tarihini vermektedir. Türkiye sinemasındaki erkek anlatıcıların ve onların zihinlerindeki kadınların artık dönüşeceğini göstermektedir (2006: 128).

Film ilk bakışta Vasfiye’yi erkek anlatıcılardan dinletmesiyle ve Vasfiye’yi hiç konuşmaması açısından anti-feminist bir film olarak değerlendirilebilir. Bunun, filme eril bir konum ekliyor gibi görünmesine karşılık, Atıf Yılmaz bu yolla tam da bu eril konumu eleştirmektedir. Atıf Yılmaz bu yapıtında, her anlatıcıyı bir sonraki anlatıcının ifadeleriyle yalanlayarak, anlatılan Vasfiye’lerden hiçbirinin gerçek Vasfiye olmadığına vurgu yapmaktadır. Bunun yanında toplumda kadının

susturulmuşluğunu, namus, evlilik, evlilik dışı ilişki, “namuslu ev kadını” miti gibi konulara vurgu yaparak ve özellikle namus kavramına kattığı ironiyle eleştirmektedir. Filmde Yazar, gerçek Vasfiye’yi arar; onun gerçekte kim olduğunu öğrenmeye çalışır. Ancak Vasfiye’yi aradıkça, bilinçdışına doğru bir yolculuğa çıkar ve kendi bilinçdışında kaybolur. Film döneminin diğer kadın filmlerinden ayıran en önemli özelliği, Atıf Yılmaz’ın inceleyeceğimiz diğer filmlerinde de görülen (Aaahh Belinda) gerçeküstü kurgusu ve Vasfiye karakterinin film boyunca neredeyse hiç konuşmamasıdır.

Adı Vasfiye filmiyle ilgili birçok inceleme yapılmıştır. Kalkan’a göre, film pavyona düşen bir kadının hikâyesini anlatmaktadır (1993: 84). Işık ise Vasfiye’nin başına gelenleri erkeklere bağlamaktadır (Aktaran Kalkan, 1993: 84). Suner, “Adı Vasfiye” filmini Türk sinemasının kadınlara ilişkin yaklaşımına getirdiği betimleyici özelliği açısından faydalı görmektedir (2006: 292). Gökçe ise filmde karşımıza çıkan dört farklı kadın tipini, Türkiye sinemasının dört farklı dönemi olarak okur. İlk hikâyenin Yeşilçam’a, ikinci hikâyenin 1970’lerdeki seks filmi dönemine, üçüncü hikâyenin arabesk ve orta sınıf ev kadınlarını anlatan filmlere, son hikâyenin de 1980’lerdeki özgür kadın filmlerine götürdüğünü iddia etmektedir (2002:250). Duyan’ın tespitinde ise (2013: 336) film daha çok, Gökçe’nin tespitine yakın fakat ondan farklı olarak yorumlanmıştır. Film Yeşilçam sinemasındaki kadın temsillerinin birer örneğini sunmakta ve eleştirmektedir. Çünkü sevip de kavuşamayan âşıklar, cinselliğini kullanarak erkekleri baştan çıkararak kadınlar gibi temsiller Türk sinemasının hemen her döneminde görülmektedir. Film, kendinden önceki dönemlerde olduğu gibi erkekler tarafından anlatılan kadın hikâyelerinden oluşmakta ve kadın temsili de bu dönemdeki temsillerin bir toplamı niteliği kazanmaktadır. Ancak onlardan farklı mesajları içermektedir.

#### *a. Emin: “Masum Köylü Kızı Vasfiye”*

Film, Sevim Suna isimli ve sonrasında adının Vasfiye (Müjde Ar) olduğunu öğreneceğimiz pavyon şarkıcısının afişleri önündeki sahneyle başlar. Afişlerin önünde bir yazar (Erol Durak), arkadaşına yazmak için konu bulamamaktan yakınmaktadır. Arkadaşının önerisi ise arkalarındaki afişte gördükleri kadını yazması

olur. Yazar, afiştteki şuh ve alımlı kadının görüntüsüne dalıp gider ve adeta bir rüyalar âlemine geçiş yapar. Bundan sonra gelişen olaylar psikanalitik ve gerçek-üstü bir nitelik taşıyacaktır. Gerçekte anlatılan hikâyeler doğru mudur yoksa tamamen konu bulamamaktan yakınan yazarın resmine baktığı Sevim Suna hakkındaki hayal dünyasının bir ürünü müdür sorusu üzerinden ilerleyecektir.

Bu sekansta kamera Sevim Suna'nın posterine yakın çekim yapar. Posterdeki pozun erkek arzusuna hitap edecek şekilde verildiğine dikkat çekilir. Daha ilk sekanstan Sevim/Vasfiye'nin eril dille oluşturulmuş bir "kurmaca" olacağı hissettirilmiştir. Afiş, anlatılan Vasfiye ya da Vasfiyelerin, filmdeki erkek karakterler tarafından oluşturulmuş bir hayal olduğu göstergesinin göstereni konumundadır. Yaratılan, kurgulanan bu beden, erkek karakterlerin fantezilerindeki bedendir. Burada eril bilinçdışına yapılan vurguyla, film vermek istediği mesajım ilk ipucunu vermiştir. Yazar Sevim Suna'nın görüntüsüne dalmışken arkasından kendisine dokunan elin sahibi, "*Asıl adı Vasfiye*" der. Vasfiye'yi küçüklüğünden beri tanıdığımı söyleyen taksi şoförü Emin (Aytaç Arman), Vasfiye'yi anlatmaya başlar.

Emin'in çocukluğu ataerkil ideolojinin erkeklik kalıpları tarafından kuşatılmış ve baskılanmış gibi görünmektedir. Küçük bir çocukken babası tarafından sürekli "erkek adam" olması konusunda sert öğütlere maruz kalmakta, silahtan korktuğu için azarlanmaktadır. Bu ayrıntı, Emin'in kişiliğinin erken çocukluk dönemlerinden itibaren babanın değerleri çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir. Freud'un kuramından hareketle, bu değerleri benimsemesiyle paralel olarak, süper-ego ataerkil bir nitelik kazanacaktır. Küçük bir oğlan çocuğu olan Emin karakteri üzerinden filmde okuduğumuz söylem biçimiyle yönetmen, bir erkeğin de küçüklüğünden itibaren nasıl toplumsal cinsiyet rollerinin baskısı altında toplumsallaşmaya başladığına dikkat çekmektedir. Emin'e babası tarafından verilen bu "erkeklik eğitimi" göstergeleri, erkeklerin tahakkümüne masum gerekçeler oluşturuyor gibi okunabilir elbette. Ancak bu sahnelerde babanın abartılı sert üslubu ve oğlanın naif ve masum çocukluk korkularıyla esasında verilmeye çalışılan, cinsiyetçi ideolojinin erkekleri de ezdiği ve yıpratmışlığı görüşü olduğu anlaşılabilir. Psikanalitik okumayla bu baba figürü fallusu temsil eder. Emin, fallusun yasasıyla, filmin ilerleyen bölümlerinde toplumsal cinsiyet olarak "erkek" olacak ve tüm eril

özellikleri sergileyecektir. Atıf Yılmaz, Lacan'ın "babanın yasası" kavramının da altını çizmiştir.

Babanın henüz ergenlik çağına bile gelmemiş olan Emin'in abisine kadınlarla birlikte olmakla ilgili rahatça tavsiyelerde ve şakalarda bulunuşu ve bunun övünülecek bir durum olduğunu ima etmesi de, Emin karakterinin tam manasıyla ataerkil bir aile eğitimi aldığıın göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkıyor. Böylesi bir aile (daha çok baba) eğitimi, ileride Emin'in birlikte olduğu kadını baskılayan, ona şiddet uygulayan ve hatta ayrıldıklarında dahi onu "namusu" olarak görmeye devam eden bir erkek olması sonucuna katkı sağlamıştır. Burada şunu da belirtmek gerekir ki, yönetmenin filmde ataerkil aile ve erkek söyleminin altını çizmesine karşılık, böylesine belirgin bir cinsiyetçi baba modeline sahip olmayan erkek çocuklar da yetişkin birer erkek olduklarında erkek tahakkümünün taşıyıcıları olmaktadır. Çünkü toplum ancak böyle bir erkekliği kabul eder ve tanır. Günümüzde her ne kadar bilinç ve söylem düzeyinde farkındalıklar oluşmuş olsa da temelde erkek egemenliğinin ve cinsiyetçiliğinin sonu gelmiş değildir. Yalnızca daha yumuşak söylemler altında ve çeşitli düzeylerde esneklik göstererek cinsiyetçi toplumsal düzen devam etmektedir. Günümüzde hala kadın cinayetlerinin, tecavüzlerin ve her türden şiddet ve eşitsizliğin çarpıcı bir şekilde görülmeye devam ediyor olmasının nedeni de aynı ataerkil ideolojidir. Atıf Yılmaz Adı Vasfiye'de, Emin'in babasının cinsiyetçi ve eril konuşmaları üzerinden, bir anlamda izleyicide antipati duygusu yaratarak, bir taraftan kaba erkekliğin oluşumunda psikanalitik süreçlere dikkat çekmekte, bir taraftan da eril söylemin cinsellik ve namus konusundaki ikiyüzlü tutumunu görünür kılmaktadır.

Emin ve Vasfiye'nin ilk karşılaşması çocukken olur. Vasfiye Emin'le evcilik oynamak ister. Oyunda karı koca olacaklardır. Burada bir çocuk oyunu üzerinden, kadınların küçüklükten itibaren evlilik ve bir erkeğin kadını olmak için programlandıkları gösterilmektedir. Tıpkı psikanalist feminist yazar Chodorow'un (2000) kadının bağımlı konumlarına ilişkin olarak belirttiği gibi, daha çocukluğundan itibaren Vasfiye anne olmak konusunda istek duymaya başlamış, bunda geleneksel heteroseksüel ailedeki rollerin ayrışması (kadın eve bağımlı, empati kuran; erkek bağımsız, dışarı yönelimli) sebep olmuştur.

Emin, hikâyenin devamını kahvehanede anlatır. Filmin bu sahnesinde iki erkek, konu kadınlar, aşk, tuzağa düşüren, tutsak eden bir kadın (Vasfiye) ve ona kul köle olmuş zavallı bir erkektir (Emin). Bu sahnede hikâyenin anlatıldığı mekân, filmin ataerkillik eleştirisi bağlamında anlamlı bir göstergedir. Erkeklerin Vasfiye’yi anlattıkları diğer sahnelerde de mekânın eril yapısı dikkat çekicidir. Mekân olarak erkeklik hallerinin en belirgin bir şekilde sergilendiği ve tamamen erkeklere ait olan kahvehane seçilmiştir. Sinemada mekân, göstergebilimsel açıdan önemli bir unsurdur. Çünkü yönetmenler vermek istedikleri mesajı ve insanların bilinçlerini etkileme ya da farkındalık yaratma amaçlarını, mekân üzerinden sağlamlaştırırlar. Göstergebilimsel çözümleme yöntemine göre mekân seçimleri her zaman bilinçli ve anlamlı bir seçimdir. Sinemanın mevcut toplumsal gerçekliği yansıtması ve yeniden üretmesi ya da mevcut toplumsal gerçekliği yıkarak yeni bir gerçeklik yaratmasının düzlemini mekân oluşturur. Şahin’e (Şahin, 2010; 31) göre, Kapsayan ve kaplanan mekân, mekânı kullanan oyuncu ve bu oyuncunun mekânla olan ilişkilerinin incelenmesiyle, mekânla bir görsel dil oluştuğu gözlenmektedir.

Adı Vasfiye’de belirgin bir şekilde mekânların cinsiyetlere göre bölünmüşlüğü görüyoruz. Toplumsal cinsiyetin kamusal alanda belirgin olarak ayrıştığı bir mekân olarak kahvehaneler, erkekliğe dair eylemlerin ve anlamların barındırdığı ve hegemonik erkekliğin sosyal ilişkiler, semboller ve eylemler üzerinden kurduğu, tekrar üretildiği yerlerdir (Arık, 2009: 177). Filmdeki mekânların cinsiyetlere göre bölünmüşlüğü evin (özelin) kadına, sokağın (kamunun) erkeğe ait olduğu kabulüne göre ayrıştırılmasını, erkek hegemonyasının bir göstergesi olarak da okumak mümkündür (Polat, 2008: 150). Mekânın cinsiyetlere göre ayrılmışlığı, “homososyal erkek cemaatleri”, “sağlıklı ve erkek” olmanın bir görev haline geldiği ve bu göreve uygun olduğunu göstermektedir (Polat, 2008: 152). Bir başka ifade ile homososyal mekânlar hegemonik erkekliğin yeniden inşa edildiği mekânlardır. Kahvehaneler, toplumsal yaşamın, sosyalleşmenin ve erkek dayanışmasının merkezindeki sahne gibidir (Arık, 2009: 169).

Kahvehanede devam eden konuşmada Emin, Vasfiye ile olan ilişkisinin evliliğe uzanan bölümünü anlatmaya devam ediyor. Anlatılan hikâyeye göre, Vasfiye Emin’e cilve yapan, onu evliliğe razı etmek için kadınlığının her türlü nimetlerini

kullanan kurnaz bir kadındır. Ancak Emin askere gitmeden evvel Vasfiye ile evlenmek istemez. Sorun abisidir. Abisinin kendisinin yokluğunda Vasfiye'ye rahat vermeyeceğinden korkar. Emin'in bu endişesi, her türden şiddet, taciz ve istismarın, bireyin kendini en güvende hissettiği sığınağı olarak kutsallaştırılan aile kurumunun içinde gerçekleştiği konusunu hatırlatır niteliktedir. Yönetmenin izleyiciyi rahatsız edici bu vurgusu, ataerkil ideolojinin en sağlam kalesi olan aile kurumunun çürümüşlüğüne dikkat çeker.

Emin karakteri, en yakını olan kardeşinin karısına “göz dikeceği” korkusuyla hatta bundan emin olarak Vasfiye ile hemen evlenmek istemez. Ancak Vasfiye'nin de, Emin'in askerlik sürecinde ailesinin kendisini başkasıyla evlendirecekleri konusunda korkuları vardır. Nihayetinde Emin'in abisi Vasfiye'yi görüp beğendikten sonra bir an evvel kardeşiyle evlendirmek için çabalamaya başlar. Hikâyenin bu aşamasında Emin'in ailesi de Vasfiye'nin ailesi de küçük bir kasabada yaşamaktadır. Geleneksel toplumun “ahlaksızlık” olarak nitelendirdiği bu olaylar, genel kanıya göre köyler ve köylü kültüründe yetişen insanların saflığın ve temizliğin sembolü olduğu kanısına rağmen, köylü geleneksel aile içinde yaşanmaktadır. Daha önce Emin'in babası, o zamanlar kâhyası olan adamın karısıyla (Vasfiye'nin annesi) bir ilişki yaşamış, kadının kocasının bu ilişkiyi öğrenmesi üzerine bir miktar para ve mal karşılığında affedilmiş ve namusu kirlenen kâhya, her şeyi sineye çekmeye razı olmuştur. Sonrasında ise Emin'in abisi, kardeşinin sevdiği kadından cinsel olarak rahatça faydalanabilmek için, kardeşi askere gitmeden önce onları evlendirmeye çalışmıştır. Bütün bunlar köylü geleneksel geniş aile içinde geçen ve büyük bir sükûnet içinde karşılanan hadiseler olması sebebiyle izleyiciyi, ataerkil toplum yapısının ikiyüzlü ahlak anlayışıyla yüzleştirmektedir. Özellikle enestinin sıkça yaşandığı yerler, toplumun en kapalı kurumu olarak niteleyebileceğimiz ataerkil kırsal geniş aile içinde yaşanmaktadır. Bu ailelerde geleneklere sıkıca bağlılık ve dini değerler konusundaki hassasiyet, kadının kendi ailesindeki erkekler tarafından cinsel olarak istismar edilmesine engel teşkil etmemektedir. Bunun yanında cinsel istismarı, yine gelenekler ve din çerçevesinde (tek eşli ailenin kutsallığı, aile içinde olan aile içinde kalır gibi mitlerle), gizlemekte ve meşrulaştırmaktadır. Toplumun, kendi değerlerinin işe yaramazlığı bir tarafa, insanı değersizleştirdiği gerçeğiyle yüzleşmek

istememesi sebebiyle çoğu zaman görmezden geldiği bu türden vakaları, izleyicide rahatsızlık uyandıracak şekilde gözler önüne sermesi, bu filmin en dikkate değer yönlerinden biridir. Emin'in gözünden Vasfiye'nin anlatıldığı bu bölümde, yoğun bir şekilde geleneksel ailenin namus, bağlılık, ahlak gibi değerleri eleştirilmiştir. Atıf Yılmaz, bu değerler üzerinden kadının sömürülmesine, değersizleştirilmesi ve cinselliğinin denetim altında tutulmasına dikkat çekmiştir.

Nihayetinde Vasfiye ve Emin'in evlendirilmesi kararı verilmiştir. Kız isteme merasiminde ilk kez karşımıza çıkan Vasfiye'nin babası, "*bu gün Allah için ne yaptın?*" yazılı bir çerçevenin önünde, başında namaz takkesi, elinde tespihi ve sakalıyla dindar bir erkek imajı çizmektedir. Emin askerdeyken kızının namusuna leke sürülebileceği endişesinden bahsederken izleyicinin aklına geçmişte, kendisi için çok önemli olduğunu söylediği "namusunu" para karşılığında bir anda unutması gelir. Toplumun eril ahlak anlayışının en sağlam dayanaklarında birini oluşturan dinin şekil bulmuş hali olan bu "hacı baba", kızının namusu üzerinden sağladığı kendi namus ve şerefini, korumaya çalışmaktadır. Namusuna tekrar bir leke sürülmesi tehdidine karşılık Vasfiye'yi vermek istemez. Vasfiye ise başka bir tehditle, istemediği biriyle evlendirilme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Vasfiye karakterinin bu endişesi, Türkiye'de kadın cinselliğinin toplu denetimini hatırlatır. Bu denetim, kendilerini kadınların uygun cinsel davranışını sağlamaktan doğrudan sorumlu gören, çok sayıda farklı bireylerde göze çarpacak biçimde ortadadır. Anne-baba, kardeşler, yakın ve uzak akrabalar hatta komşular, ergenlik sonrası çağdaki kızların davranışlarını yakından izler, cinselliklerini denetleme işinin kadınların kendilerine ait olmadığı fikri zihinlerine yerleştirilir. Evlilik için eş seçimi gibi kritik bir anda bu açıkça görülür. Evliliğin hala ailelerin ittifakı olarak tanımlandığı toplumlarda, eşini seçmek kadına düşmez. 1968 senesine ait ulusal istatistikler, Türkiye'deki evliliklerin %67'ye varan yüksek bir oranla her iki eşin tam rızasına dayalı olarak ailelerince düzenlendiğini göstermektedir. Evliliklerin %11'inde kadınların rızasının alınmadığı görülmekte, kentsel alanlarda %9, kırsal alanlarda %3 oranında genç çiftin ise birlikte kaçarak aile denetiminden kurtuldukları anlaşılmaktadır (Kandiyoti, 2011: 80).

Hikâyenin bu aşamasında Emin, babası ve abisinin “*erkeksen kaçırırsın*” şeklindeki tüm baskılarına karşı koyabilecek, hatta onların bu tutumları karşısında sesini yükseltebilecek kadar eril söylemden azade gibi görünmektedir. Ancak Emin’in tavrı da yine eril bir duruma işaret eder. Emin, Vasfiye’yle evlenmek ve ardından onu abisi ve babasıyla, yani ailesi bile olsalar başka erkeklerle aynı evde bırakıp gitmek istemez. Bu tutumunu iki şekilde de okumak mümkündür: Emin yukarıda bahsettiğimiz gibi eril bir kıskançlık, sahiplenme ve güvensizlik tutumu içinde olabilir. Ya da tamamen Vasfiye’yi korumak istiyor onun baba evinde güvende olacağını düşünüyor. Her iki durumda da Emin’in kaygı duyduğu, abisinin Vasfiye’yi taciz etme ihtimali, tek bir ortak noktaya işaret etmektedir. Vasfiye’nin akıbeti her iki durumda da bir erkeğin kendisiyle ilgili vereceği karara bağlıdır. Bu toplumumuz için kanıksanmış bir durumdur ve özellikle kırsal aile içinde doğal ve olması gereken bir durum olarak kabul edilir. “Kadın bağımlıdır, erkeğe göre değerlidir, hiçbir zaman özne olmanın koşullarını yakalayamamıştır, bedenine ve evine kapatılmıştır... Her şey kadından bağımsız işler gibidir. Kadın edilgendir. Sabretmesi ve söz dinlemesi öğretilmiştir” (Kaylı, 2012: 76). Kendisiyle ilgili konularda bile kendisinden bağımsız işleyen bu süreç, Vasfiye’yi eril dili ve dışıl “kurnazlığı” kullanmaya iter.

Babası ve abisinin erkekliğini aşağılayıcı ithamları karşısında Emin sağlam bir iradeyle dururken, Vasfiye’nin vicdan sömürüleri ve “*erkeksen kaçırırsın*” sözü karşısında aynı kararlılığı gösteremez. Vasfiye (kadın) tarafından erkekliğinin hafife alınması, Emin’i abisi ve babası (erkek) tarafından aşağılanmasından daha fazla etkiler. Emin’in zaten kaçmaya gönüllü olan Vasfiye’yi abisinin öğrettiği gibi zorla kaçırmaya kalkması da yine Emin’in henüz ataerkil söylem tarafından “saflığının” bozulmamış olduğunu gösterir niteliktedir. Emin, Vasfiye ile kaçıp bir yere sığındığı sekansta, kaçırdığı kadının yanında rahatça kadın elbisesi giyebilir. Güçlü ve erkeksi görünmek için çabalamaz.

Emin’in hikâyenin geçtiği dönemdeki halleri yukarıda bahsedildiği gibiyken, hikâyeyi anlattığı hali ise tavırları, ses tonu, konuşması, tespahi, bıyığıyla erkeklik normlarına tam bir uyum göstermektedir. Tüm bu fiziksel özellikler arasındaki uçurum, Emin’in erkekliğindeki değişimleri betimlemesi açısından birer gösterge

sunmaktadır. Emin'in Vasfiye'yi kaçırdığından, hikâyeyi anlattığı zamana kadar geçen sürede, “gerçek” bir erkek olmak, yani biyolojik cinsiyetinin dışında, toplumsal cinsiyetinin de kendisinden beklentilerine uyan bir erkek olmasında, askere gitmesi, evlenmesi, namus belası yüzünden hapse girmesi gibi koşullar etkili olmuş gibi görünmektedir. Başka bir deyişle, Emin duygusal, naif, çocuksu ve kompleksiz bir erkeklikten; daha kabul gören ve güç sağlayan, ataerkilliğin onun için biçtiği role bürünmüştür. Oedipal evrede babanın rolüyle bilinçdışında varlığını sürdüren erkeklik kalıpları, toplumsal cinsiyet rollerinin erkekte beklenenleri ve birçok toplumsal koşulun etkisiyle bilinç düzeyinde etkili olmaya başlamıştır. Bu şekilde ailesinden, çevresinden ve hatta sevgilisinden görmediği saygıyı görmektedir.

Psikanalitik koşullarının dışında toplumsal koşullar da Emin'in erkeklik kalıplarına girmesinde etkili olmuştur ve bu açıdan Emin bir takım bedeller ödemiştir. Ataerkilliğin nimetlerinden faydalananlar erkekler olmasına karşın, bu üstünlüklerinin bir de bedeli olagelmiştir. Erkekler ataerkinin nimetleri karşılığında kadınlara hükmetmekle, ataerkiye zarar gelmemesi için gerekirse şiddet kullanarak sömürmek ve bastırmakla “yükümlüdürler” (Hooks, 2012: 9). Oysa tıpkı Emin'in hikâyesinde olduğu gibi, erkekler için de ataerkil erkek olmak zor olabilmektedir. Emin'in çocukluk ve gençlik dönemlerinde olduğu gibi, çoğu erkek kadınlar karşısında duyulan nefret ve korkudan, kadınlara uygulanan taciz ve şiddetten rahatsız olur. Kendilerinden de böyle bir erkek olmalarını bekleyen ataerkil söyleme karşı da durabilirler. Fakat bir taraftan da ataerkinin nimetlerinden vazgeçmek istemezler. Dolayısıyla eylem yoluyla olmasa bile erkek tahakkümünü sürdürmeyi ve desteklemeyi seçerler. Filmde Emin karakterinin geçirdiği değişime baktığımızda da böyle bir olguyu görmek mümkündür. Göstergibilimsel olarak yönetmen Emin'in eski ve yeni hali arasında büyük bir fark yaratarak, fiziksel görüntüyü, ataerkil ideolojinin erkekler üzerindeki yıpratıcı etkinin bir metaforu olarak kullanmıştır.

