

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

2000 SONRASI POPÜLER TÜRK FİLMLERİNDE KADINLIĞIN İNŞASI

Doktora Tezi

Ash EKİCİ

ANKARA, 2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

2000 SONRASI POPÜLER TÜRK FİLMLERİNDE KADINLIĞIN İNŞASI

Doktora Tezi

Ash EKİCİ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

ANKARA, 2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SINEMA ANABİLİM DALI

2000 SONRASI POPÜLER TÜRK FİLMLERİNDE KADINLIĞIN İNŞASI

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

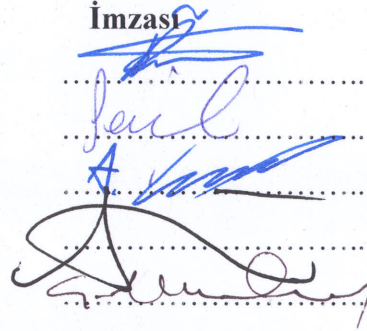
Prof. Dr. Sevil Bükler

Doç. Dr. Ahmet Gürata

Doç. Dr. Umur Tümer Arslan

Doç. Dr. Çağla KUBİLAY

İmzası



Tez Sınavı Tarihi: 14/11/2014

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

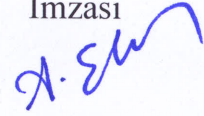
Bu belge ile, tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(16/12/2014)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

ASLI EKİCİ

İmzası



TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın başından sonuna kadar bilgisi ile önümü aydınlatan ve destek olan tez danışmanım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk'e, eleştiri ve önerileriyle teze katkıda bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Seçil Bük'er'e, Doç. Dr. Ahmet Gürata'ya, Doç. Dr. Umut Tümay Arslan Yeğ'en'e, Yrd. Doç. Dr. Çağla Kubilay'a ve Ali Karadoğ'an'a, her zaman yanımda olan aileme, Evren Yüksel'e, Eren Yüksel'e, Derya Çetin'e, Nalan Ova'ya, arkadaşlarıma ve Tufan Metin Kara'ya çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1. POPÜLER KÜLTÜRE İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR.....	22
1.1. “Popüler” ve “Kültür ” Kavramları.....	22
1.2. Kitle Kültürü Olarak Popüler Kültür.....	24
1.2.1. Groombride ve Whannel’den MacDonald’a Popüler Kültür Tartışmaları	25
1.2.2. Kültür Endüstrisi	27
1.3. Söylemsel Bir Mücadele Alanı Olarak Popüler Kültür.....	35
1.4. Popüler Kültür Üzerine Feminist Tartışmalar	47
1.4.1. Popüler Kültür ve Feminizm.....	47
1 4.2. Aşk Romanları	49
1.4.3. Pembe Diziler, Kadın Filmleri ve Melodramlar	54
1.4.4. Popüler Filmler	61
1.4.4.1. Anlatı ve Popüler Film Anlatısı	61
1.4.4.2. Popüler Filmlerde Kadınlığın İnşası ve Feminist Film Kuramı.....	68
1.4.4.2.1. Anlatıda Erkeğin “Öteki”si Olarak Kadın ve Oedipal Yörünge	70
1.4.4.2.2. Popüler Sinemanın Feminist Bakış Açısından Görsel ve Ses Rejimi	79
1.4.4.2.2.1. Bakış.....	80
1.4.4.2.2.2. Ses	88
1.4.4.2.3. Hollywood Sinemasına İlişkin Feminist Çalışmalar.....	100

2. 2000 SONRASI POPÜLER TÜRK FİLMLERİNDE KADINLIĞIN	
İNŞASI	119
2.1. Kadının/Sphinx'in Gizemi Erkeklerin Başını Döndürüyor	130
2.2. Kadın Sesi: Bedensiz Sesler, Sessiz Bedenler	144
2.3. Anahtar Deliğinden Ba-kı-la-sı Olmaya Direnen Kadınlar	167
2.4. Kadın Deneyimi, Kadın Arzusu	182
SONUÇ.....	209
KAYNAKÇA	219
EKLER.....	236
ÖZET.....	239
ABSTRACT	240

GİRİŞ

Kadına bir gösteren olarak pek çok unsurun taşıyıcısı işlevi yüklenmiş, tarih boyunca kadın bedeni namus, vatan, milliyetçilik, estetik, güzellik gibi pek çok kavramın taşıyıcısı olmuştur. Kadın bedeniyle birlikte düşünülen bu nitelikler zaman içinde değişen koşullarla beraber yeniden tanımlanır. Bu yeniden tanımlama sürecinde toplumsal ihtiyaçlar, beklentiler, arzu ve istekler de etkili olur. Fatmagül Berktaş'ın da belirttiği gibi “[e]rkek egemen toplum, eşitlik yönünde bazı ödünler verse ve kadınlara haklar tanısa da, kadını tanımlama, ona ‘ad koyma’ hakkını sıkı sıkıya kendi elinde tut[ar] [...] Çok önemli bir ideolojik hegemonya aracı olarak ‘ad koymak’, kadının kimliğini kendi değerleri ve çıkarları doğrultusunda tanımlamak, hep iktidar sahibi erkeğin ayrıcalığı olu[r]” (1998, s. 2).

Kadın doğallık, namus, gelenek, maneviyat, ev, ulus gibi yeri gelir en temel, en koruması değerlerin işareti olur; yeri gelir güçsüzlük, değişkenlik, denetimsiz arzu, baştan çıkarma gibi tam da bunlara yönelik tehlikenin, bozulmanın adı olur (İrızık & Parla, 2004, s. 8). Kadına bir gösteren olarak yaklaşan bu ataerkil¹ bakış açısı

¹ “Ataerki bir egemenlik sistemi olarak özel ve kamusal olanın ne olduğu ve kamu ya da özel olarak görülenin ne olduğu arasındaki bu ilişkileri kurar ve yönlendirir” (Eisenstein, 1993, s. 259). Ataerkillik statik olmaktan ziyade dinamik olarak değişen politik bir sistemdir. Babanın egemenliğinin yeniden tanımlanması ataerkinin değişen doğasını gösterir. Bu değişimler eski ataerki kontrol tarzlarının kaybolmasını, yeni tarzların varlığını ve ataerki yasaların modernizasyonunu vurgular (Eisenstein, 1993, s. 253). Klasik ataerkilliğin en açık örneği Kuzey Afrika, Türkiye, Pakistan ve İran’ı kapsayan Müslüman Orta Doğu ve özellikle Hindistan ve Çin olmak üzere Güney ve Doğu Asya’yı kapsayan coğrafi bir alanda bulunabilir. Klasik ataerkillikte kız çocuklar genç bir yaşta kocalarının babasının yönetiminde bir aileye/haneye verilir. Bu genç kızlar orada sadece bütün erkeklere değil aynı zamanda

sinemada kadınlığın inşası sürecinde de etkili olur: Kadınlar ataerkil söylemin endişe, umut ve arzularının göstereni olarak perdede boy gösterirler. Michael Ryan ve Douglas Kellner'ın *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*'nda belirttiği gibi "[e]