Emin askere gittikten sonra, Vasfiye sürekli kendisini Tahsin'in (Emin'in abisi) tacizlerinden korumaya çalışır. Nihayetinde Tahsin, Vasfiye'yi elde edemeyeceğini anlayınca, bir plan yaparak Vasfiye'ye iftira atar ve Vasfiye baba evine geri döner. Bu olayla ilgili olarak Yazar'ın “*öldürmedin inşallah*” sorusu üzerine, Emin'in “*Tahsin'i bilmesem öldürürdüm*” sözü dikkat çekicidir. Bu olayda

da Emin'in tam olarak ataerkil söylemin erkeklik normlarına uymadığı söylenebilir. Tabii bu değerlendirme Emin'in kırsal geleneksel aile içinde, yukarıda bahsedildiği gibi bir baba figürüyle yetiştiği gerçeği dikkate alınarak yapılmaktadır. Emin'in Vasfiye'ye inanması bir tarafa, bu şartlar altındaki alışlagelmiş erkek davranışı (kadın suçsuz olsa dahi), kadını cezalandırmak şeklinde olacaktır. Bunun yanında ailesinin Vasfiye'yi kabul etmesi de, özellikle 1980 Türk sinemasındaki benzer durumlar için pek alışlagelmiş bir hikâye değildir. Bu yüzden de inandırıcı gelmeyebilir. Ancak burada da yönetmenin bilinçli müdahalesi vardır. Atıf Yılmaz, kadının namusuna “leke sürüldüğünde” tüm kapıların yüzüne kapatılması klişesini tersine çevirerek farklı bir gerçeklik yaratmaya çalışmıştır. Bu durum, ustalıkla göze batmayacak şekilde yaratılmıştır. Sinemanın toplumsal gerçeklik yaratma işlevini, kadın ve namus algısını değiştirme amacına yönelik olarak kullanmıştır. Yönetmen böyle bir amaç gütmemiş olsa bile, ortaya çıkan bu farklılık anlamlıdır. Emin, abisi ve babasının “*gel namusunu temizle*” çağrılarına kulak vermeyerek, bir bakıma geleneksel ataerkil söyleme karşı çıkmıştır.

Emin, suçsuzluğuna inandığı Vasfiye'yi değil de, ona bu tuzağı kuranları cezalandırır. Emin, Tahsin'i elindeki sopayla döverken, köylü de alkış tutar. Hatta Emin, “*abiye el kalkar mı?*” diyen babasının da üzerine yürür. Toplumsal düzenin en güçlü kalesi olan ve psikanalizde fallusu temsil eden babanın bu yenilgisi, erkek zulmünün metaforudur. Dolayısıyla Atıf Yılmaz, iftira atan babayı ve Vasfiye'yi taciz eden abiyi psikanalitik-göstergebilimsel öğelerle iğdiş etmiştir. Bu sırada Vasfiye'nin de konuşması, daha da önemlisi ona uğradığı hakaretle ilgili kahvehanede konuşma hakkının teslim edilmesi de bir intikam gibi okunabilmektedir. Yönetmen bu sahnelerde inandırıcılıktan uzaklaşma pahasına, adeta Türk sinemasındaki ataerkil toplum nezdinde “namusu kirlenmiş” suskun kadınların da intikamını alır.

Emin'in hikâyesi, bu olaydan sonra başka bir kasabaya taşınmaları, Emin'in burada pavyona gitmeye başlaması, yani erkekliğin nimetlerinden faydalanmaya başlamasıyla, biter. Kahvehanede yazarın karşısında oturan Emin, Yazar'ın bir anlığına arkasını dönmesiyle ortadan kaybolur. Burada dikkat çeken ve Feminist Film Teorisinin bağlamında değerlendirilebilecek bir başka ayrıntı ise Emin ortadan

kaybolmadan hemen önce, aynada Emin ve Yazar'ın yüzlerinin yer değiştirmesi, kameranın aynadaki Emin'den Yazar'a geçmesidir. Bu Lacancı açıklamayla, aynada iki erkeğin birbirleriyle özdeşleşmeleri, bilinçlerinin ortak, özdeş olduğu mesajını veren bir sekanstır. Aslında Emin'in, Yazar'ın eril bilinç-dışının bir yansıması olduğu sonucuna varılabilir. Gerçeküstü bir şekilde Emin'in yok olması da bunu destekler nitelikte bir göstergedir. Atıf Yılmaz aynada iki erkeğin yüzlerinin birbirinin yerine geçmesiyle, Emin'in/Yazar'ın bilinç dışının eril özelliğini ve onların eş değer olduğunu anlatmak istemiştir.

### **b. Rüstem: “Baştan Çıkaran Kötü Kadın Vasfiye”**

Yazar'ın karşısında artık başka bir adam vardır: sağlıklı Rüstem. Yazar Rüstem'e Emin'i sorar. O ise başka bir Vasfiye'yi anlatmaya başlar. “*Bir karısı vardı Vasfiye*” diye söze başlar. Onun anlattığı Vasfiye, görüntüsü ve tavırlarıyla bile bambaşka bir kadındır. Rüstem, hikâyeye Emin'in bıraktığı yerden devam eder: Emin Vasfiye'yi evde yalnız bırakıp başka kadınlarla gönül eğlendirmektedir. Vasfiye'nin Rüstem'in çalıştığı dispansere gittiği sahnede, Vasfiye Rüstem'e kur yapan, onu baştan çıkarmaya çalışan, “ahlaksız” bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Bu sahnede Vasfiye'nin vücudunda yaralar ve morluklar dikkat çeken bir ayrıntıdır. Yönetmen bir sonraki anlatıcının hikâyesinde geçecek olan bu ayrıntıyı, hikâyeler arasında geçişi ve bağlantıyı kurmak için kullanmıştır. Böylece anlamsal bütünlük bozulmayacaktır.

Bir sağlık memuru olan Rüstem ise yaralarıyla ilgili hiçbir şey sormamaktadır. Zaten her an Vasfiye'nin peşinde olan ve ona tacizkâr yaklaşan Rüstem, mesleğini bir fantazi aracı olarak kullanır. Hikâyesinde Vasfiye'yi de tacizlerine karşılık veren, dahası taciz edilmekten hoşlanan “sapkın” bir kadın olarak anlatır. Örneğin, Vasfiye kocası evde yokken, Rüstem'i evine çağırır. Evdeki hikâyede Rüstem, Vasfiye'yi abartılı ve gülünç derecede isterik bir kadın olarak tasvir eder. Yazar da inandırıcı bulmaz bu Vasfiye'yi. Rüstem karakteri, kadını salt bir arzu nesnesinden ibaret gören eril anlayışın net bir temsilcisidir. Bu hikâyeyi büyük bir gururla anlatmaktadır ancak tavırlarıyla hikâyesinin yalan olduğu izleyiciye de hissettirilir.

**“Cinsel konularda erkek serüvenleriyle ve kadınlara karşı başarılarıyla sonsuz biçimde övünen bir palavracı...çocukluğundan itibaren...kulağına kadınların fethedilmeyi istedikleri, ayartılmayı sevdikleri yönünde sözler fısıldandığı için, fatih rolünü oynamakta ısrar ederler”(Hooks, 2006: 39).**

Böylesi bir kadın algısı, her kadını yalnızca arzularında ve kontrol altına alınmadığında erkeklerin “başını yakan” cinselliklerinden ibaret gören ataerkil bakışın kendisidir. Rüstem de Vasfiye’yi bu bakışla görmüş, tacizlerine karşılık vermeyen Vasfiye’yi “zevk düşkünü, ahlaksız” bir kadın olarak anlatmıştır.

Atıf Yılmaz, anlatıcıları esrarengiz bir şekilde ortadan kaybederken seyircide, anlatılan Vasfiyelerin aslında Yazar’ın bilinçaltındaki kadın algılarının birer yansıması olabileceği kuşkusunu uyandırıyor. Rüstem’in de esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmasının yanı sıra, o sırada kahvehanede bulunanların da onu görmediklerini söylemesi, bu karakterlerin aslında var olmadıklarını, hepsinin Yazar’ın “kadın” algısını temsil ettiği, ataerkil klişelerden kurtulamamış zihninin ürünleri olduğu düşüncesi güçlenmektedir. Yönetmen, psikanalitik unsurları, kadının erkeklerin dilinde hapsolmuş ve gerçekliğinden koparılmış olduğunu göstermek için kullanmıştır.

Yazarın, üçüncü anlatıcıyla karşılaşmadan önce, karanlık bir sokaktan geçerken, yerde parçalanmış bir halde duran Vasfiye’nin pavyon afişini gördüğü sahne, psikanalitik bir okumayla, yazarın zihninde, Vasfiye karakterinin bütünlüğe kavuşacağı yerde daha çok parçalandığını vurgular. Yazar, Vasfiye’yi tanımak için, onun hayatından geçmiş erkekleri büyük bir umutla dinliyor ancak, her erkek (ya da Yazar’ın eril bilinç dışı ve kadınlığı algılayışı), farklı ve bir o kadar da klişe bir kadın hikâyesi anlatıyor. Geçtiği sokaktaki, yazarın dört bir yanını çevreleyen Sevim Suna afişleri, kamera açısı ve çekim teknikleriyle de bir tür klostrofobi hissi yaratıyor. Bu sokaktan, dolayısıyla klostrofobiden kurtulmak içinse Yazar’ın klişelerle yoğrulmuş erkek bilinçdışının ürünü olan Vasfiye’yi değil, “gerçek” Vasfiye’yi tanınması

gerekmektedir. Bu klostrofobik<sup>14</sup> ve bir kâbusu andıran duruma, Yazar'ın bilinçdışı, yeni bir anlatıcı bularak geçici olarak son verir.

### c. Hamza: “Kurtarılan ve Kapatılan Kadın Vasfiye”

Yeni hikâyenin anlatılma mekânı, başka bir eril mekân olan meyhanedir. Yeni anlatıcının (Hamza Toprak) yazara, “*ben de seni bekliyordum*” demesi de yine yazarın bu karakterleri zihninde yarattığını destekler niteliktedir. Hamza, “*Vasfiye’yi tanırısın elbet*” diyerek hikâyesini anlatmaya başlar. Onun hikâyesi Rüstem’i yalanlar niteliktedir. Hamza’ya göre Vasfiye, başına gelenleri kendi seçmemiştir. Onun Vasfiyesi, tıpkı diğer Vasfiyeler gibi bir Yeşilçam klişesi olan, namuslu, ailesi ve kocasına bağlı, saf, masum ve her zaman kandırılmaya karşı savunmasız bir “kızcağız”dır. Hamza da onu kötü yola düşmekten korumak için kendisiyle evlenmiştir. Vasfiye’ye “sahip çıkmıştır”. Hamza, “*erkek kariydi*” benzetmesini Vasfiye’yi yüceltmek için kullanmıştır. Ancak kültürümüzde sıkça kullanılan bu benzetme, aslında erkekliği yüceltmektedir. Çünkü o tek başına bir kadın olarak, kadın gibi olmamalıdır. Aksi takdirde başına gelecekleri hak etmiş olacaktır.

Hamza'nın hikâyesinde bir önceki bölümde bahsettiğimiz Vasfiye'nin vücudundaki yaralarla bu hikâye arasında bağlantı kuruluyor. Emin'i başka bir kadınla görüp tepki gösteren Vasfiye, bedelini Emin'den şiddet görerek ödemiştir. Vasfiye, şiddet karşısında susarken, Emin şiddetin dozunu arttırmakta ancak Vasfiye sadece susmaktadır. Susmak, psikanalitik ve göstergebilimsel okumayla, direniş ve meydan okuma olarak yorumlanır. Lacan, yapısalcı dilbilim ile Freudçu psikanalitik yaklaşımı benimseyerek, kadın ve dil arasındaki ilişkiyi, öznenin kimlik oluşum sürecinde dil olgusu ve onun sembolik düzenini “ayna evresi” ile açıklamaya çalışmıştır. Lacan’a göre başlangıçta (pre-oidipal aşama) bebek, anne ile kendisini ayıramamakta, dolayısıyla özerk bir “ben” olarak kendisini tanımlayamamaktadır. Bu aşamada bebek “cinsiyetsizdir”. Ayna aşamasında bebek, aynadaki kendi görüntüsü ile karşılaşır. Aynada karşılaştığı imajı sayesinde, artık anneninkinden ayrı bir bedene sahip olduğunu fark edişyle kimliklenmesi ve dili kullanmak için, gerekli olan özne-nesne ayrımının (ben ve öteki) bilinçte gelişme kazanmasıyla, kültürel bir

<sup>14</sup>Kapalı yerde kalma, kapatılma korkusu.

varlığa evrilme süreci başlayacaktır (Lacan, 2013: 56). Ayna aşaması öznenin, cinsel kimliğini kazanacağı ve dili kullanmak yoluyla sembolik düzene adım atacağı aşamadır. Ayna evresi, “Mine” filminin çözümlenmesinde de belirtildiği gibi, oedipal ve iğdiş edilme komplekslerinin çözülmesinin gerçekleştiği evredir. Bu aşamada erkek, babanın kanununu kabul eder. Ancak kız çocuk anatomik farklılığı nedeniyle hem bir eksiklik duyacak, hem de kaybedecek bir organı olmadığı için babanın yasasına uymayacaktır. Dolayısıyla kadın, dilin içine doğmayacaktır. Lacan, ataerkil kültürel düzeni, erkek cinsel organının iktidar ve arzu simgesi olarak temsil eden “fallus” kavramı ile açıklamaktadır. Kadın fallusa sahip olmayan olarak, sembolik düzenin (dil, yasa, kültürel düzen vs.) dışında kalacaktır. “Bu düzende kadınlar ve onların gerçekleri reddedilip yok edilmektedir. Kadınlar, söylemin sınırlarında, “sembolik alanın dışında” yer aldıkları için, farklı bir mekânda kalmaktadırlar. Bu alanda, fallusun sembolik düzenini çözmeye çalışan yıkıcılar olarak durmaktadırlar” (Donovan, 2005: 216). Ataerkil kültürde kendi tercihlerini belirleyemeyen kadınların dili kullanmayı reddedişi, bir karşı direncin göstergesi olmaktadır. Tıpkı Mine’nin suskunluğu gibi burada da Vasfiye şiddete karşı susarak aslında eril dilin söyleyebileceğinden başka bir şey söyler. Bu da eril söyleme karşı ideolojik bir protesto olarak yorumlanmalıdır. Vasfiye’nin susuşu da kültürümüzdeki yaygın görüşte olduğu gibi “kadın dediğin kocasına cevap vermeyecek” gibi bir anlayışın taşıyıcısı değil, açıkça bir meydan okuma olarak suskunluktur. Zira bunu Emin de hisseder. Vasfiye’nin susmasını tahakkümüne bir meydan okuma olarak algılayan koca da şiddetinin dozunu daha da arttırarak, bağırmasını yalvarmasını “emreder”. Vasfiye bu kez durmadan bağırır. Bu da eril dile bir geçişi simgeler. Vasfiye, Emin’in “anlayacağı dilden”, yani eril dilden konuşmuştur. Emin nihayetinde şiddetine son vermiştir.

Öztürk ve Tatal’a (2010: 116)göre sessizlik, hem eril söylemi ret etme hem de toplumsal cinsiyet ikiliğini şeyleştirir: ideolojik olarak bozulmuş dile karşı hem bir protestodur, hem de dile, onun iktidarına teslim olmadır. Sessizlik, eril sembolik düzene bir direniş ya da onu kabul edişidir. Asiye de önce sessizliğiyle eril dile meydan okumuştur. Sonrasında ise sessizliğin direnişi, çığlıkla artmış ve Vasfiye-Emin ilişkisi, anlamın, simgesel düzenin dışına çıkmıştır.

Hamza'nın hikâyesine göre, Vasfiye Rüstem'in tacizlerinden kendini korumak için mücadele etmiştir. Hamza'nın algısında Vasfiye bu direnci namusunu korumak için, iffeti için göstermiştir ve olması gereken de budur. Hamza karakteri derinliksiz bir film izleme ediminde, izleyicide daha makul ve kadını cinselliğiyle eş değer görmeyen bir erkek olduğu hissini uyandırır da aslında tam tersidir. Çünkü Vasfiye cinselliğini reddetme derecesinde toplumsal baskılardan çekinmese, Hamza'nın gözünde de “namussuz” damgası yiyecektir. Aslında Hamza karakteri tam da diğer erkekler gibi, namus kavramını yücelttiği için Vasfiye'ye sempati ve şefkat duymaktadır. O, kadını şeytani bularak, yani iğdiş tehlikesi olarak, görerek dışsallaştıran değil, saf ve namuslu kalması için saklanması gereken aşkın bir varlık olarak dışsallaştıran ataerkil bilince yakındır. Her iki algıda da kadın gerçekliğinden koparılmış, yalnızca bedenine indirgenmiştir.

Mine'nin bedeni yalnızca kendisinin değil hayatındaki erkeklerin de namusunun taşıyıcısıdır. “Kadının rasyonel erkek dünyasından ayrı, doğaya ait, irrasyonel özelliklerle kurgulanmış özel alanı vardır. Feminizmde sorunsallaştırılan ‘kadınsı alt dünya’ tasarımı, modernist söylemde kurulmuş kadın-erkek karşıtlığının bir ürünüdür” (Kaylı, 2012: 34). Başka bir ifadeyle kadınlık ve erkeklik tasarımlarımız, iktidara dayanan yapılar içinde oluşturulmuştur. Erkeğin egemen oluşu, tâbi olan kadını dışsallaştırmıştır. Bu egemen erkeklik ve tabi kadınlık, insanlık tarihinde öylesine kanıksanmıştır ki artık toplumsal örüntüler içinde fark edilmez hale gelmiştir. Kadın rasyonel olmayan yani erkek olmayan şekilde tarih boyunca dışsallaştırılmıştır (Tanesini, 2012: 38). Günümüzdeki kadın ve kadınlık tasarımları da temelde bu irrasyonel, tehlikeli, kaos yaratıcı, düzen bozucu, erkek olmayan varlık anlayışının izlerini taşır. Bu yüzden kadın -eril akıl tarafından anlaşılamadığı için- ya kutsallaştırılarak ya da ötekileştirilerek kapatılır, denetim altına alınır. Bunun en yaygın yaşandığı toplumsal alan ise kadının cinselliğinin kontrol altında tutulduğu ataerkil evlilik kurumudur. Hamza'nın Vasfiyesi de başlangıçta kutsal, saf ve bu yüzden korunması gereken bir kadındır. Bu yüzden Hamza, Emin'in Rüstem'i bıçaklayıp hapse girmesiyle birlikte “erkeksiz” ve “savunmasız” kalan Vasfiye ile evlenmek istemiştir.

Hamza Vasfiye'yi ilk tanıdığında ona babacan bir tavırla yaklaşmıştır. “Kızım” diye hitap eder Vasfiye'ye. Vasfiye de ona “Abi” der. Vasfiye'ye “namuslu” bir iş bile bulur. Ancak Emin'den boşandıktan sonra Vasfiye'ye ilgi duymaya başlar. Aralarındaki yaş farkına rağmen Vasfiye Hamza ile evlenir. Ancak Hamza'nın evlendikten sonra Vasfiye'ye karşı tavırlarındaki keskin değişiklik dikkat çekicidir. Burada yönetmen oyunculuklara biraz da ironi katarak, Hamza'nın kıskançlıklarını gülünç bir şekilde sunmuştur. Artık şefkat ve sevecenliğin yerini, baskı, kısıtlama, sokağa çıkmasını yasaklama, kolu kapalı giyinmesini söylemeye kadar giden bir mülkiyet ilişkisi almıştır. Önceden kendi elleriyle Vasfiye'ye iş bulan Hamza, şimdi dışarı dahi çıkmamasını istememektedir. Yönetmen, ataerkil tek eşli evliliğin kadını kuşatıcı ve baskılayıcı yapısını, keskin karakter geçişiyle daha vurgulu bir şekilde ifade etmiştir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir norm olduğu evlilik kurumundaki erkek tahakkümü, Vasfiye ve Hamza'nın evliliklerinin ilk gününde kendini göstermiştir.

Hamza evlilikleri boyunca cinsel yönden, genç eşini, tatmin edememiştir. Bu bölüm de psikanalitik incelemeye elverişli göstergeler sunmaktadır. Hamza, cinsel yönden yetersiz kaldıkça, karısını daha çok baskılamaktadır. Çünkü iktidarının dayanağı olan fallusu sarsılmakta, Hamza da cinsel yönden zayıf kalan fallusunu baskılarıyla korumaya çalışmaktadır. Emin'in hapisten çıkıp tekrar Vasfiye'nin karşısına çıkması da bu zamanlara denk gelmiştir. Vasfiye, bir kadın olarak arzularını dile getirmemektedir. Bir kadının cinsel arzularını ifade etme, cinsel etkileşimi başlatma ve cinsel olarak doyuma ulaşma talepleri, erdemsizlik olarak değerlendirilir (Hooks, 2012: 98-99). Bu kadınların mutsuzlukları ancak, kadınlarla sohbetlerinde ve sosyal alanının tersine, özel, kadınsı alanı karakterize eden mekânlarda ifade edilir. Vasfiye'nin arkadaşıyla yaptığı sohbet de böyle bir kendini, hoşnutsuzluklarını ve arzularını ifade edişi temsil eder. Erkek mekânları: kahvehane, meyhane, pavyon vb. kamusal hayatın en sosyal ve hareketli yerleriyken, kadın mekânı olan ev, mutfak gibi alanlar, kadınların birbirleriyle baş başa kaldıkları, bir yandan görevleri olan yemek, temizlik, çocuk bakımı gibi işlerini yaptıkları bir yandan da kadınsı dili en özgür biçimde kullanıp kendilerini ifade ettikleri mekânlardır.

Arkadaşının Vasfiye'ye verdiği tavsiye ise kocasını aldatması yönündedir. Çünkü kocasının sağladığı imkânlarla, dostunun sağlayacağı zevke ihtiyacı vardır. Ancak Vasfiye bu öneriye gülüp geçer. Ancak Emin'e olan zaafından dolayı plansızca bu yolu seçmiş olur. Hamza'ya yakalanır. Ertesi gün Vasfiye, Emin ile kaçarak kasabayı terk eder. Hamza da hikâyesini anlattıktan sonra gizemli bir şekilde ortadan kaybolur. Yazar, Ona bakmak için gittiği sırada, kamera duvarda asılı olan kırık aynayı çeker. Kırık ayna metaforu, psikanalitik-göstergebilimsel açıdan, değişikliklere, dönüşümlere işaret etmesi dolayısıyla, Yazar'ın zihninde Vasfiye'ye ilişkin yine bir kırılma yaşandığını göstermektedir. Çünkü yazar Vasfiye'yi, arzularına yenik düşen, ahlaksız ve sadakatsiz bir kadın olarak görmeye başlamıştır.

#### **d. Fuat: “Âşık, Sadakatsiz Kadın Vasfiye”**

Hamza'nın gidişiyle Yazar, tekrar sokakta dolaşırken ayakları onu Sevim Suna'nın çalıştığı pavyona götürür. Yazar bir masaya oturduktan sonra gözü duvarda asılı duran bir kadın heykeline takılır. Filmde bu heykel, Vasfiye üzerinden kadınları temsil eden bir metafordur. Heykel, Yazar'ın tam tepesinde ona doğru eğilmiş bir şekilde durur ve Vasfiye'nin dilsizliğini, elsiz kolsuz hareketsizliğini betimler. Kendisini anlatıp duran erkeklerin fantezileriyle, tıpkı afişteki pozu gibi yaratılmış ancak cansızdır. Dolayısıyla erkekler tarafından anlatılan haliyle bir fetiş nesnesidir. Bir birey, özne olamamıştır. Tıpkı duvardaki heykel gibi, bir haz ve zevk nesnesidir. Ona bakan ve onu değerlendiren eril bir göz (Mulvey'in male-gaze kavramsallaştırmasındaki gibi) olmadığı sürece bir hiçtir. Eril bir göz tarafından tanımlandığında ise hiçlikten ancak kendisinden başka bir şeye dönüşerek kurtulur. Tanımlanmaya muhtaçtır. Sözcükleri yoktur. Bu metaforlar ve göstergelerle yönetmen, toplumdaki kadın algısına, onu tanımlayan erkek bakışına ve sinemadaki erkek bakışının fetiş nesnesi olarak sunulan kadın figürlerine de bir eleştiri sunar.

Yazar, gittiği pavyonda Sevim Suna'nın/Vasfiye'nin gelmesini beklerken Doktor Fuat ile karşılaşır. Fuat ona Vasfiye'nin birazdan geleceğini söyler. Fuat Yazar'ı beklediğini, gelmeyeceği için korktuğunu söyler ve hikâyesini anlatır. Hikâyeye başlamadan önce “*benden daha önce söz ettiler mi?*” diye Yazar'a sorar. Bu soru Fuat'ın da diğerleri gibi Yazar'ın eril bilinç dışındaki kadını anlatan bir

hayal olduğunun göstergesidir. Tıpkı Hamza hikâyesini anlatmadan önce “*Ben de sizi bekliyordum*” cümlesinde olduğu gibi, kendisiyle konuşan aslında kendi bilinç-dışı ve onun Sevim Suna’yla ilgili tasarımlarıdır.

Fuat ve Vasfiye ev sahibinin çöpçatanlığıyla tanışmıştır ve birlikte olmuşlardır. Fuat, Vasfiye’nin bu davranışını önce hafif meşreplik olarak görmüştür. Fakat içtenliği ve kendini sakınmaması Fuat’ı etkilemiştir. Yazar Vasfiye için “*kendini korumayı bilmez ki aptal*” yorumunu yapar. Yazar’ın bu repliği, artık Vasfiye’yi tanıdığı yanlıgısı içerisinde olduğunun bir göstergesidir. Diğer taraftan bu replik, anlatılan hikâyelerin Yazar’ın bilinç-dışının ürünleri olduğu şeklinde de okunabilir. Her iki okumada da değişmeyen tek şey, Yazar’ın gerçekten Vasfiye’yi tanıyamamış olduğu gerçeğidir. Çünkü Vasfiye hiç konuşmamıştır. Fuat’ın hikâyesinde Vasfiye ve Fuat birbirlerine gerçekten âşıktırlar ve çok mutludurlar. Bu mutluluğa, Vasfiye’nin bir gün Fuat’a yalan söylemesiyle gölge düşer. Vasfiye, misafirin geleceğini, bu yüzden birkaç gün görüşemeyeceklerini söyler. Aslında gelen, hapisten çıkan Emin’dir. Hamza’nın hikâyesinde de Emin’in hapisten çıkışıyla, Vasfiye ve Emin birlikte olmuş ve Hamza’yı aldatmışlardır. Burada da Emin’in hapisten çıkışı işlenmiştir. Hamza’nın hikâyesinde de Vasfiye kuafördür fakat evlendikten sonra çalışmaz. Fuat’ın hikâyesinde ise kasabanın kuaförüdür. Bu tutarsızlıklar, hikâyelerin birbirinin devamı olmadığına göstergesidir. Bir takım ortaklıkların olması kurgunun devamlılığını ve geçişi sağlarken; bu ortaklıklar üzerinden bir tutarlılığın (bilinçli bir şekilde) sağlanmaması, izleyiciyi söz konusu karakterlerin gerçekten var olup olmadığını düşündürmek içindir. Başka bir deyişle, Vasfiye’nin, Yazar’ın bu dört erkeğin hayatlarına girmiş bir kadınla ilgili kurduğu fantezilerinin bir ürünü olduğu düşündürülmek istenmiş, bu yüzden de hikâyeler arasında ortak unsurlar kullanılırken; bu ortaklıklar arasına tutarsızlıklar da iliştilmiştir.

Vasfiye’nin bu yalanını öğrenen Fuat, ondan ayrılmak ister ancak başaramaz. Vasfiye’ye olan aşkı, bu yalanı geçiştirmesini sağlar. Fakat Vasfiye bir gün ortadan kaybolur. Tıpkı Hamza’nın hikâyesinde olduğu gibi Emin’le kaçmıştır. Fuat da Hamza gibi Vasfiye’ye âşık olur. Farklı olarak bu aşk karşılıklıdır ve iki taraf da mutludur. Fuat Vasfiye’ye, Hamza’nın uyguladığı türden bir baskı ve kısıtlama

uygulamaz. Ancak hikâyeye göre yine âşık olan, bağlanan ve aldatılan bir erkek “kurban” vardır.

Fuat hikâyesini bitirdikten sonra, nihayet Yazar ilk kez Vasfiye/Sevim ile karşılaşır. Fuat, Yazar’ın eline bir kâğıt tutuşturup, bunu Vasfiye’ye/Sevim’e vermesini söyler ve diğerleri gibi çekip gider. Filmin bundan sonraki sekanslarında, tüm yaşananların Yazar’ın hayal dünyasının ürünleri olduğu netleşmeye başlar. Yazar’ın Sevim Suna’ya verdiği kâğıt boştur. Dahası, Yazar Sevim Suna’yla konuşmak ister ancak pavyondaki görevlilerin ona engel olmaya çalışırken “*bu kadar da olmaz ki her gece her gece*” replikleri, Yazar’ın daha önce de Sevim Suna’yı görmek için oraya geldiğinin ve olay çıkarttığına göstergelerinden biridir. Ancak kendisi bunun farkında değildir ve oraya ilk kez geldiğini, Sevim Suna’yı ilk kez gördüğünü sanmaktadır. Arkasından Sevim Suna ortamı yatıştırmak için şarkısına başlarken “*bu şarkı delikanlının sevgilisine neydi adı?*” der. Sevim Suna “*Hah! Vasfiye için söylüyorum*” der ve şarkısına başlar. Neredeyse oradaki herkes Yazar’ı tanıyor ve Vasfiye adında bir kadınla ilgili olduğunu biliyordur.

Daha sonra Yazar Sevim Suna’nın odasına girer, Sevim üstünü değiştirirken bakış açısı çekimiyle Yazar’ın onu dikizlediğini ve dikizden haz aldığını görürüz. Yazar’ın “*Vasfiye ne olur anlat bana doğrusunu söyle herkes bir sürü şey anlattı. Bu senin hayatın. Ne olur bir şeyler söyle*” replikleri, bilinçdışının tesirlerinden bir türlü kurtulamadığını göstermektedir. Yazar, dikizleme eyleminden sonra Emin tarafından bıçaklanır. Böylece yine dikizci erkek bakışı filmde cezalandırılmıştır.

Yeni sekansta Yazar filmin başladığı yerde, Sevim Suna posterlerinin önünde, yaralandığı yerini tutarak posterlere bakmaktadır. Filmin başlangıcında Yazar’ın yanında olan arkadaşı yine görülür. Arkadaşının “*Bıraktığım yerde duruyorsun*” demesi üzerine posterleri gösterip “*Adı Vasfiye...Bulacağım*” der. Sahne donar ve kırılan bir ayna gibi dağılır. Filmin sonunda Yazarın görüntüsünde aynaların kırılması bundan sonra görsel ve anlatısal hazza dair geleneksel şablonların bozulacağını simgelemektedir. Aynaları kırmak Smelik’e göre eril nazara, kadınsılığın kültürel temsillerine, kadınları nesneleştiren bakışa ve kadınların kendilerine dair taşıdıkları bozulmuş imgeye karşı ritüelvari bir direniş hareketidir

(2008:135). Aynanın kırılması artık Türkiye sinemasında yeni bir dönemin başladığının habercisidir. “Adı Vasfiye” filminden sonra başta Atıf Yılmaz olmak üzere birçok yönetmen 1980 öncesi kadın temsillerinden farklı birçok film yapmışlardır.

### 3. Bir Karşı-Sinema Pratiği Olarak “Asiye Nasıl Kurtulur?”

“Asiye Nasıl Kurtulur?” Vasif Öngören’in aynı adlı tiyatro oyunundan Barış Pirhasan’ın senaryosuyla Atıf Yılmaz tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Filmin hikâyesi kısaca şöyledir: Fuhuşla Mücadele Derneği başkanı Seniyye Gümüştü, bir hayat kadınından, Asiye’den (Müjde Ar) aldığı mektup üzerine, Asiye’nin çalıştığını yazdığı geneleve, Asiye’ye ve buradaki “düşmüş” kadınlara “doğru yolu” göstermek için gelir. Ancak genelevde Asiye adında biri yoktur. Bunun üzerine “insan ne olursa olsun iffetsizliğe direnebilir” diye düşünen Seniyye Hanım’a genelev çalışanları tarafından bir oyun teklif edilir. Genelevde çalışan kadınlar, oradaki kadınları çekip çevirmekle görevli olduğu anlaşılan Selahattin (Ali Poyrazoğlu) tarafından yönlendirilerek Asiye’nin hayatını canlandıracaklardır. Bunu yaparken Asiye’nin mektubuna sadık kalınacaktır. Oyunun karar aşamalarında Asiye’ye gerekli tavsiyeleri verecek olansa Seniyye Hanım’dır. Böylece, Asiye’yi orada bulamamış olan Seniyye Hanım’a yine de Asiye’yi kurtarma fırsatı verilecektir. Oyunlar aracılığıyla Asiye’nin fuhuş yapmadan hayatını sürdürebilmesinin yolları aranır. Ancak oyun içinde, Seniyye Hanım’ın öne sürdüğü gibi Asiye’nin durumunda bir kadının her koşulda fuhuşa direnmesinin mümkün olmadığı anlaşılır.

Filmin en dikkate değer özelliği epizodik bir anlatım yapısına sahip olmasıdır. Bu yönüyle film, feminist film teorisyeni Johnston’un (1973) feminist anlatı sinemasında ana-akım sinemadan farklı anlatım teknikleri geliştirilmesi gerektiği vurgusuna paralellik göstermektedir. Feminist Film Teorisinde Doane, kadınların sinema yapıtı karşısında aşırı özdeşleşme yoluyla, nesnel kavrayıştan mahrum kaldıklarını belirtir (1982). Bu mesafe yoksunluğundan ileri gelmektedir. Asiye Nasıl Kurtulur’ da Atıf Yılmaz kullandığı metaforik anlatım, yabancılaştırma, şarkılar, danslar gibi yöntemlerle, izleyici ve film arasında bir mesafe yaratmıştır. Çünkü hikâye hem klişe bir Yeşilçam hikâyesi olması hem de cinsiyetçi söylemce

dışsallaştırılmış bir alanı içeriyor olması sebebiyle bir mesafeyi zorunlu kılmaktadır. Bunun yanında film özellikle dişil seyirciye değil, genel anlamda ataerkil toplum vicdanına seslenmektedir. Çünkü fahişelik (feminist söylemle seks işçiliği), ataerkil kapitalist ideolojiyle uyumlu bir şekilde gelişir. Ancak sistem, fahişelik kurumunu “namus”, “iffet”, “orospuluk”, “düşmüşlük” vb. yaftalamalarla dışsallaştırır. Toplum nezdinde de, sistemle uyumlu olarak aynı dışsallaştırma hâkimdir. Yönetmen ise, epizodik anlatımla, bu yaftalamalardan azâde bir algılama yaratmaya çalışır. Böylece seyirci, gerçekliğin işleyişini ve sistemle bağlantısını görebilecektir. Kurulan mesafe sayesinde, izleyici ataerkil ideolojinin dayatmalarından kurtulup gerçekliğe yaklaşabilecektir. Bu yolla Atıf Yılmaz, Feminist Film Teorisinde üzerinde durulan, “kadınların hayatlarını ve deneyimlerini temsil etmek, dişil öznelliği görüntülemek, dişil seyirciye”(Smelik, 2008: 221) ve eril toplum vicdanına seslenmek üzere yeni bir yol arayışına girmiştir.

Doğan’ın, (2009: 414) “Asiye Nasıl Kurtulur”un tiyatro versiyonu için yaptığı değerlendirmesine göre eser, epik tiyatronun Türkiye’deki sayılı örneklerinden biridir. Epik anlatım, izleyicileri, “hipnotize edilmiş denekler olarak değil, istemlerini karşılamak zorunda olduğu ilgilerin bir toplantısı” olarak görür. Bu anlatı tarzı içinde, “oyuncu izleyici topluluğuna efektler konusunda talimat vermez, tersine savlar verir ve savlara karşı tavır almaya özendirir” (Kula, 2008: 202-203).Anlatılan hikâye ve seyirci arasında epizodlar<sup>15</sup> yoluyla bir özdeşleşmeden ziyade yabancılaştırma yani, filmdeki karakterlerle seyirci arasında bir mesafe yaratılmıştır.

Fahişelik ya da seks işçiliği, çok tartışılan bir olgu olarak sinemada da sıklıkla işlenmiştir. Yeşilçam’da fahişeler klişe bir şekilde düşürülmüş “masum kızlar” ya da yuva yıkan, “namussuz” kadınlar olarak sunulmuştur. Bu bölümün başında da belirtildiği gibi, Türkiye’de feminist film pratiği geleneği oluşmadığı için, fahişeliği konu edinen ya da içinde fahişelerin de bulunduğu filmlerde, fahişelik ataerkil ideolojiyle bağlantılı olarak sorgulanmamıştır.

<sup>15</sup>Epizodik/Epik tiyatrodaki birbiriyle bağlantılı bölümlerin her biri.

Film, anlatıcı Selahattin'in boş ve pis bir sokaktan geçerek geneleve girmesiyle açılıyor. Selahattin'in ilk bakışta, efemine giyim ve konuşma tarzıyla eşcinsel bir erkek olduğu anlaşılıyor. Ancak abartıdan, alaycılıktan uzak ve karikatürize edilmemiş bir oyunculukla, dikkatin -sinemada ve televizyonda alışageldiğimiz eşcinsel tiplerinde olduğu gibi- Selahattin'in eşcinselliğine indirgenmesi önlenmiştir. Filmde anlatıcı rolünün Selahattin karakterine verilmesi, Selahattin'in film boyunca Seniyye Hanım'a ve dolayısıyla seyirciye eleştirel sorular sorarak hikâyeye, karakterlere ve tartışmalara yön vermesi, kısacası eşcinsel bir erkek karaktere filmin anlatıcısı ve olayların yönlendiricisi rolünün verilmesi de yine bir göstergedir. Eşcinsellerin hem gündelik hayatta hem de sinemada homofobik bir tavırla itibarsızlaştırılmasına bir eleştiri söz konusudur.

Selahattin, dağınık ve pislik içindeki eve çeki düzen vermeleri için genelev sakinlerini uyandırırken *“kurtuldunuz, kurtarıcılarınız geliyor”* der ve arkasından ekler, *“yerseniz!”*. Genelevdeki kadınların Selahattin'le diyaloglarında kendisine *“tekerleklerin şahı”*, *“nonoş”* gibi ötekileştirici sıfatlarla hitap etmeleri de dikkat çekicidir. Ötekileştirilmiş ve ezilen bir cins olarak kadınlar- dahası bu kadınlar seks işçisi- eşcinsel olan Selahattin'i ötekileştirmekte, aşağılamaktadır. Filmin başında Selahattin ile genelev çalışanlarından bir kadının atışması, kadınsılaştırmış bir erkek üzerinde, erkeksileştirmiş bir kadının kurduğu tahakküm gibi durmaktadır. Erkek bedeninin içinde olan ancak kendisini kadın hisseden Selahattin'i, içinde yaşadığı koşullar nedeniyle sert ve erkeksi bir dili benimsemiş olan fahişe aşağılamaktadır. Bu da göstermektedir ki, ataerkil hiyerarşi ve tahakküm, yalnızca erkeklerin davranışlarıyla kendisini ortaya koymaz. Bütün bir toplumu kapsayan, toplumsal ilişkilerin içine sızan bir yapısı vardır ve bu anlamda yalnızca kadınları ezmekle kalmaz; tahakküme dayanan bir geleneği, davranma biçimlerini sürdürür. Bu gelenek ise ataerkil ideolojiyle uyumlu bir şekilde eril bir dille kurulur.

Selahattin önemli misafirleri için (fuhuşla mücadele derneği yetkilisi iki kadın) hazırlıkları yönlendirirken, fahişelerden biri derneğin yayınladığı kitabı okumaktadır. Kitapta genelevler şöyle anlatılır: *“kadınlık onurunun ayaklar altına alındığı bu pislik yuvaları, yoksul fakat namuslu genç kızlarımız için de korkunç birer tuzak olma niteliğinde...”*. Bu cümle daha filmin başından derneğin

temsilcilerinin devleti ve toplum vicdanını temsil ettiklerini gösterir niteliktedir. Çünkü bu cümle ataerkil devlet ideolojisinin ve onunla uyumlu toplumsal bakış açısının diliyle kurulmuştur. Fuhuş sektöründe kadınların sömürülmesi ve hayatlarından koparılmasının sorumlusu olarak, bu sektörü yaratan toplumsal koşullar değil, sektörün kendisi görülmektedir. Yani sorunun sorumlusu, yine sorunun kendisidir gibi bir bakış açısı vardır. Selahattin'in konuklarından bahsederken ve "*fuhuşunuzla mücadele etmeye geliyorlar*" derken takındığı alaycı ses tonu, sorunun özünün hiç anlaşılmadığını vurgular niteliktedir.

Hazırlıklar sürerken Selahattin de feminen görüntüsünden çıkıp ziyaretçileri için bir günlüğüne "erkek" olur ve "*bana Selahattin abi diyeceksiniz*" der. Genelevin bulunduğu sokakta erkeklerin işlettiği bakkal, berber, çaycı gibi dükkânlar bulunmaktadır. Zaten filmin epizodlar da dâhil olmak üzere bütün sahneleri genelevde, sokakta ve dükkânlarda çekilmiştir. Mekân olarak yalnızca bu sokakla sınırlı kalınması, psikanalitik bir okumayla, genelev sakinlerinin tutsaklık, çaresizlik ve dış dünyadan atılmışlık ve soyutlanmışlık hissini kuvvetlendirmektedir.

Genelevin patroniçesi, erkeksi tavırları ve konuşmalarıyla dikkat çeker. Bu haliyle Feminist Film Teorisinin üzerinde özellikle durduğu "" figürüne çok benzemektedir. Feminist Film Teorisinde, ataerkil sinemada, erkeksiliği ve gücü ile eril nazarın hazzına hizmet eden bir nesnedir. Ancak filmdeki patroniçe sistem içinde var olabilmek, hayatta kalabilmek için sert, kaba, buyurgan dolayısıyla da güç ve iktidar sahibi bir karaktere bürünmek zorunda kalmıştır. Bu yönüyle bir femme fataleden ziyade fallusu (femme fatale'in de fallusu temsil etmesi, dişil izleyicide haz uyandırdığı durumlarda gerçekleşebilmektedir) temsil etmektedir. Çünkü eril nazarda arzu uyandıracak bir nesne değil, erkek dünyasında var olabilmek için erkeksileşmiş ve ancak böyle güç sahibi olabilmiş bir kadındır.

Adının Nazlı olduğunu söyleyen ve filmin ilerleyen bölümlerinde Asiye karakterini de canlandıracak olan kadın, elinde bavulu ve saf halleriyle "namuslu" bir genç kadın izlenimi bırakmaktadır. Kiralık bir daire aradığı için oraya geldiğini söyleyen kadını, Selahattin eve alır ve bu sırada fuhuşla mücadele derneği temsilcileri de gelir. Orada Asiye adında bir çalışan olmadığını anlaşılması üzerine,

oyun teklifi kabul edilir. Oyuncular da genelev sakini kadınlar olacaktır. İlk sahnenin konusu şöyledir: Asiye'nin hayat kadını olan annesi ile mahallenin bakkalının bir ilişkisi vardır. Bakkal Asiye'nin annesine ev açmak istemektedir ancak o zamanlarda ortaokul çağında olan Asiye'yi istememektedir. Annesinin ve dolayısıyla Asiye'nin iki seçeneği vardır: ya bakkalın yanına taşınmayıp bir arada kalacaklar ancak bu mesleği yapmaya birlikte devam edeceklerdir ya da annesi adamla gidecek, Asiye yalnız kalacaktır.

Böylece sahne kurulur, kostümler giyilir ve seyirciler yerini alır. Bunların hepsi çok çabuk bir şekilde gerçekleştirilir. Oyunu yönlendiren Selahattin'dir. Oyunun kurulduğu yer de bir sahneyi anımsatmaktadır. Görsel öğeler, oranın bir genelev olduğunu unutturmayacak derecede, tiyatro sahnesini çağrıştırmaktadır. "Sahne" müzik eşliğinde açılır, kamera oynanan sahneye odaklanır. Ancak tam bir oyun izleniyor havası yaratılmaz. Bu da oyun başladığı halde gülüşmelerin devam etmesiyle yapılır. Yönetmen izleyiciyi oyunla baş başa bırakmaz

#### *a. "Kutsal Annelik" Klişesi Üzerine*

Hayat kadınlarından Zehra Asiye'nin annesi olur. O sırada orada bulunan kahveci ise kendini Zehra'nın dostunu canlandırmak üzere sahnede bulur. İzleyici kadınlar devreye girip sufle verirler. Böylece hem absürtlük, (çünkü oyuncu olmayan ve bir erkek olarak böylesi bir durumu deneyimlememiş biri, doğru repliği her zaman bulamayacaktır) hem de izleyicinin hikâyenin içine girmesi kesintilerle engellenir.

Selahattin Asiye'yi oynayacak birini bulmak için çabalarken Nazlı gönüllü olur ve oyuna girer. Bu sırada oyunculara Selahattin'in sufle vermesi seyirciyi oyundan koparıp geneleve geri döndürür niteliktedir. Böylece oyunun ve karakterlerin yalnızca bir metafor olduğu düşünülür: Oyun, Asiye'nin mektubunun ve hayatının bir metaforudur yalnızca. Seyircinin oyunun içinde kendi öznel yargılarına varması istenmemektedir. Yönetmen-ki burada Selahattin de yönetmenin metaforudur- vardığı bilinçlenme doğrultusunda izleyiciyi de bilinçlendirmek istemektedir. Bu yüzden dikkati oyuna ve onun içinde yaşanan dramın klişe yorumlanışlarına değil, kendi fikirlerine çekmek istemektedir. Bu yüzden oyun ve

genel yapısıyla film, yönetmenden bağımsız bir yapıta dönüşmemektedir. Yönetmenin müdahalesi sürekli olarak Selahattin metaforu üzerinden hissedilir.

İlk sahnede Nazlı ve Zehra oynadıkları oyunun karakterlerini abartarak karikatürize ederler. Böylelikle seyirci, Yeşilçam filmlerinden alışık olduğu dramatik hikâyeye başka bir gözle bakabilecektir. Bu da karakterlerle özdeşleşmenin engellenmesiyle mümkün kılınabilir. Bu doğrultuda anne karakterinin duygusallıktan uzaklığı dikkat çekicidir. Kızına durumu basit ve net bir biçimde özetler: “ *ya metres hayatı yaşarım ya da beraber çalışır, fahişelik yapar para kazanırız.*” Bu netlikle amaçlanan, Feminist Film Teorisinde de sıkça önerildiği gibi, trajediye başvurmadan, kadının gerçek durumuna dikkati çekmektir. Asiye annesiyle gitmek istemez. Bu kararın yalın, net bir biçimde söylenmesi yabancılaştırma sağlar. Melodramlarda ya da klasik dramada, bu tür durumlar, oyuncunun seyirciyi yönlendirmesiyle, karakterle özdeşleşme kurabileceği şekilde verilir. Sahnede Asiye'nin anlamsız ve komik yüz ifadesi özdeşleşme yerine mesafeyi sağlar. Sahnelenen trajik duruma karşı neredeyse tepkisizdir. Selahattin'in sahneye sufle vermesi de seyircinin kendisini hikâyeye kaptırmasına engel teşkil eder. Büyüleyicilik kırılmış, Lacan'ın ayna evresine benzetilen film izleme ediminde ayna bir anlamda çatlamıştır.

Asiye oyuna girdikten sonra da kamera yalnızca sahneyi çeker ve Asiye'nin hareketlerini takip eder. Psikanalitik okumaya göre, kameranın bir karaktere odaklanıp onun hareketlerini takip etmesi, izleyicinin karaktere odaklanmasını sağlar. Ancak kamera Asiye'yi takip ederken, oyunu izleyen kadınların sürekli ve yüksek sesle Nazlı hakkında kendi aralarında konuşmaları, seyircinin dikkatini Asiye'nin içinde bulunduğu trajik durumdan uzaklaştırır.

Bu sahnenin sonunda Seniyye Hanım'a sorulur. “*Şimdi Asiye hangi yolu seçmeli?*” Seniyye Hanım cevaplar: “*Elbette namuslu yolu seçmelidir. Ancak sığınacağı bir yer lazım*”. Ancak Asiye'nin hiç kimsesinin olmadığı için Seniyye en güvenli ve namuslu yolun evlenmek olduğunu söyler. Evlilik çağına gelinceye kadar okul müdiresinin koruması altında kalmasının daha sonra evlenmesinin en garanti yol olduğu kanaatine varır. O sırada yanlarına gelen patroniçenin okul müdiresini canlandırması yine göstergebilimsel açıdan yananlamsal bir özellik taşımaktadır.

Toplumun güvenilir ahlak bekçilerini genelev patroniçesi ve fahişeler oynamaktadır. Selahattin'in Seniyye'nin önerisine karşılık, fahişleri göstererek, “*öğretmenleri de böyle düşünüyor*” demesi ve bunun üzerine kadınların attığı kahkaha, anlatıcı yoluyla yönetmenin seyirciyi yönlendirmesine örnek teşkil etmektedir. Smelik'e (2008: 121)göre, kadınların kahkahası, onları birbirine bağlayan, özgürleştirici bir kahkahadır. Kahkahalarıyla kadınlar, kendileriyle aynı sezgi ve anlayışı paylaşmayanları dışarıda bırakırlar. Dolayısıyla bu gülüş, egemen söylemin (Seniyye Hanım'ın) dışında yer almaktadır. Eril bir nitelik taşıyan kurtarıcılarının yaratmaya çabaladığı ciddi ve resmi ortamı tanımadıklarını kahkahalarıyla dile getirirler. Çünkü Seniyye Hanım, onların ortamını, hayatını tanımamaktadır. Böylece kahkaha, kadınların eril düzene direnişlerini temsil eden sembolik bir gösterge haline gelir. Fahişelerin toplumun bir diğer “güvenilir”i olan öğretmenler olarak gösterilmesi de yananlamsal bir unsurdur.

***b. “Ahlaklı” Bir Kurtuluş Yolu: Evlilik***

Hikâyeye göre Asiye birkaç yıl okul müdiresinin gözetimi altında yaşadıkdan sonra evlenme çağına gelmiş ve “hayırlı” bir kısmet bulunmuştur. Hemen hazırlıklar yapılır ve Asiye'nin nişan merasimine geçilir. Oyuncular geneleve gelen müşterilerden oluşturulur. Müşterilerden biri kayınpeder biri de damadı canlandıracaktır. O zamana kadar Müdire'nin yardımlarıyla hayatını “namuslu” bir şekilde sürdürebilen Asiye, bu kez bir erkeğin himayesinde ve onun gözetiminde “namuslu” kalacaktır. Bir önceki sahneye göre daha gerçekçi duran nişan sahnesinde, yabancılaştırma efekti, izleyenlerden gelen yorumlar ve gülüşmeler yerine, Asiye'nin ifadesizliği ve oyunculuklardaki abartıyla sağlanır. Hikâyede Asiye'nin annesinin fahişe olduğu ortaya çıkınca nişandan vazgeçilir. Asiye'nin kayınvalide adayının “*aman allahım, mahvolduk*” repliklerindeki vurgulamaları abartılıdır. Epizodik anlatımda kullanılan, diksiyonda ve seste yadırgatıcı öğelere (Kula, 2013) örnek olarak gösterilebilir. Bu bölümde de oyuncular zaman zaman oyunda olduklarını unutup, karakterlerinin dışına çıkarlar. Bunun, oyuncuların profesyonel olmamalarından kaynaklandığı da düşünülebilir. Ancak bu durum klasik sinemadaki kalıpları bozan yabancılaştırma efekti etkisi olarak okunmalıdır.

Asiye'yi kurtarmak için Seniyye'nin önerdiği yöntem, “kadını eril kahramanın arzusuna dayalı bir düşlemede, eylem dünyasının dışında” (Öztürk, 2000: 77) betimleyen ataerkil söylemle uyumludur. Bu “kurtarma” girişimi de başarısızlıkla sonuçlandırılarak, kadının hele ki bir fahişenin kızı olan bir kadının, verili toplumsal formasyonda “kurtulamayacağı” anlatılmıştır. Bu öneride Seniyye'nin ve onun metafor olarak temsil ettiği toplumun sunduğu evlilik reçetesi, kadını asla toplumsal yeri olan evliliğin dışında görmeyen ataerkil bakış açısidir. Ancak sahnenin sonunda bakış açısının geçersizliği ortaya konmuştur.

### *c. Özgür Aşk ve Bedelleri*

Seniyye Hanım'ın, Asiye'nin bu durumdan nasıl kurtulacağına dair fikri yine evliliklidir. Ancak bu kez seven bir erkeğin Asiye'yle evlenmeyi göze alacağı fikrindedir. Asiye'yi yine bir erkek koruyacak ve içinde bulunduğu çıkmazdan kurtaracaktır. Ancak Asiye'den her şeye rağmen vazgeçmemesi için bu erkeğin, Asiye'ye âşık olması gerekir. Selahattin hemen senaryoyu geliştirir. Pencereye doğru yaklaşır ve perdeyi açmasıyla birlikte yeni oyunun da perdesi açılır. Sahne bu kez genelevin sokağındadır.

Artık Asiye, Müdire'nin korumasından da mahrum kalmıştır. Çünkü okulu bitmiştir. Gidecek bir yeri yoktur. Çaresizce boş ve karanlık bir sokakta yürümektedir. Bu sırada yönetmen kullandığı müzikle gerilimi arttırmış, dolayısıyla oyun bu bölümde izleyiciyi daha çok içine alan bir karaktere bürünmüştür. Buna karşılık, Selahattin ve Seniyye'yi pencereden oyunu izlerken görmemiz, müziğin etkisine rağmen oyunun içine girmemizi engeller.

Asiye sonunda çaresiz Müdire'nin kapısını çalar. Bu esnada paralelde, Selahattin gözüne bir gözlük takar. Oyunun içine girecektir. O sırada Asiye'nin çaldığı kapıyı açar. Asiye Müdire'yi bulacağını umarken, kapıyı açan Müdire'nin yeğenidir. Yeğen, Asiye'ye Müdire'nin evde olmadığını söyler ve Asiye'yi içeri davet eder. Asiye önce yalnız bir erkeğin evine girmekte tereddüt eder ancak sokakta kalmak tehlikesine karşılık, diğer tehlikeli durumu seçmek zorunda kalır. Yeğen, tavırlarıyla Asiye'ye güven verir. İzleyicide de aynı güven oluşur ancak Yeşilçam melodramlarından alışlageldiği üzere, erkeğin kadını istismar edeceği kuşkusu ve

beklentisi hâkimdir. Ancak beklenen olmaz. Yeğen karakteriyle yönetmen başlangıçta, sinemanın izleyiciye sunduğu, ne kadar eğitilmiş, iyi, namuslu geçinirse geçinsin, “her fırsattan istifade eden erkek” tiplemesinin dışına çıkarak alternatif bir erkeklik sunar. Klasik Yeşilçam melodramında böyle bir sahnede, ya erkek kadını taciz edecek ve bu durumun suçlusu yine de kadın olarak gösterilecek ya da erkek kadını himayesine alacak ve kurtaracaktır. Ancak bu hikâyede her ikisi de olmamıştır. Yönetmen yine klişe sinema kodlarıyla biçimlenmiş izleyici zihnini bulandırmıştır.

Müdirenin yeğeni, Asiye'nin müşkül durumunu fark eder ancak onu rencide etmeden karnını doyurur, iş bulacağını söyler ve yatacak bir yer verir. Odasını kilitlemesi için bir anahtar verdiğinde Asiye “*fakat.*” diye karşılık vereceken “*beni tanıımıyorsun nasıl bir adam olduğumu bilmiyorsun*” diyerek onu uyarır. Bu tavrı Asiye'nin ona olan güvenini artırır. Asiye'nin yine abartılı ve gülünç bir saflıkla “*ne kadar iyisiniz*” demesiyle izleyici tekrar “genç kızları güvenlerini sağlayarak kötü yola düşüren, içeceklerine ilaç atan erkek” tiplemesini bekler. Ancak bu noktada da oyunu izleyenlerin gülmelerini ve yorumlarını da eş zamanlı olarak duyarız. Selahattin zaman zaman boş bulunup gerçek hayattaki efemine kimliğini ele verir. Yani karakterlerle özdeşleşme ve hikâye üzerine klişe yorumlar, beklentiler sürekli engellenir.

Zamanla iki gencin birbirlerine âşık olmalarıyla ve birbirini seven iki insan olarak birlikte yaşamaya başlamalarıyla dördüncü sahneye geçilir. Selahattin anlatıcı olarak yine araya girer. “*Birbirlerini gerçekten sevmektedirler ve birlikte yaşamaya başlarlar*” der. Seniyye Hanım bu duruma kesinlikle karşıdır. Böyle bir birlikteliği ahlaksızlık olarak görmektedir. Asiye'nin yapması gereken, kesinlikle bu adamlarla evlenmesidir. “*Metres hayatı mı?*” diyerek tepkisini gösterir. Ama sonunda evlilik olursa kabul edilebilirdir. Esas olan “netice” almaktır. Ona ve onun temsil ettiği toplumsal normlara göre kadın, yalnızca evlilik kurumu içerisinde, kocasının kimliği üzerinden kimliklenebilir ve cinselliğini aktif olarak yaşayabilir.

Seniyye'nin amacı Asiye'yi “kurtarmak”, yani aslında onu verili toplumsal düzenin içine taşımaktır. Asiye'nin bir kadın olarak mutluluğu ve özgürlüğü onun

umurunda değildir. O Asiye’yi fuhuş batağından kurtararak bir başka tutsaklık alanına, meşru görülen cinsel köleliğe itmek istemektedir. Oysa Goldman’a (2006) göre aşk, özgürleştirici bir olgudur. Bedenlerinde ve düşüncelerinde kendini keşfetmiş, kilise, devlet, aile gibi kurumların tutsaklığından kendini kurtarmış, tahakkümün ve kontrolün her çeşidine karşı kadınların güvенеceği tek gerçeklik aşktır. Aşk, evlilik gibi kadının akıl ve ruh sağlığını bozan, onu özel alanda hapseden, kadının bedeninin ve yaşamının kontrolünü kocasına ve dolayısıyla da devlete veren bir süreç değildir.

**“Soy! Soy! Diye bağıyorlar kral, başkan, kapitalist papaz. Diyorlar ki, kadınlar birer makineye indirgenerek soy sürdürülmeli ve evlilik kurumu da kadınların zararlı cinsel uyanışına karşı yegâne emniyet sübabımızdır”(2006: 31).**

Asiye, yaşadığı aşkla, aile kurumunun kökleşmiş baskılama ve susturma politikalarının dışına çıkmış gibi gözükse de, düzen yakasını bırakmayacaktır. Asiye’nin en mahrem ilişkisi, yasaklarla, düzenlemelerle ve baskılarla denetim altına alınmaya çalışılmaktadır. Seniyye’nin, Asiye’nin bu ilişkisine yaptığı yorum da bu yöndedir. Bu ilişkiyi “metreslik” olarak tanımlayarak bunu belli etmiştir. Seniyye, daha önce de belirtildiği gibi, filmde toplumun metaforu olarak kullanılmıştır ve toplumun kadının yaşadığı özgür aşk ve cinselliğe bakışını mükemmel bir şekilde tasvir etmektedir. Kaylı’ya (2012: 110) göre eril anlayışla taçlanan evlilik kadını, korunmaya muhtaç, erkek olmadan bir hiç, sadece erkeğin maddi ve fiziksel gücüyle kendini ifade edebilecek, soyun devamını sağlayan, her türlü birey olma gerçekliğini erkeğe devretmiş ve yalnızca beden olarak erkeğin şehvetini cezbeden bir metaya indirgemıştır. Asiye’nin kurtuluşu da evlilik kurumunun çatısı altına girmesine indirgenmiştir. Seniyye Hanım, böylesi bir ilişkiyi onaylamamakla birlikte “netice alınabildiği”, yani evlilikle neticelenebildiği takdirde kabul etmiştir.

Bu arada beşinci sahneye geçilir. Müdire’yi oynayan genelevin patroniçesi ve Yeğen’in karısını oynayan fahişelerden biri sahneye dâhil olur. Bir süredir bir kadınla birlikte olduğunu düşündükleri Yeğen’e baskına gelmişlerdir. Bu bölümde Asiye’nin sevgilisinin evli olduğunu ve bunu Asiye’den sakladığını öğreniriz. Müdire Hanım yeğenin dost tuttuğu kadının Asiye olduğunu görünce şaşırır.

Ataerkil söylemi içselleştirmiş okul müdiresi, yıllarca Asiye'ye kızı gibi bakmış ancak yeğeniyle birlikteliklerini öğrenince birden herkes gibi, fahişe bir kadının kızı olduğu için onu aşağılamıştır. Müdire Asiye'ye “*tam annenin kızymışsın, bir fahişenin kızından başka ne beklenir ki*” gibi ithamlarla hakaret eder. Onun yeniden zor duruma düşmesine sebep olur. Bir fahişenin kızı kolaylıkla ahlaksız olarak görülüp aşağılanırken, onlarla birlikte olan erkeklerin, üstelik evli olan kendileriyle, bu ahlaki sorgulamanın dışında tutulduğunu görürüz. Hiçbir şeyden haberi olmamasına rağmen aşağılanan ve yüzüne tükürülen Asiye'dir. Asiye kendini savunmak için telaşla “*bilmiyordum aldattı beni*” der. Müdire'nin karşılığı ise dikkat çekicidir: “*Seni mi?*”. Asiye, sevmiş, sevilmiş ve bir hayatı paylaşmış olmasına rağmen durumun mağduru olarak görülmez. Bu hikâyede mağdur, baştan çıkarılan ve “doğal” olarak zaaf gösterip karısını aldatmak “durumunda kalan” erkektir. Muhtemeldir ki karısı da suçludur: kadınlık yapamamış, kocasını elinde tutamamıştır. Asiye ise bir fahişenin kızı olduğu ve böyle bir ilişki içinde ne şekilde olursa olsun bulunduğu için, en suçlu taraftır.

Asiye bir fahişenin kızı olmakla, annesinin yolundan gitmekle ve yuva yıkmakla suçlanmasına karşılık, onurlu bir şekilde hayatlarından çıkar. Oysa bu hengâmenin içinde sevgilisi, kendisini sevdiğini ve karısını istemediğini, ondan ayrılacağını vaat etmektedir. Ancak Asiye için bunların bir önemi yoktur. O sadece dürüst bir aşk yaşamak istemektedir. Yeğen'in karısı ise kocasını geri istemektedir. Dolayısıyla aynı şekilde aldatılmış bir kadın olarak, aynı onurlu davranışı gösterememiştir. Bu noktada seyircinin aklını şu soru kurcular: Gerçekte kim namusludur? Ya da “namus” kavramının içeriği ne kadar anlamlıdır?

#### ***d. Kadın Olmanın “Avantajları”***

Seniyye Hanım, Asiye'nin davranışıyla ilgili şöyle söyler: “*kadın olmanın kendisine sağladığı avantajı kullanamadı... artık herkes gibi çalışacak*”. Bu yorumu, kendisinin başından beri çizdiği “doğru davranışın savunucusu” imajına uymamaktadır. O'na göre Asiye fazla duygusal davranmıştır ve adamı bırakmakla hata etmiş, büyük bir “fırsatı” tepmiştir. “Kadın olmanın avantajı” derken Seniyye Hanım, aslında kendisinin de kadınları, o “pislik yuvaları” olarak tanımladığı evlere

gelen erkeklerden farklı görmediğini kanıtlamıştır. Seniyye Hanım ve onun temsil ettiği toplumsal algıya göre, bir kadının “kadınlık avantajı” nedir? Ve bu avantaj ile hangi “fırsatlara” sahip olmaktadır? Goldman’a(2006) göre, toplumsal formasyonda kadının tek pazarlık edebileceği alan, erkeğin beğenisine hazırladığı ve sunduğu fiziksel çekiciliğidir. Bu alan toplum ve kurumları tarafından beslendiği ve yüceltildiği için kız çocukları bir sunum nesnesine dönüştürülür. Daha küçük yaştan itibaren itaatkâr, sabırlı, erkeğin beğenisine hitap etmek için bedensel çekiciliklerine dikkat etmeleri kız çocuklarına öğretilir. Böyle bir yaşam modeli, kadının cehaletini pekiştirdiği için kadını toplumsal yaşamda korunaksız ve güçsüz kılarak, bir erkek için av haline getirmektedir.

**“Kadının bir cinsel meta olarak yetiştirildiği, böylelikle cinsiyetin anlam ve öneminden yok sayıldığı kabul görmüş bir gerçektir... Bir kız asla kendisini nasıl koruyacağını, hayatının en önemli parçasının ne anlama geldiğini bilmemektedir. Bu durumda, fuhuş karşısında kolay bir av olmasına ya da cinsel haz uğruna başka türde aşağılayıcı ilişkiye kapılmasına şaşırılmaması gerekir” (Goldman, 2006: 61).**

Seniyye Hanım Asiye’nin çalışmasını da uygunsuz ya da zahmetli görür. Selahattin Asiye’nin çalışacağı işle ilgili Seniyye’nin tavsiyesini sorar. Bu hayati noktalarda belirleyiciliği ona bırakmasının sebebi, Asiye’yi gerçekten kurtarıp kurtaramayacağını görmesini istemesidir. Seniyye, “*Asiye durumunda bir kız her erkeğin gözünde istifade edilmesi gereken bir fırsattır*” derken çok haklıdır. Yardımcısı ekler: “*hizmetçilikten çamaşırcılığa, tezgâhtarlığa kadar bütün bu tip işlerde durum aynı oluyor*”. Kadınların istismarı konusunda bu bilgilere sahip olmaları olumlu görülürken, Asiye için önerdikleri çözüm, bu istismarın sebebini hiç anlayamamış ve anlamaya da çalışmamış olduklarını gösteriyor. Onlara göre bu tür işler toplumun “kadınsılaştırdığı” işlerdir. Kadının ev içinde yaptığı işlerin bir devamı niteliğindedir. Kadınlarla özdeşleşmiş bu işlerde, kadınlar işyerlerinde istismara uğramaktadırlar. Buradan yola çıkarak Seniyye, Asiye’nin en rahat çalışacağı işin fabrika işçiliği olduğunu söyler. Bunu söylemesindeki mantık, fabrika işçiliğinin erkeksi bir iş olmasından ileri gelmektedir. Burada da Seniyye’nin ve Seniyye metaforuyla toplumun ve sistemin çözüm önerilerinin yüzeyselliği dikkat çekicidir.

Bu bölümde yönetmen, bir yabancılaştırma efekti olarak müzikale başvurmuştur. Asiye'nin "*bayan işçi aranıyor*" yazılı bir fabrikadan içeri girmesiyle müzik başlar ve Asiye'nin üzerine doğru taciz edici hareketlerle gelen bir sürü erkekten bir dans grubu oluşturulur. Bu koreografide Asiye onlardan kaçmakta ancak onlar hiçbir şekilde Asiye'yi rahat bırakmamaktadırlar. Bu koreografiyle Asiye'nin bu fabrikada başına gelecekler hissettirilir. Çalıştığı fabrikanın adı da bir göstergedir: "*Giydirir Konfeksiyon*" adıyla, sistemin her şeyi kâr etmeye endeksleyen yapısı eleştirilmiştir. Sonunda da bu göstergeye uygun bir hadiseyle, gösterge anlam kazanacaktır.

Asiye fabrikada ustabaşının tacizine uğrar. Ustabaşı Asiye'yi taciz ederken "*işten atılmak istemiyorsan...*" diye Asiye'yi tehdit eder. Ustabaşı, herhangi bir direnme ve ifşa edilme durumunda kendisinin bir zarar görmeyeceğini bilmektedir. Nihayet Asiye ustabaşının elinden kurtulur ve hışımla patronun odasına gider. Büyük bir cesaretle! Başına gelenleri anlatır. Kendisiyle muhatap olan patronun yeğeni, derhal ustabaşının işine son verilmesini söyler. Ancak o zamana dek sessizce olup biteni izleyen patron, bu durumdan memnun olmaz ve kızın yerine yüz kişi bulabileceklerini, fakat ustabaşının yerini kolay kolay dolduramayacağını söyler. Bu durumda işler yürümeyecek ve verim azalacaktır. Öncelikli olan verimi yüksek tutmaktır. Sonuç olarak patron, meseleyi kızın çıkarttığını ve onun işten çıkarılacağını emreder. Yeğenine tavsiyesi ise şöyledir: "*senin için bir tek hedef olmalı o da kâr!*". Bu cümle sistemin mantığını net bir şekilde özetler. Kadınları fuhuşa iten sistem de aynı söylem üzerinden işleyecek ve bu yan-anlam dizimsel ilişkisini ortaya koyacaktır.

Mağdur durumda Asiye olmasına rağmen yine kendisine bu mağduriyeti yaşatan ödüllendirilmiş, Asiye ise cezalandırılmıştır. Seniyye Hanım Asiye'yi kurtarmada başarısızlığa uğramıştır. Asiye'nin kurulu düzenin çareleriyle "namuslu" bir hayat yaşayamayacağı gittikçe hissedilmeye başlanmıştır. Yönetmen, Seniyye Hanım'ın "*aslında öyle binlerce kurtuluş yolu da yoktur hayatta. Asiye yaşamak için çalışmaya mecbur!*" cümlesiyle, eski düşüncesinden fark etmeden vazgeçmeye başladığını göstermektedir. "Kâr" vurgusuyla altıncı sahne de kapanır ve Selahaddin

tekrar Seniyye'nin önerisini sorar. Ancak Seniyye Hanım pes etmez. Aynı kararlılıkla Asiye'nin direnmesini ve başka işler araması gerektiğini söyler.

**e. Kadının “Namussuzluğuna” Bir Kurtuluş: Ölüm**

Asiye önerildiği gibi direnir, ancak iş bulamaz. Aç kalmıştır ve bir dükkândan yiyecek çalar. Selahattin burada Asiye'nin açlığının onun en büyük acısı olduğunu vurgular. Dükkân sahibi (yine sokak sakinlerindedir)polise teslim etmeme karşılığında tecavüz etmeye kalkar. Asiye açlığa dayanamaz ve ilk kez bedenini satar. Bu sahnede Asiye'nin çaresizliği çok net bir şekilde hissedilir. Bir an seyirci esas hikâyeden (filmin içinde bir oyun oynandığı gerçeğinden) uzaklaşır.

Burada erkek modeli nefesine hâkim olamayan, tecavüzcü, fırsatçı olarak en kaba haliyle verilmiştir. Buna rağmen Asiye adamın teklifine boyun eğmek zorunda kalmıştır. Çünkü artık Asiye için teklifler aslında birer zorunluluktan başka bir şey değildir. Burada Asiye'nin kötü koşulları mümkün olduğunca acıklı bir halde verilmiştir. Çünkü yönetmen, sosyal şartların Asiye'yi, bir fahişe olmadığı halde, buna zorladığı fikrini aşılama çalışır. Verilmek istenen mesaj, Asiye'nin seçeneği olmadığıdır. Seyircinin başka çareler üretmesine engel olmak için şartlar olabildiğince ağır bir halde gösterilmektedir. Çünkü toplumun zorlama çözüm yolları, gerçeklikten uzaktır. Yönetmen, izleyiciyi bu klişelerden alıkoymaya çalışır.

Seniyye Hanım Asiye'yi direnememekle suçlamaya devam eder. Burada Seniyye'nin “ölsün daha iyi!” repliğiyle, ataerkil ideolojiyle şekillenmiş toplum vicdanının kadının “namusunu”, onun hayatından daha değerli gördüğü gerçeği vurgulanır. Kadın, elinde olmayan nedenlerle de olsa, bedenini satmak durumunda kalmışsa, bu yolu seçeceğine ölmelidir. Bu Yeşilçam sinemasında da hep böyle sunula gelmiştir. Filmde alışageldiğimiz sinema kalıplarına da bir eleştiri vardır. Çünkü bu filmlerde “kötü yola” düşmüş ya da düşürülmüş kadın kahramanlar, ya bir erkek tarafından kurtarılır ya da ölürlür. Seniyye de evliliği bir çözüm olarak önermişti. Bu yol bir çözüm sağlamadı ve şimdi de ölmesini istemektedir. Seniyye'nin sunduğu önerilerin şimdiye kadar Asiye'yi kurtuluşa götürmemiş olması, hem toplumsal algının hem de bu algıyı yeniden üreten ataerkil sinemanın gerçekliği yansıtmadığını gösterir niteliktedir. Seniyye metaforuyla toplumun, yanlış

doğuran süreçleri kendi işleyişinde aramak yerine, yanlış bu işleyiş içinde çözmeye çalışmasının ne kadar faydasız olduğu görülmektedir. Sistemi doğuran süreçleri dönüştürmek yerine o sistem tarafından ezilenlerle mücadele eden toplumsal vicdan, Seniyye hanım ile gösterilir.

Seniyye, ölümün daha iyi bir yol olduğunu söylediğinde kadınlar kendisine öfke dolu bakışlar atarlar. Bunun üzerine Seniyye'nin şu cümleleri, ataerkil söylemin toplumun bilincini nasıl ele geçirdiğinin göstergesidir: *“Kimseye ölmesini söylemeye hakkım yok tabi. Ama elimde değil kabullenemiyorum. Bir kadının para karşılığı bir erkekle yatmasını bir türlü kabullenemiyorum”*. Bu aslında çok samimi ve çaresizce bir ifadedir. Bütün gerçekliği görmesine karşılık yine de suçu “direnemeyen” Asiyе’de bulmaktadır. Toplumsal olarak kurgulanmış cinsiyet rollerinin ezici etkisini en çok hisseden kadınlar bile, bu durumdaki bir kadın için üzülseler, çaresizliğini hissetseler, hatta erkekleri suçlu bulsalar da kadının her koşulda “temiz” kalmasını beklemektedirler. Birçok durumda kadın kendisi “kaşınmıştır”. Örneğin iş yerinde başına gelen hadisede sessiz kalmaması bir kabahat olarak görülebilmektedir. Bu şartlar altındaki bir kadın sessiz kalmalı, ama aynı zamanda kendisini korumayı da bilmelidir. Asiyе'nin taciz karşısındaki tavrı, özellikle kadınlar tarafından kınanan bir tavidir. Çünkü “bir kadına yakışmayacak” şekilde, yüksek sesle kendisine tecavüz edilmeye çalışıldığını söylemiştir. Aynı zamanda taciz ve tecavüze gerekçeler sunulması da çok görülen durumlardan biridir. Örneğin, kadının kışkırtıcı tavırlarının olması, giyinişi, konuşması, bakışı gibi uzun bir liste oluşturabilecek gerekçeler, gerçek ahlaksızlığı ve bu ahlaksızlığın temelindeki süreçleri örtbas etmek için sunulur.

Filmin bu kısmında gerilim biraz artar. Ancak yönetmenin istediği, filmin gerilim ya da heyecanının izleyiciyi içine çekmesine engel olmaktır. Film aslında metni itibarı ile çok tanıdık Yeşilçam senaryolarındandır. Ancak Selahattin ve Seniyye'nin diyalogları ve yabancılaştırma efektleri, sonraki aşamasını az çok tahmin ettiğimiz bu klişe senaryonun sonunda ne olacağından çok, sebepleri üzerinde düşünmeyi sağlar. Böylece gerilim azalmış olur. Gerilimin arttığı noktalarda da yönetmen hemen müdahale eder.

Selahattin yine toplumun bu akıldan ve vicdandan uzak ahlak anlayışının sorgulayıcısı olur: “*Demek ki namuslu yaşamının tek yolu ölmek oluyor*” der ve Asiye’ye sorar. Asiye: “*Evet sayın bayan kolay değil haklısınız. Rastgele adamın biri, adını bile bilmeyeceksin ama koynuna gireceksin. Sonra bir başkası... kolay değil...*”. Buradaki konuşması yine teatraldır. Ardından şarkı ve danslarla anlatım desteklenir ve süreklilik engellenerek, hikâyenin ana teması hatırlatılır. Şarkıyı bütün genelev kadınları hep birlikte ve Seniyye’ye doğru yürüyerek söylemektedir. Şarkının sözleri şöyledir: “*Kolay değil her gelene yar olmak, vazgeçmek sevgiden aşktan mal olmak. Belki mümkün şu dünyada toz olmak. Ama elde değil bayan yok olmak*”. Böylece psikanalitik eleştirinin üzerinde durduğu, filmin büyüleme kalıpları yıkılmış ve gerçeklik saptanmış olmaktadır.

**f. Kadın Bedeninin Meta Olarak Kullanılması: Hak mı? Zorunluluk Mu?**

Asiye sonunda toplumun sürekli kendisini ittiği ama direnerek karşı koyduğu o “kötü” yola düşmüştür. Sistemin işleyişi hiçbir direnişi kabul etmemektedir. Asiye’nin hayatındaki hiçbir aşama bir tercih meselesi değildir, dolayısıyla “namuslu” yolu seçmek ya da evlenmeyi seçmek gibi bir lüksü yoktur. Bu gerçeklik, şarkılarla verilir. Şarkı şu sözlerle devam etmektedir: “*Her taraftan tıkadınız yolumu. Yoksullukla bağladınız kolumu. İstemedem seçtirdiniz sonumu. Şimdi kolay sayın bayan, öl demek*”.

Yer yer diğer kadınların da Asiye’yi bu noktaya getiren süreci anlatarak katıldığı bu şarkıda, Asiye’nin annesinin yolundan gitmesinde, Seniyye’nin önerilerinin belirleyici olduğu hatırlatılmaktadır. Seniyye metaforuyla da aslında bu şartlar altındaki bir kadını, bu yola itenin, kadını cinsel bir metaya indirgeyen ataerkil söylem olduğu vurgulanır. Filmin epik anlatımı yoluyla, Adorno’nun söylemiyle, yanlış bir hayatın doğru yaşanamayacağı (2012: 172) açık hale gelmiştir. Seniyye’nin böyle bir hayata ölümü yeğ tutması ise sistemin hem bu hayatları yaratıp hem de onu toplumun pislik yuvaları olarak dışsallaştırmasının metaforu olan şarkıda da vurgulanmıştır.

Asiye, bir süre sonra yaptığının bir iş olduğunun bilincine varmıştır. Artık saç, makyajı ve giyimi yaptığı işe uygun olarak çok fazla dikkat çekici ve arzu

uyandırıcıdır. Ancak filmde gösterilen, sadece sembolik bir baştan çıkarıcılıktır. Yani, Asiye bir yandan dikkat çekici bir şekilde giydirilmişken, bir taraftan da aslında izleyici Asiye'nin hal ve hareketlerini gülünç bulur. Örneğin bu bölümdeki dans sahnesinde, Asiye sıraya girmiş erkeklerin karşısında, kadının cinsel bir nesne olarak sunulduğu film, reklam vb. medyadan alışık olduğumuz hareketleri sergiler. Ancak bunlar öylesine seri, peş peşe, abartılı ve karikatürize edilmiş bir şekilde sunulur ki cinsel arzu uyandırması imkânsız hale gelir. Benzer şekilde, filmin oyuncularının çoğu fahişeyi oynamaktadır ancak hiçbiri eril bakışın haz nesnesi olarak sunulmaz.

Bu bölümün aslında en dikkate değer kısmı, Asiye'nin "*Sonunda anladım meseleyi, bu aslında bir meslekti*" demesidir. Ve arkasından söylenen şarkıdaki "*işçi biziz, sermayemiz etimiz*" ibaresiyle, fahişeliğin aslında seks işçiliği olduğu, ifadesini bulur. Kapitalist düzenin yıkılması gerektiğini anlatan epik diyalektik biçimin gerektirdiği sınıf bilinci ve sanat yapıtlarının "elinden kapitalist düzendeki işlevini almak" (Kula, 2008: 208) suretiyle, toplumsal gerçekliği kökünden sarsması, bu oyuna da yansımıştır; kapitalizm ve burjuva düşüncesinin sapkınlığı sonuna kadar sergilenmiştir.

Asiye'nin fahişelik için meslek demesi yanlış değildir. Fahişelik/seks işçiliğinde emek sömürüsü yoğun bir şekilde yaşanmaktadır. Yasalarla da desteklenerek, müşterilerden oluşan erkekler ve aslında erkek üstünlüğü ve tahakkümü üzerine kurgulanmış ataerkil sistem yüceltilirken, kadın bedeni ve emeği sömürülmektedir. Bu sömürü, kendisini şiddet olarak da ortaya koymaktadır. Üstelik bu şiddet yalnızca araçlardan ya da çetelerden değil; devletin kolluk kuvvetlerinden, polislerden de gelmektedir. Bunun yanında, emek sömürüsünü ve işçi haklarını kendisine mesele edinen birçok sol örgüt ve hatta feminist kuruluş, seks işçiliğini kabul etmemektedirler. Bu kuruluşlar kabul etmeme gerekçesi olarak daha çok, kadınlara zorla fahişelik yaptırılmasını göstermektedirler. Ancak bu emek alanını daha çok sahipsizliğe terk etmeye ve sömürüye daha da açık hale getirmeye yol açacaktır. Böylece kapitalist sistemin ve dolayısıyla da erkek egemen toplumsal yapının kadın ve bedeni üzerindeki söz hakkı artarak devam edecektir.

Kadınların bedenlerini satmadan var olabilmeleri, tıpkı tüm işçilerin emeklerini satmadan var olabilmeleri kadar iyimser bir düşünce olsa da, bu düşüncenin arkasındaki ataerkil söylemin ahlakçılığı gözlerden kaçmamalıdır. Diğer taraftan, kendi isteğiyle bu mesleği yapan kadınlar da vardır. Dolayısıyla seks işçiliğinin ortadan kaldırılması yerine, bu meslekteki sömürünün ortadan kaldırılması adına mücadele verilmesi çok daha feminist ve sol yönelimli bir düşünce perspektifi olacaktır. Dahası genellikle evlilik kurumu da kadınlar için yasal bir kölelik şeklini alabilmektedir. Asiye'nin bedenini satmaya başlamasıyla, evlilik arasında da Asiye'nin şarkı aralarında attığı tıratlar aracılığıyla bir bağlantı kurulur: “*Aramızdaki tek fark sayın bayan, siz bir kişiye, biz binlercesine*”. Kadın, insanca yaşamak için, istemediği sevmediği biriyle evlenir ya da bedenini satar. İkisi arasındaki tek fark evlenince bir erkeğin, bedenini satınca binlercesinin kölesi olunur Asiye'nin söylemine göre. Asiye artık durumu kabullenmiştir. Önemli olan “erdemli” olmak değil, hayatta kalmaktır.

#### ***g. Piyasa Koşullarına Göre Şekillenen Namus Kavramı***

Selahattin bu bölümün sonunda tekrar Seniyye Hanım'a Asiye'nin ne yapması gerektiğini sorar. Seniyye'nin cevabı ilginçtir: “*Genç ve güzel bir kız, fiyatı çok yüksek olabilir. Üstelik annesi gibi tecrübeli biri var yanında*”. Seniyye'nin namus kavramı yerini, piyasa koşullarında kâr etmeye bırakmıştır. Hangi şartta olursa olsun bu işi yapmanın hiçbir gerekçesi olamayacağını savunan Seniyye, artık Asiye'yi, üzerinden yüksek kâr elde edilebilecek bir metaya indirgemıştır. Burada yavaş yavaş Seniyye'nin “kurtulmak” tan anladığı şeyin, sistem içinde kadının bedeninin ve bütün benliğinin tasarrufunu, rahat bir yaşam karşılığında bir erkeğe dayandırması olduğunu anlıyoruz. Bir erkekle rahat bir yaşam uğruna evlenmekte kadını aşağılayan ya da ahlaka aykırı bir durum görmeyen Seniyye, bu mümkün değilse aynı amaçla bedenini satmaya artık “ahlak” ve namus üzerinden yaklaşmamaktadır. Ahlaksızlık olarak tanımladığı durumda artık nasıl daha çok para kazanılabileceğinin yollarını gösterir. Asiye'nin ancak daha çok para kazanarak bu durumdan kurtulabileceğini düşünür. Ancak her iki –evlilik ve fuhuş- eylemin de kadının çaresizlik ve zorunluluğundan kaynaklanan yönüyle ilgilenmez. Kadını bu yollardan birine mecbur bırakan süreçlerin çözümü üzerine değil, kadını bu süreçleri

yeniden üretecek bir anlayışla bu süreçlere eklemleyerek kurtarma üzerine düşünür. Daha da önemlisi Seniyye'nin bir kurtarıcı olarak önceki bölümlerdeki önerileri ve bu yeni çözüm yolu, kadınların bu hayata iyice sapsanmalarını sağlayan süreçlerdir.

Seniyye Hanım'ın önerisi, annenin kızını yüksek bir fiyata pazarlamasıdır. Yani Asiye'nin bedeni artık metadır. Ve bir fiyat biçilmelidir. Onlar konuşurken sahne çoktan oynanmaya başlanmıştır. Asiye ve annesi bir genelev patroniçesine giderler. Kadın Asiye'yi tıpkı bir ürün gibi inceler. Zehra belirtir: “*ucuz mal değildir benim kızım*” (Bu arada Asiye'nin “*ben bilmem annem bilir*” derken ki haliyle yabancılaştırma efekti kullanılır). Bu sırada kamera, patroniçenin odası içinde dolaşır. Odaya elinde tepsiyle bir kadın girer ve kamera ona yönelir. Betimleyici genel çekimlerle, patroniçenin nispeten rahat bir yaşam sürdürdüğü seyirciye hissettirilir. Bu kadının iktidarıyla, fabrika patronunun iktidarı arasında bir paralellik kurulur. İkisi de patrondur. Genelev patroniçesi kadın olmasına karşılık, söz konusu bir işin piyasasına hâkim olmak olunca, o da erkeksi dili kullanır. Ancak bu bölümdeki patron, fabrika vakasında olduğu gibi Asiye'yi kandırıp ucuza kapatamaz. Fabrika hikâyesinde, yaptığı işin niteliklerine uygunluğu nedeniyle avantajlı olan ve tercih edilen ustabaşıydı. Görece niteliksiz bir işi yaptığı ve yerini dolduracak çok işçi bulunabileceği sebebiyle dezavantajlı olan ise Asiye idi. Burada Asiye annesinin koruması altında olmasının yanında, güzelliği ve alımlılığı ile avantajlıdır. Toplumda kadının değeri onun erkeğin görsel hazzına hizmet etmesiyle ölçülür. Bu yüzden kadının çaresizlik durumunda erkek dünyasında tercih edilmediği işlerden başka seçeceği yol, bedeniyle para kazanmak olacaktır. Bedeni ne kadar erkek zevkine hitap ediyorsa, bu işte o kadar avantajlıdır.

Annesinin çok yüksek kâr ve şartlar talep etmesine karşın patroniçe hepsini kabul etmek zorunda kalır. Asiye bu kez patron tarafından vazgeçilemeyen “işçi” olabilmıştır. Aslında buraya kadar işler, normal bir iş gibi sürmektedir ve bir sorun gözükmemektedir. Tıpkı diğer işlerde olduğu gibi, bir patron (patroniçe), sermaye sahibi (anne), araçlar (taksi şoförü) ve emeğini satan işçi (Asiye) vardır. Bunlar arasındaki sömüren- sömürülen ilişkisi de devam etmektedir. Asiye bu mesleği kendi iradesiyle seçmemiştir. Başta kendisini “düşmüş” hissetmektedir. Bunda da toplum nezdinde seks işçiliğinin diğer işlerden farklı bir yerde konumlandırılması etkili

olmuştur. Ancak Asiyeye bu ahlak anlayışının içi boşluğunu ve ikiyüzlülüğünü deneyimleyince “fahişeliğe” “hepsi gibi bir iş” olarak bakmaya başlamıştır. Bu söylem farklılığı da oyunlar içindeki şarkılarla yansıtılmaktadır. Önceki bölümde “İstemedim seçtirdiniz bu yolu” derken, artık “Bütün mesele var olmak, para kazanmak, çalışıp hayatta kalmak. Siz bir kişiyle, biz binlercesiyle...” diye anlatılmaktadır durumunu. Başka bir şarkıda da “her işte olduğu kadar önce biraz dişinizi sıkıyorsunuz, sonra alışıyorsunuz” diyerek bunda da her meslekte yaşanan süreçlerin yaşandığını vurguluyor.

Filmde altı çizilen bu söyleme göre, seks işçiliğinin diğer işlerden farklı olarak dışsal bir düzlemde konumlandırılışının asıl nedeni, cinselliğe, özellikle de kadın cinselliğine yüklenen değer yargılarıdır. Kadın cinselliği erkeğinki gibi cinsel haz ve doyumla değil, üremeye ilişkilendirilir. Bu yüzden formal alanda, evlilik içinde yaşanmalıdır. Kadınların herhangi bir ücret almadan, zevkleri için yaşadıkları cinsel aktiviteleri bile “namussuzluk” olarak nitelendirilirken, seks işçiliğinin “fahişelik”, “orospuluk” olarak olumsuzlanması şaşırtıcı değildir. Kadınlara çocukluklarından itibaren, korumaları gereken yegâne varlıkları olarak öğretilen, gelenek ve dinde kutsallaştırılan “namus” üzerinden tanımlanan kadın cinselliğinin ticarileştirilmesi, elbette ataerkil ideolojinin ahlak anlayışı içinde kabul görmeyecektir. Kadının cinselliğini ataerkil normlardan azade bir şekilde özgürce yaşaması demek, tüm toplumsal düzenin çökmesi olarak anlaşılmaktadır ve bu yönüyle kadının cinselliği toplumsal formasyonda merkezi bir konumdadır.

Seks işçiliğinde çalışan kadınların yaşadıkları şiddet, tecavüz, istismar, baskı, hastalık vb. sorunlar, mesleğin kendisinden değil sistemin doğasından kaynaklanmaktadır. Bu meslek içine kadınların rızaları dışında çekilmeleri ya da meslek içinde kötü muamele görmeleri, kadın bedeninin sömürülmesinin yalnızca bir şeklidir. Başka işlerde de (fabrika örneğindeki gibi) kadınlar, kadın oldukları için, istismar edilmekte, bu istismarın en ağır biçimleri çocukluklarından itibaren aile içinde gerçekleşebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, kadınların bu işi yapmaya zorlandıkları durumların, formal çalışma alanlarında yaşananlardan çok da farkı yoktur. Seks işçilerinin yaşadığı istismar ve şiddetin tek özgül tarafı, bu işi yapan kadınların -kayıt dışı bir alan olarak kaldığı için- güvenlik gereksinimlerinin

karşılanmaması ve toplum nezdinde “tiksinti” uyandırdığı için görmezden gelinmesidir (Seniyye’de olduğu gibi). Film takip eden epizodlarda, bu söylemi pekiştiriyor ve fahişeliğin kapitalist sistemdeki diğer işlerden çok da farklı olmadığını ve bu sistem tarafından yeniden üretildiğinin altını çiziyor.

#### ***h. Kurtuluş: Meslekte “Uzmanlaşma” ve “Kârı” Maksimuma Çıkarmak***

Asiye ve annesi bir ev tutarlar ve Asiye, bedenini burada annesinin yardımıyla satmaya başlar. Her şey yolunda gibidir. Ancak bir zaman sonra, yukarıda bahsedilen, güvensiz iş koşulları etkisini göstermeye başlamıştır. Erkek tacizinin ve şiddetinin bu işte de kendini göstereceği açık hale gelmiştir. Emeklerinin karşılığı ödenmemektedir. Karşı gelmeleri durumunda ise polise şikâyet edilme tehlikeleri vardır. Bu durumda çok kötü şartlar altında çalışmak zorunda kalacaklardır. Sessiz kalmaları durumunda ise paralarını alamayacaklardır.

Seniyye Hanım’ın çözüm önerisi yine başarısız olmuştur. Şimdi bu yeni duruma uygun bir çözüm sunması gerekmektedir. Seniyye, genelevde olsalar devletin himayesinde olabileceklerine vurgu yapar. Ancak, bu durumda da para biriktiremeyeceklerdir. Çünkü bu evlerde fiyatlar çok az ve sabittir. Seniyye içinse önemli olan, Asiye’nin istediği üzere sadece hayatta kalması değil, daha fazlasıdır. Seniyye’nin istediği Asiye’yi piyasa koşullarına entegre etmek, kadınlığının verdiği “nimetleri”, kârını yükseltecek şekilde kullanmasını sağlayacak koşulları yaratmaktır. Asiye serbest çalışmaya devam etmelidir. Bu da ancak yine bir erkek koruyucu sayesinde mümkün olabilir.

Artık Seniyye Hanım ahlaki kuralları bir tarafa bırakmış, doğrudan serbest piyasa ekonomisinin koşullarıyla bir malın (Asiye’nin bedeninin) nasıl pazarlanması gerektiğine kafa yormaya başlamıştır. En fazla kârlılık peşindedir. Yeterli sermaye birikince, Asiye’yi kurtarmak mümkün olabilecektir. Yani Seniyye Asiye’nin kurtuluşunu ekonomik koşullara bağlamıştır. Oysa Asiye sadece hayatta kalmak istemektedir. Bunun içinse tek seçeneği bu mesleği icra etmektir. Sonraki bölüme geçilmeden bir başka yabancılaştırma efekti daha kullanılır. Yaşlı bir genelev müşterisi, Selahattin’den kendisine de bir rol vermesini ister. Selahattin, adamın yaşlı haline bakıp, ironik bir şekilde altı yıl sonra gelmesini söyler. Bu kişiyi altı yıl

sonraki bölümde oyuncu olarak tekrar görürüz. Asiye'yi korumak için gereken “belalıyı” oynayacak oyuncu, genelevin yakınındaki kahvede o sırada oyun oynayan bir müşteridir. Adam hemen oyuna dâhil olur.

Burada kamera teknikleri vasıtasıyla Selahattin'in filmin gidişatı üzerindeki etkisi daha belirgin hale gelmektedir. Selahaddin, önce kahvede oyun oynayan adama, sonra yukarı, Asiye'nin evine bakar. Tekrar adamın olduğu yere baktıklarında, adam çoktan eve gitmiştir. Burada Selahattin karakterinin yönetmenin sağduyusunun metaforunu temsil ettiği açıktır. Selahattin'in bakışı kameranın hareketleriyle paralellik gösterir. Gösteren Selahattin'in bakışıyken, gösterilen filmin algılanma sürecinde yönetmenin belirleyiciliğidir. Yönetmen seyircinin klişe anlamlandırma süreçlerine girmesine izin vermez. Hiçbir gereksiz ayrıntıya başvurmadan, anlatının özünü vurgulamak ister. Seniyye'nin ağzından çıkan ilk öneriyi hemen uygular. İki arasında uzun tartışmalar olmaz. Epizodlar arasındaki Selahattin ve Seniyye diyalogları kısa ve net olmasına karşın, filmin feminist karakteri üzerinde belirleyici bir etkisi vardır. Çünkü bu diyaloglar olmasa, film senaryo ve kurgusuyla klasik Yeşilçam filmlerinden farksızdır. Filme feminist bir karakter katan ve izleyicide farklı bir bilinç düzeyi yaratabilecek olan, epizodlar arasındaki bu diyaloglardır. Atıf Yılmaz, diyaloglarda çok fazla yoruma dahi yer vermemiştir. Yorumlar, şarkılar, tiradlar ve bazı vurucu replikler içine yerleştirilmiştir. Zaten Seniyye'nin önerileri o kadar bilindik ve beklendik şekilde sonuçlanır ki, seyirci “acaba şimdi ne olacak?” diye düşünmek yerine, “Ne yapılmalı? Doğru olan ne?” sorularını sormaya fırsat bulur. Hikâyenin gerilimi, trajikliği ya da romantikliği içinde kaybolup gitmez. Ya da filmle bütünleşerek, nesnel yorumlamadan koparılmaz. Yönetmen, kamera teknikleri ile hâkimiyetin kendisinde olduğunu hissettirmiş ve epizotlara dışarıdan gelen müdahaleler, kıkırdamalar, oyuncuların gülünç oyunculukları, dışarıdan sufle verme, arada bir Selahaddin'in gayriihtiyarî efemine kimliğine dönmesi, müzik ve danslar gibi unsurlarla, izleyici ve hikâyeler arasındaki mesafeyi korumuştur.

*i. En Ağır Bedel: Duygusal Sömürü*

Koruyucunun oyuna dâhil olmasıyla iki kadın, paralarını vermeyen müşteriden kurtulurlar. Artık güçlü bir koruyucuları vardır ancak bu adam iyiliğinin karşılığını kârlarına ortak olarak alır. Seniyye Hanım'a göre bu kadarına razı olmaları ve ellerinde sermaye olabilecek kadar para birikene kadar böyle devam etmeleri gerekmektedir. Bu da beş, altı yıl kadar bir zaman alacaktır. Ancak altı yıl sonra Seniyye Hanım'ın öngördüğü kadar sermayeleri birikmemiştir. Koruyucu sermayeye el koymaktadır. Seniyye Hanım, bu mesleğin yıpratıcılığını ve kadınların erken yaşta çökmesini hesaba katamamıştır. Asiye'nin müşterileri de geçen yıllarla ve Asiye çöktükçe azalmıştır. Asiye'nin altı yıl sonraki halini gören Seniyye, çökmüş ve yaşlanmış hali karşısında şaşırır. Bu şaşkınlık üzerine, fark etmeden namus kurtarıcı rolünden uzaklaştığını ortaya koyan bir cümle sarf eder: “*Dünyanın en ağır mesleği bu herhalde*”.

Daha önce Selahattin'in altı yıl sonra gelmesini söylediği adam, annesinin koruyucudan kurtulmak için bulduğu çözümdür. Adam, Asiye'yi sever ancak Asiye sırf içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için hiç istemeyerek bu adamın ilgisine karşılık verir. Yaygın kanıya göre bu durumdaki bir seks işçisi, kendisini seven bir adam bulunca bundan mutlu olacak, yalnızca namuslu bir hayatı arzuladığı için değil, bir erkek tarafından gerçekten sevilme arzusuyla da memnuniyet duyacaktır. Ancak Asiye, koruyucuları hayatlarında olduğu sürece emeğinin karşılığını alamayacağı, bu meslekte de daha fazla verimli olamadığı için bu adamın kendisine ev açmasını fırsat olarak değerlendirmek durumundadır. Asiye'ye bedenini satmak değil, bir adamı seviyor numarası yapmak, rahatı uğruna hiç hoşlanmadığı bir erkeğe cilve yapmak, gönlünü hoş tutmak ağır gelir. Asiye bu kez de duygusal olarak sömürülmektedir. Nihayetinde adam, Asiye ve annesi için yeni bir ev tutar. Koruyucularından kaçacaklardır. Ancak başaramazlar. Koruyucu, adamı öldürür ve Asiye'nin annesinin peşine düşer. Kadın sokaktaki, hepsi müşterileri olan dükkânlara sığınmak ister ancak hiçbiri onu içeri almaz. Mekân olarak sokaktan ve sokaktaki dükkânlardan başka bir yerin kullanılmamış olmasının yarattığı, sıkıştırılmışlık ve kapatılmışlık hissi bu sahnede daha çok öne çıkar. Son çare olarak “polis” diye haykırır ancak kimse yardım etmez ve sonunda ölür. Kadınların cesedi taşırken söyledikleri şarkı,

tüm epizotların bir özeti gibidir: “*Güpegündüz kurşun ile bu nafîle düzen ile. Töre, ahlak, kanun ile seçtirdiler sonumuzu...Var mı bunu çıkar yolu?*”.

Seniyye karşılık verir. “*Mutlaka bir çıkar yolu olmalıdır. Yoksa hayat çok ağır ve zor olurdu bizler için*”. Düşündüğü şeye şaşırmış gibi devam eder: “*O zaman gerçekten de birçok şeyi değiştirmek, yenilemek icap edecek demektir.*” Seniyye’nin aklından ilk defa gerçek bir çözüm yolu geçmiştir. Ancak bunu söylerken gözleri dehşetle açılır. Çünkü bozukluğun düzende olduğunu kabul etmek ve tek çarenin bu düzenin değişmesinden geçmesi onun için çok zor ve zahmetli bir iştir. Buna cesareti yoktur. Seniyye Hanım’ın temsil ettiği toplum vicdanında da birçok çarpıklık görülmesine karşın, toplumsal düzenin dönüştürülmesine yönelik girişimler genellikle fazla radikal ve marjinal hareketler olarak yadsınır. Seniyye’nin “*o zaman birçok şeyi değiştirmek icap edecektir*” derken kapıldığı dehşet de bunun yansımasıdır. Çünkü yadsıdığı bir gerçek tüm çıplaklığıyla ortadadır. Bu şaşkınlık, yananlamsal olarak seyircinin şaşkınlığını ve değiştirilmesi gerekenin düzen olduğunu kavramasını temsil eder.

Seniyye pes etmemiştir. Asiye, ölen adamın başında durmaktadır. Seniyye’nin dikkatini masanın üzerinde duran adamın para dolu çantası çeker. Seniyye Asiye için kurtuluşu bulmuş olduğunun verdiği heyecanla ve “*namuslu*” bir hayat uğruna, diğer tüm ahlak kalıplarını unutmuştur. Burada, Seniyye’nin ses tonu ve vurgularındaki değişimle, adeta gözü dönmüş bir şekilde “*fırsat bu! almalı çantayı*” diye tekrarlayıp durması, Selahattin’in “*ama başkasının parası bu*” demesinin üzerine, “*adam öldü nasılsa kimse de bilmiyor, fırsat bu*” diye yüksek sesle tekrar etmesiyle, Seniyye’nin dolayısıyla toplumun ahlak anlayışının ikiyüzlülüğü vurgulanır. Seniyye, “*birçok şeyi yenilemek*” zorunda kalmadığına dair umuda kapıldığı için bu kadar heyecanlanmış ve bu son “*fırsata*” sarılmak istemiştir. Sesindeki, jest ve mimiklerindeki hızlı duygusal değişim bunun yansımalarıdır. Asiye’nin kurtuluşu “*ahlaksızlıktan*” geçse dahi, bütün bir düzenin topyekûn değişmesinden yeğdir.

Asiye parayı almıştır. Seniyye Hanım rahatlar ve yeniden bir kurtuluş planı hazırlar. Çünkü artık Asiye’nin elinde epeyce para vardır. Ancak Seniyye Hanım

paranın tek başına bir kurtuluş yolu olmadığını söyler. Çünkü “*İnsanı para değil sermaye kurtarır!*”. Hazır para mutlaka biter, ancak sermaye olarak kullanılırsa yani bir işe yatırılırsa, sürekli bir kazanç getirir ve sürekli olarak çoğalır. Asiye de ancak böyle yaparsa kurtarabilir kendini”. Selahaddin bir yandan geneleve bakarak aslında cevabını bildiği soruyu sorar: “*Peki Asiye nasıl bir işe para yatırmalı dersiniz?*”. Seniyye Hanım sonunda kurtuluşu bulduğunu düşünerek heyecanla cevaplar: “*önemli olan anladığı bir işe yatırmasıdır... Para kazanabildikten sonra da hangi iş olursa olsun*”.

Selahattin büyük bir ustalıkla sorduğu sorular yoluyla Seniyye’ye bir kez daha fahişeliğin bir meslek olduğunu ve para kazanıldığı ve kâr edildiği sürece, bu işin de normal bir iş olarak kabul görülebileceğini söyletmeyi başarmıştır. Seniyye, Asiye’yi kurtarmak istediği fuhuşa kendi elleriyle iyice mahkûm etmiştir. Çember tamamlanmış ve başladığı yere gelmiştir. Selahattin, coşkulu bir “*Bravo*” der ve Seniyye’nin etrafını sarmış olan bütün kadınlar ve oyunlarda oynayan diğerleri Seniyye’yi coşkuyla ve tezahüratlarla alkışlarlar. Selahaddin’in “*işte sayın hanımefendinin Asiye’ye sunduğu tek kurtuluş yolunu seyrediyorsunuz*” sunuşuyla yeni oyun için genelevin içine girilir.

İçeri girdiklerinde Asiye, üzerinde Seniyye’nin elbisesinin aynısıyla bir masada oturuyordu. Bu ayrıntı dikkat çekicidir. Çünkü Seniyye’nin istediği gibi bir “kurtuluş” la Asiye, bir anda Seniyye’ye dönüşmüştür. Bu, iki kadın arasından gerçekte hangisinin “namussuz” olduğunun bulanıklaşmasını sağlayan bir psikanalitik göstergedir. Çünkü seyircinin bilincinin karışmasına neden olmak için kullanılmıştır. Asiye, genelev işletmeye başlamış, patroniçe olmuştur. Genelevinde, yaşlarını sahte kimliklerle büyüttüğü, en büyüğü 17’indeki kimsesiz olan küçük kızları çalıştırmaktadır. Kendisine saygı duyuluyor ve “Hanımefendi” diye hitap ediliyordu. Asiye, üzerinde Seniyye Hanım’ın elbisesinin aynısı, onun gibi hanımefendi tavırlarıyla, Seniyye Hanım’a doğru yaklaşır ve şu tiradı atar: “*Ben de kurtuldum işte. Ben de öğrendim artık bu düzende yaşamanın sırrını. Karınların nasıl doyduğunu, sırtların nasıl pekleştirildiğini, yarın korkusu olmadan kimlerin yaşayabildiğini, nasıl yaşayabildiğini biliyorum artık. Bu düzende yaşamanın sırrı.*”

Asiye “*Davrananı yok edin, direneni gebertin, ezin, vurun, öldürün. Devam etsin bu hayat!*” diyerek kadınları genelevden attırır. Seniyye Hanım’a dönerek devam eder: “*Ben de kurtuldum işte... Nerelere para yatırmak gerektiğini ve bir seferde kolay yoldan bilmem şu kadar paranın nasıl cebe girdiğini, kimlerin cebine girdiğini biliyorum artık*”. Asiye, Seniyye Hanım’ın Derneği için bir çek yazıp uzatır. Seniyye Hanım büyük bir memnuniyetle kabul eder. Fuhuşla mücadele derneğine genelev patroniçesi Asiye’nin yaptığı bu yardım ve derneğin genel başkanının kabulü ironiktir. Gerçekte iffetsiz olanın, sistemin ve toplumun metaforu olan Seniyye Hanım olduğu göstergeleri devam etmektedir. Çekin üzerindeki imza, gerçek Asiye’nin mektubundakiyle aynıdır. Yani aslında oyuncu Nazlı gerçekten Asiye’dir. Bu göstergeyle yönetmen, oynananlar ne kadar olursa o kadar da gerçek mesajını vermiştir.

Selahattin hala oyun oynadığını zannederek Asiye’yi oyunculuğundan dolayı tebrik eder. Ancak Asiye onu elinin tersiyle iter. Seniyye Hanım’a dönerek hemen bu fuhuş yuvasını ortadan kaldıracaklarını, yerine turistik tesis kuracaklarını söyler. İçeride Seniyye Hanım ve Asiye kârlarını nasıl arttıracakları üzerine planlar yaparken, dışarıda genelev yıkılıp dökülmekte, kadınlar ve Selahattin yaka paça dışarı atılmaktadır. Dükkânlar bile yıkılır. Asiye’nin hayatını bu noktaya getiren bütün oyunların oynandığı sahne de yıkılmaktadır. Asiye sembolik olarak, geçmişini arkasında bırakmış, artık burjuva bir hanımefendi olmuştur. Şöyle devam eder tiradına: “*Ben de öğrendim artık insanların neden birbirlerini yediklerini, düşünelere neden tekme vurmak gerektiğini, acımanın neden aptallık olduğunu*”.

Selahattin ayna karşısında tekrar eski haline döner. Ayna, kişinin kendisine döndüğünü, kendisini özdeşleştirdiği imgeyi bulduğu anı simgelemektedir. Selahattin kendisi olmuştur artık. Sistemin dışından biridir O. Bu yönüyle Selahattin de “ahlaksız”dır. Bu yüzden sistemin temsilcilerinin karşısına kendisinin dışında biri olarak çıkmıştır. Filmin finalinde ise saptanan gerçeklik, ahlaksızlığın sistemin kendisinde, Seniyye Hanım’da olduğudur. Filmin bitişi, yönetmenin düşüncesini açığa vurur: Ataerkil toplumsal düzen değişmedikçe, bütün “kurtuluş” çabaları boşunadır. Filmin kapanış sahnesinde Selahattin’in tıpkı filmin açılışında geldiğindeki gibi pislik içindeki sokaktan geçip gitmesi, gerçekte de hiçbir şeyin

değişmediğini, sadece Asiye'nin “bu düzende yaşamının sırrını” çözdüğünü anlatır. Çünkü insana insanca yaşama hakkının tanınmadığı bir düzende, iki seçenek kalmıştır; ya sömürmek ya da sömürülmek. Asiye de kurtuluşunun bedelini yeni Asiyeler yetiştirerek ödeyecektir.

Filmin sonunda Seniyye Hanım ve Asiye'nin birbirine fazlasıyla benzer görüntüleriyle de “namuslu” ve “namussuz” kadın ayrımı, seyirci zihninde belirsizleşir; böylece ahlak, iffet, namus gibi kavramlar, toplumun gördüğü ve gerçekte olan üzerinden sorgulanır. Dahası “düşmüş” olanlar, fahişeler değil, kadınları ezen ve sömüren ataerkil düzene sadık bir şekilde bağlı olanlardır mesajı verilir. Film, epik anlatımla, fahişeliği doğuran toplumsal ve ekonomik sorunları yansıtır bunları ataerkil sistemle ilişkilendirirken, problemin yeniden üretimini engelleyecek gerçek çözümlerin bu işçi kadınların koşulları dikkate alınmadan sağlanamayacağını da gösterir.

#### **4. “Aaahh Belinda”da Birbirine Yaklaşan Kadın(lık)lar**

“Aaahh Belinda”, Atif Yılmaz'ın yönetmenliğini yaptığı, senaryosunu Barış Pirhasan'ın yazdığı, 1986 yapımı bir diğer kadın filmidir. Bu filmde Atif Yılmaz, yaşam tarzları, sınıfları, eğitim düzeyleri vb. birçok açıdan birbirlerinden farklı iki kadını ya da kadınlık biçimlerini, paralel anlatımla ve gerçek-üstücü bir üslupla konu edinmiştir. Filmde Naciye'nin hayatına yapılan vurgu, filmi Smelik'in feminist sinemada “gerçek” kadınlık durumlarının anlatılması gerektiği düşüncesini somutlaştırmaktadır. Bu yüzden filmin incelenmesinde daha çok kadın(lık)ların toplumsal-kültürel bağlamda şekillenen yapısına vurgu yapılacaktır.

Filmi Feminist Film Teorisinin argümanlarına yaklaştıran, farklı kadınlık biçimlerini ve farklı sınıflardan kadınları birbirine yaklaştırmak suretiyle, kadınlığa ya da kadın olmaya dair ortak bir takım durumları ortaya koymasındır. Toplumsal cinsiyetin hiyerarşik yapısına dikkat çekmesi, kadınlar arasında da bir ezen-ezilen ilişkisinin olduğunu göstermesi de filmi Feminist Film Teorisine yaklaştırmaktadır. Filmde vurgulanan düşünceye göre, bu toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin var olmasına karşın, örneğin filmdeki Serap karakteri gibi “kurtulmuş” bir kadının, Naciye karakteri gibi geleneksel eş ve anne normları tarafından “kuşatılmış” bir kadının

durumuna gelmesi mümkündür. Serap ve Naciye aynı kadının paralel zaman ve mekândaki farklı kimlikleri olarak sunulmuş, aslında cinsiyetçi ideoloji karşısında aynı sınıfi temsil ettikleri vurgulanmıştır.

Filmin konusu kısaca şöyledir: Serap (Müjde Ar), kendi ayakları üstünde duran, entelektüel ve cinselliğini özgürce yaşayan bir kadın olması sebebiyle, görece marjinal bir kadınlık biçimi sergilemektedir. İdealist, genç bir tiyatro oyuncusudur. Söylemleri net ve tavizsizdir. Toplumun baskı ve kısıtlamalarından çekinmeyen bir hali var gibidir. Tiyatro onun için çok önemlidir. Ancak biraz daha para kazanmak için pek ciddiye almadığı ve hatta aşağıladığı reklam sektörüne adım atmak zorunda kalır. Belinda şampuanlarının reklamında Serap, evli, iki çocuk annesi, gündüzleri çalışan, onun dışındaki zamanlarda ise tüm dünyası kocası ve çocukları olan bir kadını canlandıracaktır. Serap, arasına keskin çizgilerle mesafe koyduğu bu Naciye (Müjde Ar) karakterini oynarken kendini rolüne çok kattığı sırada, kendini Naciye'nin hayatının içinde buluverir. Bu kâbustan çıkmak için uzun süre direnen ve asla böyle bir hayatı yaşayamayacağını düşünen Serap/Naciye, o kadının da kendisi olduğunu kabul ettiği noktada, yani Naciye'nin hayatını gerçek anlamda yaşamaya başladığında, tekrar eski hayatına dönebilir.

Bu kâbus, aslında Serap gibi yaşayan kadınların da her an Naciye'ninki gibi bir hayatın içinde kendilerini bulabileceklerinin, onun yaşadığı kadınlık biçimini, başka koşullar altında ve farklı şekillerde deneyimliyor oldukları gerçeğinin altını çizer. Çünkü inşa edilmiş kadın/erkek rolleri, kimseyi dışarıda bırakmayacak şekilde örülmüştür, her yerdedir ve sürekli yeniden üretilmektedir. Başka bir ifadeyle, Serap, Naciye gibi kadınların hayatlarıyla arasına bir mesafe koymuştur. Dolayısıyla kendisini ataerkil ideolojinin cinsiyetçiliğinden azade görmektedir. Serap'ın, ev kadını olan, bütün hayatı çocukları olmuş, evli kadınları aşağılayan bir tavrı vardır. Kendini hiyerarşik olarak bu kadınlardan üstün görmektedir. Dolayısıyla kâbustan çıkışını sağlayan şey, ataerkil ideolojiye boyun eğişi değil, Naciye'nin hayatını, Naciye'yi kabullenışı olmuştur. Onun yaşadığı duygusal, psikolojik süreçleri içselleştirdiği, bir anlamda onu anladığı ve "O" olduğu anda kâbustan çıkabilmiştir.

Atıf Yılmaz filmde medya ve kapitalizm eleştirisi de sunmuştur. Bu eleştiri, reklamların özellikle kadınları hedef alan stratejilerine yöneliktir. 1980 İhtilali döneminin hemen ardından kapitalistleşmeye başlayan Türkiye'nin tüketime teşvik eden reklam kuşaklarının, kadınlara ilişkin toplumsal cinsiyet rollerini nasıl yeniden ürettiği üzerinde durulmaktadır.

*a. Kamera Açıları ve Tekniklerin Anlamlandırma Sürecine Katkıları*

Film, Serap'ın evinde bir yandan viskisini yudumlayıp bir yandan “aptal” olarak tanımladığı reklam filmi metnine çalışma sahnesiyle açılır. Açılışa kamera, o sırada reklamların gösterildiği televizyona odaklanmıştır. Reklamların hepsi kadınlara özellikle de ev kadınlarına yöneliktir. Reklamlarda oynayan kadınlar, genellikle ev işlerine ya da kişisel bakıma yarayan ürünleri kullanırken, hiç de gerçekçi olmayan bir mutluluk ve memnuniyet içindedirler. Burada film içinde açık bir eleştiri gelmez ancak, kameranın reklam filmlerindeki kadınların yüzlerine ve ifadelerine yakın çekim yapması, eleştiriye kendinden hissettirir. Kameranın bir objeye ya da insana odaklanması, odaklandığı obje ya da insanla ilgili yönetmenin söylemek istediği bir şeyinin olduğunu göstermektedir.

Kamera, Serap'ın evinde, ayrıntıları göstererek, ancak bu ayrıntılar üzerinde fazla durmayarak dolaşır. Bu anlatma tekniği, Smelik'in feminist film çözümlemelerinde belirttiği anlatma yollarından “Öyküsel Anlatıcı” kategorisine dâhil edilebilir. Anlatıcı görünmezdir buna rağmen hikâye dünyasında yer alır. Böylesi bir kurmaca anlatı seyirciyi filmin içine çeker, ancak aynı zamanda seyirci, kameranın ardındaki bağımsız öznelliği kavrar. Bu sayede öykü anlaşılır kılınır (2008: 55). Burada anlaşılan, reklam filmlerinde kadının toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesi ve bundan sağlanan kârın eleştirisi. Kamera Serap'ın evinde dolaşmaya devam ederek seyirciye onu tanıtır. Hemen anlaşılmaktadır ki Serap entelektüel, özgür ruhlu, “farklı” bir kadındır. Kahvaltıda portakal suyu içer, her sabah gazetesini alır, güzel giyinen, makyaj yapan, alımlı bir kadındır. En önemlisi kendisini feminist olarak tanımlamaktadır. Bunu sadece kamera dolaşırken gözümüze takılan bir feminist yayından anlarız. Fazlaca üzerinde durulmaz.

Kameranın bu bağımsız, serbest dolaşımı, Serap'ın tam evden çıktığında bir şey unuttuğunu fark edip geri dönmesinde de dikkati çeker. Serap tekrar içeri girdiğinde kamera onun evden çıktığı noktada kalmış ve beklemiştir. Bu Feminist Film Teorisinde eril izleyicide görsel haz uyandıran skopofiliyi önlemektedir. Kamera her an Serap'ı "gözetlemez" ve karaktere odaklanmaz. Bu da kadın karakterin güzelliğinden ya da çekiciliğinden kısacası bedeninden başka bir şeye işaret edildiğinin göstergesidir. Atıf Yılmaz bu teknikle klasik sinemanın skopofilik haz yaratmaya dayanan anlatı yapısından sıyrılmıştır. Kamera vasıtasıyla göstermek istediği, kadınların bedenleri değil farklı yaşam biçimleridir.

Serap bulunduğu ortamlarda diğer kadınlar çocuklarından, zayıflama yöntemlerinden vs. bahsederlerken aşağılayıcı bir tutum sergilememektedir ancak, bu konuşmalara da katılmamaktadır. Kendini "O" kadınlardan ayrı gördüğü, kameranın karakterler üzerindeki geçişleriyle hissettirilir. Serap, sevgilisine oynayacağı reklam filminden bahsederken alaycıdır. Bu işi yapmayı kendine yakıştıramadığı açıktır. Şöyle söyler: "*Akşamları da ne oluyorum biliyor musun? Evimin kadını. İyy!*". Serap'ın ev kadınlığına dair mesafesi ilk kez burada net bir şekilde gösterilir. Serap aileye, evliliğe tam olarak bilinçlenmiş bir kadın gibi bakmaktadır. Ancak aile ve evlilik içindeki kadınların durumlarıyla pek ilgili değil gibi görünmektedir. Bu özelliğiyle Serap, kendini toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin üst kademelerinde, görmekte ve böylece toplumsal cinsiyet hiyerarşisini onaylamış olmaktadır. Hooks'un söylediği gibi, cinsiyetçi düşünce kadınlara birbirlerini merhametsizce yargılayıp acımasızca eleştirmelerini öğretmiştir (2012: 27). Serap gibi eğitimli, toplumsal cinsiyet rollerinin görece dışına çıkmış kadınlar, bu kadar şanslı olamamış kadınları, kendilerini bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kadınlık rollerinden soyutlayarak acımasızca yargılarken; toplumsal cinsiyet rollerini daha çok benimsemiş kadınlar Serap gibi kadınları, ahlaksız bir hayat sürmekle suçlamakta ve eleştirmektedir. Her iki durumda da kadının kadını, kendini temele koyarak aşağı görmesi söz konusudur. Oysa Atıf Yılmaz'a göre böyle bir tutum, kadınların bir sınıf olabilmesini engellediği için aşılmalıdır. Bu yüzden Serap ve Naciye karakterlerini aynı oyuncu (Müjde Ar) oynamaktadır ki zaten bu iki karakter aynı kadındır.

### ***b. Reklam Senaryosu: Naciye'nin Hayatı***

Belinda şampuanlarının reklam filmi Naciye'nin nasıl bir kadın olduğunu, nasıl yaşadığını bize özetlemektedir. Serap'tan beklenirse, ürünü daha ilgi çekici kılmak için, Naciye'yi oynaması değil, Naciye olmasıdır. Tezat bir şekilde Serap aynı zamanlarda tiyatrodaki da feminist bir oyunun başrolünü oynuyordur. Provalar sırasında, sevgilisi ve pek hoşlanmadığı belli olan bir kadın arasında geçen diyalogda, kadın Serap'ın reklam filminde oynamasını eleştirir. Asiye rolüne talip olan bu kadın, Serap'ı reklam filminde oynamakla suçlar. “*Onları kimse kullanamaz, onlar seni kullanır*” diyerek yine filmin mesajını vurgulayacak bir gönderme yapar. Tıpkı “Asiye Nasıl Kurtulur”da olduğu gibi, kapitalist sistem ve onun dışına çıkmadan bir kurtuluşun mümkün olmadığı vurgusu burada da yapılır. Oynadıkları oyunun (Asiye Nasıl Kurtulur?) konusuna göre, Asiye, tüm çabalamalara rağmen, fahişelikten kurtarılamaz. Ancak kendisi de sistemin bir parçası olarak, yani sömürülen olmaktan çıkıp sömüren olarak ayakta kalmayı başarır. Ancak bu bir kurtuluş değildir, seçeneği yoktur, ya sömürülecek ya da sömürecektir. Aslında Atıf Yılmaz'ın aynı temayı bu filme de taşıdığını söyleyebiliriz. Serap da bir sanatçı olarak emeğini kapitalist sisteme satmaktadır. Çünkü paraya ihtiyacı vardır. Tiyatrodan pek para kazanamamaktadır. Oynanan oyunun “Asiye Nasıl Kurtulur” olarak seçilmesi tesadüfi değildir. Atıf Yılmaz aynı paralelliği vurgulamak istemiştir. Böylece göstergebilimsel açıdan, filmlerindeki dizisel ilişkiyi ortaya koymuştur.

Serap, reklamın çekileceği yere sevgilisiyle gelir ve saat altıda buluşmak üzere sözleşirler. Serap kocasını, Hulusi Bey'i (Macit Koper) oynayacak Tuncay Bey ve çocuklarıyla tanışır. Evlilik yüzüğünü de parmağına takar, makyöze Serap'ı Naciye'ye dönüştürmesi talimatı verilir: “*Şöyle hanım hanımcık. Gündüzleri işinde, geceleri evinde, fedakâr, sabırlı, bakımlı, hem güzel hem alçak gönüllü...*” ataerkil toplumsal algının “ideal kadın” özellikleri ve kadının toplumsal cinsiyet rollerini bir çırpıda sıralamıştır reklam yönetmeni. Reklamın ürününü cazip kılan etken de budur aslında. Bir şampuan reklamı çekilir. Elbette hedef kitle, kadınlardır. Ürünü çekici kılmak içinse, ideal bir kadın tipolojisi çizilir: “*Naciye Hanım sıcak aile yuvasında. Şimdi o yalnız evinin kadını*”. Reklamda Naciye sofrada bekleyen kocası ve çocuklarına yemeklerini getirirken dış sesin söylediği bu sözler, medya aracılığıyla

toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl yeniden üretildiğini gösterir niteliktedir. Naciye Hanım kocası gibi çalışan bir kadın olmasına rağmen, akşam eve gelince sofrada bekleyenlere hizmet ediyor. Her şeye rağmen bakımlı ve güler yüzlü.

Yönetmen Serap'a direktiflerde bulunurken, çok mutlu olduğunu göstermesini ve bu mutluluğun sırrınınsa Belinda şampuanları olduğunu izleyiciye hissettirmesini ister. Bu sahneler, görsel medyanın, kadının toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmesinin yanında, kadınları tüketim için hedef kitle olarak seçtiğini göstermektedir. Mesaj çok önemlidir: "Bütün kadınlar, bir koca, çocuklar, onlara hizmet etmek, kocanın beğenen bakışlarından başka ne isteyebilir ki?" bunu sağlayacak olan da Belinda şampuanlarıdır. Kadının ulaşabileceği en yüksek mutluluk mertebesi ve varlığının en yüce anlamı olarak ailenin, kocanın, çocukların ve fiziksel olarak çekici bulunmanın sunulması, bu gün de kadının anne, eş, cinsel obje, fedakâr, sabırlı vs. sıfatlarının dışında bir varlık alanı bulamamasının sebeplerinden biridir. Feministlerin kadının ikincil konumunun temeli olarak gösterdikleri bütün bu sıfatlar, reklamlar ve medya aracılığıyla da sürekli yeniden üretilmektedir.

**"Reklamlarda kadın imgesinin kullanımını genel olarak iki kategori altında incelemek mümkündür. Birinci kategori bir eş, anne ya da ev kadını olarak yerini bulur. İkinci kategori altında ise kadının cinselliğinin ön plana çıkarılması durumu vardır. Böyle bir rol içerisinde, kadınlar reklamlarda erkeklere bağımlı, fazla zeki olmayan daha çok ev hanımı, temizlikçi ya da akıllı olmayı gerektirmeyen büro elemanları gibi rollerde sergilenmektedirler. Bu imajların içinde kadınlar için en çekici, en etkili, en saygın olduğu düşünülen imaj ev kadını imajıdır" (Barokas, 1994: 48).**

Reklam filminde, gösteren: Serap; gösterilen: Naciye; gösterge: Belinda şampuanlarıdır. Filmin dizimsel ilişkileri içinde baktığımızda ise yönetmen farklı bir gösterge sunmaktadır. Buna göre, gösteren Serap, gösterilen reklam filmi, gösterge kadınların bilinçlerinin reklam filmleriyle yönlendirilmesi ve tüketimi körüklemek için araçsallaştırılmasıdır. Kadınların reklamlarda ev kadınlığı, annelik ya da cinsel obje olarak sunulması, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmiştir. Aynı zamanda da reklamlarda kadın, pazarlama aracı olarak araçsallaştırılmıştır. Reklamlara konu olan

şeyler satışa sunulurken, aynı zamanda kadının yaşamına, fiziğine ilişkin kalıplar da belirlenmekte ve izleyici kadının bilinçaltında malı alma eğilimi yaratılmaktadır. Bu süreç, erkeklerden daha çok kadın tüketici kitlesine göre şekillenmektedir. Bu anlamda film, reklamların kadını metalaştırması ve sömürmesi anlamında da bir medya eleştirisi sunmaktadır. Akdoğan'a (2004: 56)göre kadın reklamlarda, ya çocuğunun beslenmesine ya da hijyenine özen gösteren ideal bir anne, ya hayatının erkeğini kokusundan tanıyarak peşinden giden bir kadın ya da kocasının yaptığı işin niteliğinin onun çamaşırına etkisini iyi anlayarak X marka deterjanla çamaşırları bembeyaz eden iyi bir ev kadınıdır.

Reklam çekiminin yemek arasında oyuncu çocukların annelerinin, Serap'la diyalogları Serap ve bu kadınlar arasındaki ayrışma ve birbirini anlamama gerçeğinin en bariz şekilde ortaya çıktığı sahnelerden biridir. Kadınların: *“bizim artık kendimiz için istediğimiz ne olabilir ki, bizim için artık varsa yoksa çocuklar”* sözlerini Serap nazik ama uzak bir gülümsemeye karşılar. Burada Türk toplumundaki iki kadın modeli çizilmiştir; biri çalışan, kendi özgür alanları ve kararları bulunanlar diğeri de inşa edilmiş rollerini içselleştirmiş önce ev, önce çocuk diyen kadınlardır. Yönetmen film boyunca iki kadın arasındaki mesafeyi, filmin anlatı yapısı içinde daraltmaya, daha doğrusu Serap'ın Naciye'yi anlamasına, bu ikiliği çözmeye çalışmıştır. Çünkü ataerkil ideoloji sürdükçe, kendini “kurtarılmış” olarak gören kadınlar da bu ideolojinin tehditleriyle karşı karşıya kalacaktır. Bu anlamda, bu iki kadın arasındaki farklar değil, farklardan daha çok olan benzerlikler öne çıkarılmalı düşüncesi hâkimdir.

Reklam filminin çekimleri ve filmi çekilen ürün, Marks'ın (2012: 81-93)meta fetişizmi kavramını hatırlatır niteliktedir. Belinda şampuanları, reklam senaryosu ve oyunculuklar vasıtasıyla, kendi öz varlığından (yalnızca bir şampuan, kişisel temizlik maddesi), daha aşkın bir şeye (mutlu ailenin sırrı) dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Serap sevgilisine, reklam filminden ve şampuandan söz ederken alaycı ve tiksinti dolu bir sesle *“mutluluğumuzu borçlu olduğumuz şampuan”* der. Reklamlarda kadınların sanki tek sıkıntısı çıkmayan lekeler ya da kurumuş yemek artıklarıymış gibi bir algı yaratılır. Adeta kadınların dünyası bunlardan ibarettir. Oysa orta sınıf bir ailede kadının sorunları, hem ev işlerinden, hem çocuk bakımından sorumlu olması,

hem de çalışan bir kadın olması açısından, daha çok ideolojik ve kültürelidir. Kadının hem evde hem de dışarıda çalışması, iki kere ezilmesine ve yıpranmasına neden olmaktadır. Reklam filmindeki Naciye de böyle bir kadındır. Geleneksel değerlerle çevrili bir ailesinin olmasının yanında, aynı zamanda çalışan bir kadındır. Dışarıda çalışması, ev işlerini kocasıyla paylaşmasını getirmemiş, daha çok yorulmasına sebep olmuştur. Dolayısıyla, Serap'tan çok farklı bir hayatı yaşamakta, yaşamak zorunda kalmaktadır. Bu noktada filmde etkili bir yabancılaştırma efekti olarak sunulan unsur, fantastik bir şekilde reklamdaki ailenin gerçeğe dönüşmesi ve Serap'ın da Naciye olarak bu ailenin içinde “gerçekten” yaşamaya başlamasıdır.

Serap, Belinda şampuanıyla duş aldığı sahnede, defalarca denemelerine rağmen istenilen oyunculuğu sergileyememiş ve çok sıkılmıştır. Zaten işi sahiplenememiştir. Çünkü bedeniyle bir meta değerine dönüşmüştür. Ürün, onun cinselliği ve oyuncu olarak sahip olduğu meta değeri üzerinden pazarlanmak istenmektedir. Bu ise Serap'ın sanatçı kişiliğine tamamen aykırı bir şeydir. Bu yüzden bir an önce bu “saçmalıktan” kurtulup gitmek istemektedir. Yönetmen Serap'tan istediği oyunculuğu ve inandırıcılığı alamadıkça, onu daha çok zorlar ve kendisini rolüne kaptırmasını, rolün içine girmesini ister ve Serap'a şöyle söyler: *“Milyonlarca kadın, Naciye Hanım'ın aldığı zevki, yaşadığı mutluluğu paylaşabilmeli. Hem de şu on saniye içinde. Bütün iş senin yüzünde, bakışlarında. O bakışı bize vermek zorundasın”*. Serap oynamaya devam ederken reklamın sloganı okunur: *“Tutkunun asıl adı, mutluluk pırlantısı: Belinda...”* Sonra da yönetmen mayosunu biraz daha aşağı indirmesini ister. Serap'ın çıplak olduğu izleniminin gerçeklik hissini artması için kesinlikle mayosunun ucu görünmemelidir. Böyle bir durum seyircinin, reklam metninin büyüleyiciliğinden kurtulması demektir. Oysa istenen büyülemeyi mükemmel şekilde sağlamak, seyircinin bilinçaltına ürünü yerleştirmektir. Duş sahnesi aynı zamanda eril seyircide, bir kadını çıplak olarak izliyormuş yanılması yaratarak, hazzı sağlamaya yarar. Yani Naciye'nin iyi bir anne ve eş olması yeterli değildir. Bunun yanında kadın seyirci açısından çıplak kadın figürü başka bir anlama işaret etmektedir: kadın izleyici, ekrandaki bu çekici kadın imgesiyle kendisini özdeşleştirecektir. Aynı zamanda çekici ve seksi de

olmalıdır. Bu yüzden Serap cinselliğini de kullanmalıdır. Mulvey, kadın bedeninin bir metaya indirgenmesine getirdiği yorumunda şöyle söyler:

**“...Bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymaktadır... Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. Bu nedenle film açısından, biri, öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasıyla (etkin skopofilik) ilgiliyken öteki, izleyicinin kendi benzerini tanınması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir” (Mulvey, 2010: 442) .**

Serap en sonunda, yönetmenin direktifleriyle, kendisini Naciye rolüne kaptırır. Bu sırada müzikle birlikte gerilim arttırılır. Gözlerini kapatmış adeta gerçekten Naciye olmuştur. Gözlerini açtığında çekim ekibinden kimse yoktur. Serap kendisine bir şaka yapıldığını düşünmektedir. Banyodan çıkar, bulunduğu yer stüdyo değil bir evdir. Bir odaya girer içerde, reklamdaki Naciye'nin kocası ve çocukları televizyon seyretmektedir. Rol arkadaşı olarak tanıdığı Hulusi Bey'e setin nerede olduğunu sorar ancak, Hulusi, kendisine Naciye diye hitap ederek yemek hazırlamasını ister. Şizofrenik bir durum yaşamaya başlar. Bütün reklam senaryosu, bir gerçeklik olarak karşısındadır ve kendisi de bu gerçekliğin içindedir. Serap, Naciye olmuştur. Önce şaka olduğunu düşünmüştür. Ancak şaka olmasının mümkün olmadığını anlayınca bir kâbusun içinde olduğuna, sonunda uyanacağına filmin sonuna kadar inanmış ve bu kâbustan çıkmaya çalışmıştır. Serap gitgide gerçekte kendisine ait olmayan bir dünyanın ve kimliğin içinde kaybolur. Serap Naciye'nin dramını, yaşadığı zorlukları, kocasıyla hatta kaynanasıyla sorunlarını yaşamaktadır ancak bunları hep Serap kimliğiyle yaşaması, seyircinin Serap'ın/Naciye'nin bir delilik ya da rüya içinde olduğu gibi basit bir okumaya kapılmasına engel olmaktadır. Serap sahip olduğu kentli, çağdaş, okumuş kadın kimliğinden bir anda Naciye'nin dört duvar arasına hapsedilmiş ve kocasının mülkü olmuş kimliğinin içinde bulmuştur kendisini.

Filmde kadın karakterlerin (Serap ve Naciye), birbiriyle yer değiştirdiği bölümde, kameranın karaktere ve onun yüzüne odaklanmasıyla, kadınlar arasındaki,

görünürdeki tüm farklılıklarına karşın, özdeşliklerine vurgu yapar niteliktedir ve seyircinin zihninde de aynı algı yaratılmaya çalışılmıştır.

*c. Gerçek-üstü Anlatım, Psikanalitik Göstergeler ve Serap-Naciye İkileminin Çözülmesi*

Filmde gerçeküstü, fantastik öğeler, anlatımı ataerkil akılcı biçimden kurtarmak, iki kadının dünyalarını düşsel bir düzlemde birbirine yaklaştırmak için kullanılmıştır. “Aaahh Belinda”da yönetmen, gerçek-üstü anlatıdan faydalanarak, kadının kimlik ve benlik ayırımına bir düzlem oluşturmuştur. Atıf Yılmaz’ın, benlik olarak kadının kendini algılaması ve bir kimlik kategorisi olarak kadını birbirinden ayrı ele aldığı söylenilebilir. Filmin kahramanı kadın benliğinde özgür ve bilinçli iken, aynı zamanda ezilen sömürülen bir kimlik kategorisine aittir. Benliği Serap’tır, kimliği ise Naciye. Yönetmen gerçek-üstü anlatımı, seyirciyi gerçeklikten uzaklaştırmak için değil aksine, gerçeğe yaklaştırmak için kullanmıştır. Yaklaşılan gerçek, hem ataerkil ideolojinin kalıplarına göre şekil almış toplumsal süreçlerin anlamları, hem de kadının bu süreçte kendini bir sınıf olarak görmeden kurtulamayacağı üzerinedir. Zizek’e göre ideoloji katlanamadığımız gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya gibi bir yanılsama değildir, temelde bizatihi bizim “gerçekliğimizi” destekleyen bir fantazi inşasıdır; etkili, gerçek toplumsal ilişkilerimizi biçimlendiren bir “yanılsamadır”. Zizek, “fiilen yanlış ve geçersiz” olanın, “bizim taktığımız maske (oynadığımız ‘toplumsal rol’) ile aramızdaki ‘içsel mesafe’, maskenin altındaki ‘asıl benliğimiz’” olduğunu iddia eder (Aktaran Diken, 2010: 169). Serap da kendi toplumsal rolüyle (kadınlık) arasına bir mesafe koymuştur. Naciye’ye dönüşmesi ise bu mesafeyi aşmasını sağlayacaktır.

Serap/Naciye hala bir şakanın içinde olduğunu düşünürken Hulusi beyle çekilmiş bir düğün fotoğrafını görür. Bu sırada odada televizyon çalışmaktadır ve reklam sesini duyarız. Kâbusun ya da Serap’a göre kâbusun hep reklamlar eşliğinde ilerlemesi Serap, Naciye ikileminin başlangıcına işaret etmektedir. Yönetmen medya ve tüketim kültürü eleştirisini elden bırakmamaktadır. Serap/Naciye çocukların “*anneciğim nereye gidiyorsun*” diye ağlamaları eşliğinde Serap’ın dostlarına ve sevgilisine gitmek üzere evden ayrılır. Çıkarken reklam başlamadan önce parmağına

taktıkları yüzüğü de verir. Mekânlar ve insanlar aynıdır ancak kimse onu tanımaz. Sevgilisi Suat'ın başka bir sevgilisi vardır. Arkadaşlarıyla daha önce sürekli oturup sohbet ettikleri yere gider. Ancak onlar da Serap'ı tanımaz. Son çare olarak evine gider, evinde de başkaları oturuyordur. Çaresiz, Naciye'nin evine ve onun hayatına geri döner. Geceyi orada geçirmek için Hulusi'den izin ister. Hulusi Naciye'nin bir bunalım geçirdiğine kanaat getirir.

Serap'ın tanıdığı kimse onu tanımamaktadır. Evi, parası hatta kıyafetleri bile yoktur. “*Kim giyiyor bu paçavraları?*” dediği Naciye'nin kıyafetlerini giymektedir. İade ettiği yüzüğü Hulusi tekrar parmağına takar. Bir anda o tepeden baktığı, hiçbir zaman anlamadığı ve anlayamadığı kadınların hayatının içinde bulmuştur kendini. Koca, sıkıştırıp mıncıklar, çocukların biri çantasını bulamaz, biri önlüğünü. Bütün bunların yanında gündüzleri çalışması, akşamları çocukların ve kocasının ihtiyaçlarını karşılaması gerekir. Ev ekonomisine dair hiç düşünmediği konularda dikkatli olması gerekir. İçine girdiği bu çok yabancı hayatta tasarruf etmeli, yemeklik malzemeleri en çok yemek çıkacak şekilde kullanmalıdır. Aynı zamanda kayınvalidesi ve kayınpederine de saygı göstermesi, özellikle kayınvalidesine yaranması gerekmektedir.

Naciye'nin küçük oğlunun annesine olan düşkünlüğü de psikanalitik bir göstergedir. Çocuk annesini yoğun bir şekilde babasından kıskanır. Babayı annesiyle arasına giren ve annesini elinden alan bir yabancı olarak görür. Aynı zamanda babasından çok korkar. Bu unsurlarla Atıf Yılmaz, annenin ilk sevgi nesnesi olması, iğdiş edilme korkusu, babanın yasası gibi psikanalitik öğelere ve süreçlere dikkat çekmektedir.

Serap/Naciye'nin aynadaki görüntüsüne bakarak, bir yandan yüzüne dokunup bir yandan da “*Serap'im ben Serap*” demesi de yine, sinemada aynanın psikanalitik metafor özelliğine vurgu yapar niteliktedir. Ayna, öznelliğin oluşumunda kurucu role sahiptir. Serap da aynadaki görüntüsüne bakarak, bir anlamda kaybettiği öznelliğini, “Serap” kimliğini kurmaya çalışarak ve bunu telkinleriyle kuvvetlendirerek rahatlamaya çalışmaktadır. Ayna sekansı aynı zamanda, kadının Serap olan bilinç düzeyiyle, Naciye olan bilinçdışı düzeyinin yer değiştireceğinin de izlerini

sunmaktadır. Film ilerledikçe, Serap kendi bilinç düzeyinde de Naciye'ye dönüşecektir. Serap ise yavaş yavaş bilinçdışı düzeyinde kalmaya başlayacaktır. Yani Naciye kadının gerçekliğine ve kimliğine dönüşecektir. Ancak şimdilik aynada gördüğü Serap'a bakarak narsistik bir haz duymakta böylece ayna evresindeki bebek gibi kendi kendisini bir haz nesnesi olarak görmektedir.

Filmin bu aşamasında ise Serap, bir süre Naciye olduğunu kabul etmemeye devam eder. Bunun üzerine çevresindeki herkes, onun çıldırdığını düşünür. En sonunda Naciye'yi akıl hastanesine yatırır. Naciye/Serap, önce Serap olduğuna doktorları inandırmaya çalışır. Adının Serap olduğunu, Hulusi Bey ve çocukları daha önce hiç görmediğini, bir tiyatrocunun olduğunu anlatıp durur. Tiyatro oyunundan kesitler bile sunar doktorlara. Ancak bütün bu çabaları, doktorlarının deli olduğuna dair daha da kesin bir kanıya varmalarından başka bir işe yaramaz. Serap bir süre hastanede kaldıktan sonra, numara yapmaya başlar. Artık iyileştiği, Naciye olduğunu kabul ettiğine doktorların kanaat getirmesiyle hastaneden çıkabilir. Serap'ın bu tavırları, seyircinin, Serap-Naciye bölünmesinin psikiyatrik bir kişilik bölünmesi olduğu yönünde bir yargıya varmasını engellemek için kullanılmıştır. Böylece seyircinin bir yargıya varıp rahatlamasına izin verilmez. Yönetmen, seyirciyi sürekli bir kararsızlık içerisinde bırakır. Karakter de, izleyen de izlediği hayatın Serap'a mı, Naciye'ye mi ait olduğuna karar veremez, Çünkü kahramanın gerçekte ikisinden biri olduğunu düşünmek, birinin "hayal" olduğunu düşündürecek doğal olarak. Atıf Yılmaz'ın istediği ise tam tersidir. Bu kararsızlık aynı zamanda yakınlığı beraberinde getirir. Çünkü birinin hayal ürünü olması, diğerini tıpkı birleşmeden önceki gibi) tekrar ondan kesin ayrı bir yerde konumlandıracaktır. Oysa gerçekte de ikisi birbirine çok yakındır. Gerçeküstü bir anlatım, bu gerçekliği, bilinçdışı süreçlerle, rüyalara benzeyen bir hikâyeye vermektedir.

Naciye/Serap, bir süre sonra, numara yapmaya, yeniden Serap olana kadar uyumlu ve normal görünmeye karar verir. Çocuklarına ilgi gösterir. Hulusi Bey'e çeşitli bahaneler uydurarak, ayrı yatmanın yollarını bulur. İşe gidip gelir, sabah akşam sofrayı hazırlar, zamanla bonfile yerine makarna yapmayı, hatta tasarruf için ışıkları kapatmayı bile öğrenir. Çevresindekiler kâbusundan uyanmasına engel olmasın diye yaptığı Naciye numarası, onu Naciye'yi tanımaya götürür. Kocasını ve

kayınvalidesinden “kutsal çekirdek ailenin annesinin” yapması gerekenleri öğrenir. Komşularıyla birlikte pikniklere gider. Özellikle hem komşusu olan hem de aynı işte çalıştığı arkadaşından (Fusun Demirel) çok şey öğrenir. Özellikle piknik sahnesindeki diyaloglarıyla arkadaşını taklit etmesi dikkat çekicidir. Kocaları pikniğin keyfini çıkarırken, kadınlar için bu eğlence bir eziyete dönüşür.

Kocası Hulusi, bir koca olarak alt komşuları olan erkeğe göre anlayışlı ve yumuşak tasvir edilmiştir. Ancak başkalarının yanında sert görünmeye çalışarak bir başka erkeklik durumunu sergilemektedir. Örneğin Serap’ın Naciye’ye dönüştüğü sahnede, karısının akşam vakti dışarı çıkmasını komşusundan gizler. Bu davranışıyla fallusunu korumaya çalışır. Zamanla Serap/Naciye onu da idare etmenin yollarını bulur. Naciye’nin bir oyun olarak üstlendiği Naciye rolü yavaş yavaş gerçekliğine dönüşecektir. Serap/Naciye, yine de bu hayattan çıkış yolları aramaktan vazgeçmez. Bu defa, Naciye’nin hayatı içerisinden bir kurtuluş yolu aramaya başlar. Serap’ın eski hayatında olan ve artık onu tanımayan insanlarla, bu kez Naciye olarak, yeniden ilişkilendirir. Sevgilisiyle, evli bir kadın olarak tekrar birliktedir. Bu sayede, bir zamanlar Serap’ın oyunculuk yaptığı tiyatrodaki Naciye olarak da rol alır. Komşusuyla birlikte kocalarını kandırarak sık sık oyun provalarına giderler.

Fakat Naciye’nin bu yalanları uzun zaman sürdürmesi mümkün değildir. Nihayet kocasının şiddetine dayanamayan komşusu, gerçekleri anlatmak zorunda kalır ve Naciye’nin tiyatrodaki oyunculuk yaptığı ortaya çıkar. Bu haber üzerine Hulusi, beraberinde ailenin diğer üyeleri ve komşusuyla tiyatroyu basar ve herkesin gözünün önünde Naciye’yi sürükleyerek dışarı çıkarır. Ona şiddet uygular. Bu anlayışlı, yumuşak, hatta biraz sünepe gibi görünen koca, karısının ev ve iş dışında, dahası oyuncu olarak bulunması karşısında bir anda kaba erilliğin kalıplarına girerir. Bu sahne, her erkeğin bir şekilde ataerkil bir bilinç olmasa da bilinçdışına sahip olduğunun ve kadının en ufak bir sınır ihlali girişiminde mülkiyet ilişkisini devreye sokacağına göstergesini sunmaktadır. Bu sırada kaynanası ve kayınbabası da hakaretler savurmakta, çocuklarına, ailesine layık olmadığını, ahlaksız bir kadın olduğunu söylemektedirler.

Naciye, kocası tarafından babasının kapısına bırakılır. Hakaretler arasında öğrendiğimize göre, Naciye'nin babası da aynı günahları işlemiş bir adamdır ve bu sebeple kızı, babasıyla senelerdir görüşmemiştir. Ailenin kara lekesi olarak uzaklaştırılan babasıyla görüşmesi, bu hayattan kurtulmanın yolunun Serap gibi davranmak olmadığını kabul etmesiyle sonuçlanır. Babasının geçmişte kadın düşkününü bir adam olmasının günahı da Naciye'nin omuzlarına yüklenmiştir. Çünkü namusun toplumsal temsilcisi kadındır ve babanın yaşadıkları, Naciye'nin özgür iradesi dışında da olsa onun sosyal varoluşunun bir belirleyicisidir. Tıpkı Asiye'nin sosyal var oluşunu, annesinin belirlemesi gibi, burada da Naciye'ninkini –ilk “ahlaksızlık” eyleminde- babası belirlemiştir. Artık Naciye Serap olmak için bir çıkış yolunun olmadığını farkındadır. Bu hiç tanımadığı adamın sürekli kendisinden özürler dileyip, geçmiş için gözyaşı dökmesi de Serap/Naciye'nin bir çıkış yolu olmadığını kabul etmesi ve pes etmesiyle sonuçlanır. Artık kabul etmiştir: “*Bundan sonra mutluluk var, Naciye var*” der babasına ve gerçekten Naciye olur. Filmde Serap-Naciye birleşmesinin ve bu birleşmeyle gelen çelişkinin çözülmesini başlatan eylem, erkeğin fiziksel şiddeti olmuştur. Naciye ve arkadaşının ev dışındaki mekânları kullanmaya başlamalarının, eşleri ve diğer aile fertleri tarafından şiddete kadar giden öfke yaratmasıyla fiziksel şiddet ortaya çıkmış, böylece Serap tam manasıyla Naciye olabilmıştır.

“*Yeter baba dayanamayacağım, her şey bitti artık, bundan sonra sadece mutluluk var, Naciye var*” söylemiyle artık Serap yoktur Naciye için. Sadece çocukları, kocası, babası, kayınvalidesi ve kayınbabasıyla mutlu bir aile olacaktır. Sabahları kalkacak, kahvaltı hazırlayacak, çocuklarının ve kocasının ütülerini yapacak, işe gidecek. akşam eve gelip yemek yapacak, çocuklarıyla ilgilenecek, tasarruf edecek, çocuklarını kaynanasından öğrendiği şekilde korkutarak uyutacak, kocasını cinsel yönden memnun etmek için her türlü yolu bilecek, komşusuna yemek tarifi verecek... Kısacası Naciye olacaktır artık. Mutlu bir aile yemeğinden sonra gece yatak odalarından yastığını yorganını alıp başka yerde yatmaya giden kocasını kendisi çağırmıştır yatağına. Onun için en alımlı halini almıştır. Her şeyiyle Naciye'dir artık. Serap'tan en ufak bir iz yoktur ve hiçbir oyunculuk ya da numara sezilmemektedir. Kocasını yatağına aldığı ve kulağına “*çocuklarımla babası,*

*kocacığım benim, hepsini Belinda'ya borçluyum*" sözlerini fısıldadığı bir anda "Kes!" sesi gelir. Serap sete geri dönmüştür. Oyunculuk performansı yönetmen tarafından göklere çıkarılan Serap, bambaşka ve en az kendisi kadar gerçek bir kadınlığı tanımış olmanın verdiği "tamamlanmışlıkla" setten çıkar. Filmin finalinde Atıf Yılmaz tekrar reklam ve tüketim kültürü eleştirisi sunmayı ihmal etmez: Onu bekleyen sevgilisi dev bir Belinda şampuanı şişesinin arkasından şişeyi Serap'ın üzerine iterek onu korkutur. Serap'ı kovalayan ve önünü kesen dev şampuan şişesiyle, kapitalist sistemin korkunç boyutlara ulaşan ve tüketildikçe insanı tüketen karakteri gösterilerek film son bulur.

Filmde, yakın dönemde çekilen diğer Atıf Yılmaz filmlerinde de olduğu gibi kadınların kimliklenme arayışları konu edinilmiştir. Özne konumlarını kazanmaları için gerekli özgürlükten yoksun kalan bu kadınlar, iyi kadın-kötü kadın ikilemi çerçevesinde şekillenen anne, eş ya da fahişe gibi kimliklerden birine mahkûm olmaktadır. Filmde hem anlatı teknikleri hem de karakterlerin cinsiyetçiliklerinin tanımlanması açısından psikanalitik öğeler yer bulmuştur. Naciye'nin hayatı, başta kocasının, sonra kaynanasının, kayınpederinin, çocuklarının, babasının ve hatta komşularınınındır. Naciye'nin hayatı çekirdek aileye ilişkin derinlikli bir eleştiri sunar. Reklamlarda oynamayı onuruna yediremeyen, burjuva bir hayat yaşayan "kurtarılmış" sözde feminist kadın ve hayatı iş ve ev arasında emeğinin sömürüldüğü alanlar arasında geçen, tüm hayatının anlamı kocası ve çocuklarıyla sınırlandırılmış, "kuşatılmış" kadınlar arasındaki hiyerarşik iktidar ilişkisi sinemada yıkılarak bu hiyerarşik ilişki, eşitler arası bir ilişkiye dönüştürülür. Yönetmen, iki farklı kadının aslında aynı sınıfı temsil ettikleri ve sistemin doğası gereği birbirlerine ne kadar yakın olduklarını "Aaahh Belinda' da somutlaştırmıştır.

## SONUÇ

Feminist film pratiğinin dikkate değer üç özelliği vurgulanabilir. İlk, feminist filmler cinsiyetçi, tahakküm altına alıcı ve sömürücü ataerkil düzene muhaliftirler. İkinci olarak, anlamın nasıl inşa edildiğini çözümlemesi ve başka bir toplumsal formasyonun mümkün olduğu inancını pekiştirmesidir. Üçüncü olarak da günümüzde daha çok akademik çalışmalar alanında kalmış olan feminizmi, kültür dünyasına aktarması gösterilebilir.

Bu çalışmada Atıf Yılmaz'ın dört filmi incelenmiştir. Bu filmlerinde, Atıf Yılmaz seyircinin içselleştirdiği “gerçeklikler”in aslında ideolojik anlam yüklü olduğunu göstermeye böylece toplumdaki cinsiyetçiliği yıpratmaya çalışmıştır. Bu yüzden Atıf Yılmaz'ın tutarlı politik sinemasal bir söylem geliştirdiği söylenebilir.

Atıf Yılmaz Mine filminde Kadının edilgen, mantıksız, akıl yoksunu vb. olduğuna ilişkin eril söylemlerin altında yatan psiko-sosyal süreçleri ortaya koymaya çalışmıştır. Filmde Mine içinde bulunduğu toplumsal koşullara sessizlikle cevap vermektedir. Mine'nin sessizliği, kendisini sıkıştıran ve tutsak eden toplumsal gerçekliklere sanki karşı koruyucu bir alan oluşturmaktadır. Kadının sessizliği erkekte bir iğdiş edilme, fallusu yitirme korkusu yaratmaktadır. Bu yüzden sessiz kadın (ataerkil) düzene karşı bir tehdit olarak algılanmış ve ehlileştirilmeye çalışılmaktadır. Ancak filmin sonunda, seyircinin filmi algılama kalıplarını yıkan bir tarzda, Mine bir kimlik kazanmayı başarmış ve özne konumunu yükselmiştir. Bununla beraber Atıf Yılmaz'ın kadınlar arasında toplumsal cinsiyet hiyerarşisini meşrulaştıran göstergeler sunması eleştirilebilir. Örneğin filmde Esin hafifmeşrep bir kadın olarak sunulmakta ve aşağılanmaktadır. Oysa Esin ataerkil söylemleri ve örüntüleri fazlaca benimseyen, diğer yandan arzularının peşinden koşmayı ihmal etmeyen bir ikiyüzlülük içerisindedir. Bu ikiyüzlülüğün ziyade hafifmeşrepliği önplana çıkaran yönetmen aslında kadınları cinsel eylemlilikleriyle aşağılamış ve yaftalamıştır. Dolayısıyla eleştirdiği ve düşük gösterdiği Esin karakteri gibi kendisi de ataerkil dili yeniden üretmiş olmaktadır.

“Adı Vasfiye”de kadınlığa ilişkin algıların eril dil ve bu dilin fantezileri tarafından kurgulandığı vurgusu, kadının sessizliğine dair yeni bir bakış açısı

sunmaktadır. Bu bakış açısına göre eril dil işledikçe kadının parçalanmakta, kendi anlamından koparılmakta ve bir “hiçlik”e dönüşmektedir. Filmin dizimsel ilişkileri içindeki göstergeler, bir kadının kendi dili ve söylemleriyle konuşmadığı sürece asla bir kimlik, dolayısıyla bütünlük olamayacağına işaret etmektedir. Çünkü konuşmanın dili erildir. Aslında filmde kadının sessizliği metaforik bir anlam taşımakta; konuşsa dahi kendi dili ve sözcükleriyle kendini tanımlama olanağından yoksun bırakılmış gerçek kadına işaret etmektedir. Çünkü eril dil hiç susmaz, sürekli kadınları bir yapıya da kod olarak -tıpkı klasik sinemada olduğu gibi- kurar. Bu anlamda Atıf Yılmaz filmiyle Türk sinemasındaki klişe kadın imgelerine de eleştiriler getirmiştir. Yönetmen, artık sinemada ilerici metinlerin üretilmesi gerektiği mesajını, hikâyelerin belli noktalarında sunduğu kırılan aynalar ve yer değiştiren imgeler gibi psikanalitik göstergelerle vermiştir.

Ataerkil toplum düzeninde kadını sıkıştıran bir başka unsur namus kavramı, seks işçiliği üzerinden “Asiye Nasıl Kurtulur”da ele alınmıştır. Filmde epik anlatım tekniği benimsenmiş, bu teknikle seyirci ve film arasında yoruma yer bırakacak ancak klişe yargılara varmayı engelleyecek bir mesafe yaratılmıştır. Bu mesafeyle seks işçiliğinin kapitalist sistemle olan bağları ortaya konmuştur. Filmde toplum vicdanının seks işçilerine yönelik ahlâk yargılarına da eleştiriler getirilmiştir. Kurgu içinde anlatım sık sık oyunlar, şarkılar, danslar, anlatıcının kameraya bakarak seyirciye ve vicdanına seslenmesi gibi unsurlarla bilinçli olarak kesintiye uğratılmıştır. Bu unsurlar filmin dizimsel yapısıyla uyumlu bir şekilde sunulmuş, anlatımı desteklemiştir. Dolayısıyla yönetmen, filmsel anlatımla seyirciyi birtakım yargılara ulaştırmaktan ziyade, zaten var olan gerçeklik ve çelişkileri saptamıştır. Yönetmen filmin sonunda seyirciyi beklenmedik bir şekilde fakat kendiliğinden birtakım gerçekliklerle yüzleştirmiştir: bu gerçekliklerin ilki, yanlış bir sistemde hiçbir ahlâk kuralının insanı doğruya götürmeyeceğidir. İkinci olarak namus konusunda doğru olarak bilinen şeyin aslında hiç de öyle olmadığı saptanmıştır. Son olarak seyirci, sömürü üzerine kurulu bir dünyada sömüren ya da sömürülen olmaktan başka bir konumun mümkün olmadığı gerçeğiyle yüzleştirilmiştir. Bu anlamda film ahlak, toplumsal vicdan, kapitalist ve ataerkil ideoloji gibi birçok alana eleştiriler sunmuştur.

Aaahh Belinda’da filmin odak noktasını, “kurtarılmış” kadın ve “kuşatılmış” kadın ikileminin çözümlenmeye, daha doğrusu bu iki kadınlık durumunun yaklaştırılmaya çalışılması oluşturmaktadır. Ataerkil ideoloji, kadınlar arasında da toplumsal cinsiyet hiyerarşisi katmanları yaratmaktadır. Filmdeki iki kadın bu hiyerarşinin farklı katmanlarındaki kadınlıkları temsil etmektedir. Filmde kendisini “kurtarılmış” bir kadın olarak konumlandıran Serap’ın, kendisi kadar şanslı olamamış hemcinsi Naciye ile kadın olma noktasında, aslında aynı konumda bulunduğu altı çizilmiştir. Gerçeküstü anlatımla, hayatının tek gayesi ailesini mutlu etmek, tek sıkıntısı ise ev ekonomisini düşünmek olan, ev içi emeği sömürülen bir kadının hayatının aslında tüm kadınların gerçekliği olduğu vurgulanmaktadır. Bu iki kadın ancak birbirlerini ve birbirlerinin hayatlarını tanıdıkları bir zaman-mekân düzleminde gerçekliklerini bulacaklardır. Yönetmen filmde kadınların bir sınıf olduğu ve özgürleşmelerinin bir sınıf bilinci içinde birbirlerini tanımlarıyla mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Filmin medya ve onun kadınları hedef alan tüketim stratejilerine de yoğun bir eleştirisi söz konusudur. Bu yolla sunulan göstergeler filmin dizimsel ilişkileri içerisinde anlatımı desteklemekte, Asiye Nasıl Kurtulur’dakine benzer bir sistem eleştirisi sunmaktadır. Atıf Yılmaz’ın filmleri arasındaki bu türden bağlantılar, O’nun dizimsel düzeyde olduğu gibi dizisel düzeyde de anlamları tutarlı ve feminist bir üslupla ürettiğini göstermektedir.

Filmler, Yeşilçam sinemasının kadına dair klişe söylemlerinden hem politik söylem düzeyinde hem biçimsel ve anlatısal yönden ayrılmaktadır. Kadın filmlerin öznesidir ve film kadın karakterin etkin rolü üzerinden kurulur. Yine hem filmdeki kadın karakterin hem de ezilen bir sınıf olarak kadınların yüceltilmesiyle son bulur. Kadınlar kimlik arayışı içinde, sorgulayan ya da bilinçsiz bir uyanışı içlerinde taşıyan özneler olarak sunulmuşlardır. Suskun kadın imgesini de sıkça kullanan yönetmenin filmlerinde, Yeşilçam klişelerinden farklı olarak, bu suskunluk terbiye, saygı, utanç, suç, akıl yoksunluğu, kurnazlık, şeytanlık, boyun eğiş gibi durumların göstergesi olmaktan çok uzaktır. Hatta çoğu zaman gerçek hayatta da olduğu gibi bunun tam tersidir. Kadının susma eylemini bu sıfatlarla tanımlamak, kadını pasif bir konuma yerleştiren bakışın bir uzantısıdır. Kadın, herhangi bir durum karşısında, o duruma dilin eril yapısıyla bir çare bulamayacağı için, dilde kendi varoluşuna bir yer

olmadığı için susar. Lacancı bir söylemle, dil fallustur, erkeği temsil eder. Kadın genellikle dili konuşmaz, o dil tarafından konuşulur. Yönetmenin filmlerinde kadının suskunluğu, direnişinden, kabullenmeşişinden, bekleyişinden, dili ve söylemi reddetmesinden, kendisini tüketen ilişkilerden korunmak istemesinden ileri gelmektedir. Dolayısıyla bu suskun ya da sessiz kadının pasif bir konumda olduğunu söylemek mümkün görülmemektedir.

Söz konusu filmlerin temel anlamsal unsurları, genellikle Türkiye'nin kendi geleneksel yapı ve gerçekliği çerçevesinde oluştuğu için, kadın rolleri de bu gerçeklikle sınırlandırılmıştır. Ancak filmlerin yerel kimlikleri feminist film teorisinde bahsedilen karşı-sinema olma durumuna engel teşkil etmemektedir. Zaten, kuramla pratiğin ortak bir kültürden çıkmasına gerek yoktur. Çünkü bazı yerel karakteristik özellikler gösterse de ataerkil ideoloji her yerde işlemektedir. Çözümlemesi yapılan filmlerde özellikle, kadının bedeniyle erkek seyircinin arzu nesnesine dönüşmesine ve skopofilik hazzın oluşmasına izin verilmemektedir. Hatta filmin anlatım yapısı içinde böyle bir eyleme (gözetleme) girişen erkek cezalandırılmaktadır. Erkeğin erotik hazzını ve fallusundan aldığı iktidarını kıskırtmak için sıkça kullanılan tecavüz sahneleri, ilerici bir tavırla, kadının utanç duyması, tecavüzü saklaması, intihar etmesi gibi kadını yıpratıcı değil erkeği cezalandırıcı şekillerde sonuçlanmaktadır. Tüm bu özellikler Atıf Yılmaz sinemasına politik feminist bir karşı-sinema karakteri kazandırmaktadır. Böyle bir sanatsal pratik hem toplumsal anlamlarla doğrudan ilişkili sinema sanatı alanında hem de bilinçaltıyla ve bilinçdışıyla ilişkileri bağlamında seyirci düzeyinde ilerici bir karşı pratik geleneği oluşturmaktadır.

Atıf Yılmaz sineması, Türkiye'de feminist film pratiğinin araştırılması konusunda geniş imkânlar sunmaktadır. Ancak Feminist Film Teorisi alanında ülkemizde yapılmış hemen hemen hiçbir çalışmanın olmaması, yapılanlarına genellikle orijinal dilde yazılmış birkaç makalenin çevirisinden öteye geçememesi tezin zorluklarından birini oluşturmaktadır. Bu yüzden Feminist Film Teorisine ilişkin kuramsal açıklamalara ulaşılabilirliği ölçüsünde başvurulmuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın Feminist Film Teorisi ve feminist film pratiğine ilişkin akademik bir ilgiyi uyandırması amaçlanmaktadır. Filmlerde akademik çalışmaların yapılabileceği

birçok farklı toplumsal mesele, Türkiye'nin geleneksel yapı ve gerçekliği çerçevesinde yer bulmuştur. Örneğin, Türkiye'de geleneksel aile, köy yaşamında kadının durumu, ataerkil toplum yapısının erkekleri de ezen yönleri, ensest, medya ve reklam sektörü eleştirisi ve kapitalist üretim biçiminin aile hayatına etkileri gibi birçok konu, bu tezde yalnızca ataerkillik eleştirisi bağlamında değinilen ancak derinlikli olarak analiz edilmeyi bekleyen konular arasındadır.

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994); **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge, Ankara.
- Adorno, T. (2012); **Minima Moralia**, (Çev: A. Doğukan ve O. Koçak), Metis Yayınları, İstanbul.
- Akbal Z.T. (2006); ‘Adı Vasfiye’ Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcı Yok, K. Özyazıcı (ed.), **Adı: Atıf Yılmaz**, Dost, Ankara.
- Akdoğan, H. (2004); **Medyada Kadın**, Ceylan Yayın, İstanbul
- Altan, Z. (2014); Kadının Kendi Olma Yolculuğuna Melankolinin Etkisi: Mine Filmi Örneği, **Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, 2-2, 2014.
- Althusser, L. (2004); **Sanat Üzerine Yazılar** (Çev: A. Tümertekin, Z. İlkgelen), İthaki, İstanbul.
- Althusser, L. (2008); **Psikanaliz Üzerine Yazılar** (Çev: İ. Keskinoglu), İthaki, İstanbul.
- Andrew, J. D. (2010); **Büyük Sinema Kuramları**, (Çev: Z. Atam), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- Arat, N. (1991); **Feminizmin ABCsi**, Simavi Yayınları İstanbul.
- Arık, H. (2009); Kahvehanede Erkek Olmak: Kamusal Alanda Erkek Egemenliğin Antropolojisi, A. Alkan (ed.), **Cins Cins Mekân**, Varlık, İstanbul.
- Arpacı, M. (2013); Beden Politikaları, **Doğu Batı**, 16 (63), 131-146, Ankara.
- Arslan, Müjde (2007); **Rejisör Atıf Yılmaz**, Agora, İstanbul.
- Arslan, U. T. (2009); Aynanın Sırları Psikanalitik Film Kuramı, **Kültür ve İletişim** (iç.), 12 (1), s: 9-38.
- Aslantepe, M. (2010); Sinemada Feminist Teori, **Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu**, Selçuk Üniversitesi, Konya.

- Ayça, E. (1996); Yeşilçam'a Bakış, S. M. Dinçer (Ed.), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** (İç.). Doruk, Ankara.
- Bachlin, P. (1997); Bir Meta Olarak Film (Çev: A. Işığın), **25 Kare Sinema Kültür Dergisi** (iç), 21, s. 75-77
- Bayhan, V. (2013); Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet, **Doğu Batı**, 16 (63), 147-164, Ankara.
- Benjamine, W. (1994); **Pasajlar** (Çev: A. Cemal), Yapı Kredi, İstanbul.
- Bengül, F. (2006); **Sınıf ve Toplumsal Cinsiyet Üzerine Kuramsal Bir Çalışma**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi.
- Berger, P; Luckmann, T. (2008); **Gerçekliğin Sosyal İnşası, Bir Bilgi Sosyolojisi İncelemesi**, (Çev: V. S. Öğütle), Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Binkert, D. (1995); **Melankoli Kadındır**, Ayrıntı Yayınları İstanbul.
- Butler, J. (2005); **İktidarın Psikik Yaşamı**, (Çev: F. Tütüncü), Ayrıntı, İstanbul.
- Butler, J. (2010); **Cinsiyet Belası**, (Çev: B. Ertür), Metis, İstanbul.
- Butler, J. (2013); **Bela Bedenler** (C. Çakırlar, Z. Talay), Pinhan, İstanbul.
- Büker S. (1985); **Sinema Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi, Ankara.
- Büker, S. (2010); Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş, S. Büker ve Y. G. Topçu (Ed.), **Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri** (İç), 205-210, Kırmızıkeci Yayınları, İstanbul.
- Chodorow, N. (2000). Reflections on The Reproduction of Mothering, **Studies in Gender and Sexuality** (in), 337-348.
- Cindoğlu, D. (1994); Kadın Filmlerinde Patriarkal Güç İlişkileri, **İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma Merkezi Dergisi**, (2), 55-60, İstanbul.

- Comolli, J. ve Narboni, J. (2010); Sinema, İdeoloji, Eleştiri (Çev: M. Temizbaş), S. Bükür ve Y. G. Topçu (Ed.), Sinema: **Tarih-Kuram-Eleştiri** (iç), 97-108, Kırmızıkeci Yayınları, İstanbul.
- Connell, R. W. (1998); **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum Kişi ve Cinsel Politika** (Çev: C. Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Corbin, A. (2011), Bedenlerin Buluşması (Çev: O. Türkay); A. Corbin, J. Courtine, G. Vigarello, (ed.), **Bedenin Tarihi**, iç (117-140), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Craib, I. (2007); **Psikanaliz Nedir** (Çev: A. Kılıçoğlu), Sav Yayınları, İstanbul.
- Çelik, F.(2010); Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam, **Sanat Dergisi**(iç.), 17: 31-38.
- Çelikcan, P. (2005); Avrupa Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği, **Toplum Bilim Avrupa Sineması Özel Sayı** (iç), (18) 83-88.
- Davidoff, L. (2009); **Feminist Tarih Yazımında Sınıf ve Cinsiyet** (Çev: Z. Ateşer, S. Somuncuoğlu), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Demir, Z. (1997); **Feminizm**, İz Yayınları, İstanbul.
- Demiralp, O. (2009); **Sinemasının Aynasında Türkiye**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Diken, B ve Loustsen C. B. (2010); **Filmlerle Sosyoloji**(Çev; S. Ertekin), Metis, İstanbul.
- Doane, M. A. (1982); Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator, **Screen** (in), 25 (3-4).
- Doğan, A. (2009); Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi, **Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literature and History of Turkis hor Turkic**, 4 /1-I

- Donovan, J. (2005); **Feminist Teori** (Çev: A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dökmen, Zehra (2012); **Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Dönmez-Collin, G. (2006); **Kadın, İslam ve Sinema** (Çev: D. Koç), Agora, İstanbul.
- Duyan, Y. (2013); **1980 Öncesi Türkiye Sinemasında Kadın Temsilleri: Adı Vasfiye Filmi Üzerine Bir İnceleme**, II. International Conference on Communication, Media, Technology and Design, Famagusta.
- Eco, U. (1983); Bir Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri (Çev: G. Işık), M. Rifat (ed.), **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları** (iç.), Yazko, İstanbul.
- Eflatun (1993); **Devlet** (Çev: S. Etüboğlu, M. A. Cimcoz), Remzi Kitabevi, İstanbul
- Esen, Ş. (2000); **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul.
- Esenlik, E. (2006); Türkiye Sinemasında Kadın Duyarlılığı, **BÜKAK Bülteni BÜ'de Kadın Gündemi**, Sayı: 10
- Fine, C. (2011); **Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması** (Çev: K. Tanrıyar), Sel Yayınları, İstanbul.
- Firestone, S. (1993); **Cinselliğin Diyalektiği** (Çev: Y. Salman), Payel Yayınları, İstanbul.
- Fordham, F. (1983); **Jung Psikolojisinin Ana Hatları** (Çev: A. Yalçınler), Say Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2003); **İktidarın Gözü** (Çev: I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2005); **Omnes et Singulatim: Siyasi Aklın Bir Eleştirisine Doğru** (Çev: O. Akınbay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2011); Herculine Barbin'e Giriş, **Cagito**, (65), 133-138.
- Freud, S. (2000); **Psikanaliz Üzerine** (Çev: A. Önes), Say Yayınları, İstanbul.

- Giddens, A. (2000); **Sosyoloji**(Yayına hazırlayanlar: H. Özel, C. Güzel),Ayraç Yayınevi, Ankara
- Giddens, A. ve Pierson C. (2001); **Modernliği Anlamlandırmak** (Çev: M. Sağlam, S. Uyrkulak), Alfa Yayınları, Bursa.
- Girginer, H. U. (1994); **Türk Toplumunda Cinsiyet Rollerini**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi.
- Goldman, E. (2006); **Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir** (Çev: N. Bayram), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Gökalp, E. (2012); **Medya Ne Ki...Her Şey Yalan**, İletişim, İstanbul.
- Gökçe, Ö. (2002); Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, 4, 247-256.
- Gündeş, S. (2003); **Film Olgusu Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları**, İnkılâp, İstanbul.
- Hamarat, H. ve Takımcı, D. (2013); Türk Sinemasında Çalışan Kadın Temsili, **Doğu Batı**, 16 (64), 203-220, Ankara.
- Hockley, L. (2004); **Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım** (Çev: S. Gündeş), Es Yayınları, İstanbul.
- Hooks, B. (2012); **Feminizm Herkes İçindir** (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım), Bgst Yay, İstanbul.
- Illich, I. (1996); **Gender** (Çev: A. Fethi), Ayraç Yayınları, Ankara.
- İlkkaracan, P. (2011); **Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Z. (1992); **Tiyatroda Yeni Arayışlar**, Düzlem Yayınları, İstanbul.
- Johnston, Claire (1973); Women's Cinema as Counter Cinema, C. Johnston (Ed.), in **Notes on Woman's Cinema**, 214, London.

- Kalkan, F.(1993). **Sinema Toplumbilimi: Türk Sineması Üzerine Bir Deneme**.  
Tümer: İzmir.
- Kandiyoti, D. (2011); **Cariyeler, Bacılar, Yurттаşlar**, Metis, İstanbul.
- Kaplan, E. Ann (1978), **Women in Film Noir**, Laurence King Publishing, Londra.
- Kaylı, D. (2012); **Kadın Bedeni ve Özgürleşme**, İlya, İzmir.
- Kazemi F. ve Özalpat D. (2004), Toplumsal Cinsiyet İslam ve Politika, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, 53 (1), s. 251-268.
- Kırel, S. (2009); Pelin Esmer'in Oyun Belgeseli Çerçevesinde Kadın Deneyimlerinin Aktarılmasında Belgesel Filmin Yeri, **Kültür ve İletişim**, 12(1), 127-159.
- Klinger, B. (2010); **Sinema, İdeoloji, Eleştiri Üzerine: İlerici Metin** (Çev: Y. G. Topçu), S.
- Kolker, R. (2011); **Film, Biçim ve Kültür** (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz), Deki Yayın, Ankara.
- Köse, E. (2013); Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet İkciliği Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar ya da Doğa” Doğal mıdır?”, **Doğu Batı**, 16 (63), s. 37-52, Ankara.
- Köysüren, A. (2013); **Kültürel ve Dini Algıda Toplumsal Cinsiyet**, Sentez, Bursa.
- Kula, O. B. (2013); **Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Lacan, J. (2013); **Fallusun Anlamı** (Çev: S. M. Tura), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Locke, J. (2013); **Hükümet Üstüne İkinci Tez** (Çev: A. Doğan), İlya Yayınları, İzmir.
- Lotman Y. M. (2012); **Sinema Göstergebilimi**, Nirengi Kitap, Ankara.
- Marks, K. (2012); **Kapital** (Çev: M. Selik, N. Satlıgan), cilt:1, Yordam Kitap, İstanbul.

- Marks, K. ve Engels, L. (2008); **Kadın ve Aile** (Çev: A. Gelen), Sol Yayınları, Ankara.
- Marshall, G. (1999); **Sosyoloji Sözlüğü** (Çev: D. Kömürcü, O. Akınbay), Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- McGowan, T. ve Kunkle S. (2014); Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz (Çev: Y. Ertuğrul, C. Turan), T. McGowen, S. Kunkle (Ed.), **Lacan ve Çağdaş Sinema** iç. (9-28), Say Yayınları, İstanbul.
- Millet, K. (2000); **Cinsel Politika** (Çev: S. Selvi), Payel Yayınları, İstanbul.
- Mitchell, J. (1998); Kadın ve Eşitlik (Çev: F. Berktaş), J. Mitchell, A. Oakley, (ed.), **Kadın ve Eşitlik** iç. (23-46), Pencere Yayınları, İstanbul.
- Monaco, J. (2001); **Bir Film Nasıl Okunur?** (Çev: O. Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Mulvey, L. (2010), Visual Pleasure and Narrative Cinema, R. Warhol, D. P. Herndl (Ed.), **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism** (iç.) 438-448, Rutgers University Press,
- Nelmes, J. (1998); **Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu** (Çev: E. Yılmaz), Sinemasal, kış, s:78, İstanbul.
- Oakley, A. ve Mitchell, J (1998); **Kadın ve Eşitlik** (Çev: F. Berktaş), Pencere Yayınları, İstanbul.
- Oktan, A. ve Küçükalkan, Y. (2013); Kadının Şeytani Kimyası: Üçüncü Sayfa ve Kıskanmak Filmlerinde Kadın Tipolojileri, **Doğu Batı**, 16 (64), 221-237, Ankara.
- Öğüt, H. (2008); **Wagina Dentata Babafingoya Karşı**, <http://kritisyen.blogspot.com.tr/2008/05/vagina-dentata-babafingoya-kari.html>, Erişim tarihi: 15.06.2014.

- Öngören, M. T. (1982); **Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürü**, Dayanışma, Ankara.
- Özden, Z. (2014); **Film Eleştirisi**, imge Yayınevi, Ankara.
- Özsoy, A. (2004); Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek, F. Küçük Kurt, A. Gürata (ed.), **Sinemada Anlatı ve Türler** (iç), Vadi Yayınları, Ankara.
- Öztürk, K. Y. (2012); Ataerki: Bir Kavramın Yeniden İnşası, **Eğitim Bilim Toplum** (iç), s. 72-115.
- Öztürk, S. R. (2000); **Sanat Filmlerinde Kadının Kuşatılmışlığı ve Özgürlüğü: Özel Alan Sorunsalı**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öztürk, S. R.(2000); **Sinemada Kadın Olmak**, Yeni Alan Yay, 2000, İstanbul.
- Öztürk, S. R. (2004). **Sinemanın Dişil Yüzü**, Om Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, S. R. ve Tural N. (2010);**Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?**, İletişim, İstanbul.
- Paglia, C. (1996); **Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat** (Çev: T. Berkes), İyi Şeyler Yayıncılık, İstanbul.
- Parsa, S. (2008); **Film Çözümlemeleri**, Multilingual, İstanbul.
- Perrot, M. (2005); Dışarıya Adım Atmak (Çev: A. Fethi), **Kadınların Tarihi**(iç.), s. 419-448,Cilt IV, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Pira, A. ve Elgöl, A. (2012);**Toplumsal Cinsiyeti İnşaa Eden Bir Kurum Olarak Medya Reklamlar Aracılığıyla Ataerki İdeolojinin Yeniden Üretilmesi**, <http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2004/1130848482.pdf>, erişim tarihi:15 Mayıs 2014.
- Polat, N. (2008); Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri, **Toplum Bilim**, 112, 148-158.

- Sarup, M. (1995); **Post- Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (Çev: A. Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Scott, J. (2007); **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi**, Agora Yayınları, İstanbul.
- Silverman, K. (1996); **Görünür Dünyanın Eşiği** (Çev: A. Onacak), Ayrıntı, İstanbul.
- Smelik, A. (2008); **Feminist Sinema ve Film Teorisi** (Çev: D. Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Soykan, F. (1993); **Türk Sinemasında Kadın**, Altındağ, İzmir.
- Suner A. (2006). **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis, İstanbul
- Şahin, Z. (2010); Sonsuzluğun Düş Mekânları ve Bir Evren Mimarisi: Aşkın Gücü, A. Allmer (ed.), **Sinemekan**, s. 31- 46, Varlık İstanbul.
- Tanesini, A. (2012); **Feminist Epistemolojilere Giriş** (Çev: G. Demiriz, B. Binay, Ü. Tatlıcan), Sentez Yayınları, İstanbul.
- Tekeli, Ş. (2011); **Kadın Bakış Açısından 1980'ler Türkiye'sinde Kadınlar**, İletişim, İstanbul.
- Tong, R. (2006); **Feminist Düşünce** (Çev: Z. Cihriñoğlu), Gündoğan Yayınları, İstanbul.
- Tura, S. M. (2004); **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kuram, İstanbul.
- Uluocak Ş. ve Aslan C. (2011); **Kadın Bakış Açısından Toplumsal Cinsiyet Roller**, Çanakkale Kitaplığı Akademi, Çanakkale.
- Yanbastı, G. (1996); **Kişilik Kuramları**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.
- Yılmaz, E.; **"1968'den Günümüze Siyasal Sinema"**, Dokuz Eylül Üni. Sosyal Bilimler Ens.

Yüksel, N. Y. (2001), **Tarkan: Yıldız Olgusu**, Çiviyazıları, İstanbul.

Zeybekoğlu, Ö. (2010); Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Türk Toplumunun Erkeklik Algısı, **ETHOS**, sayı 3(1), s. 1-13.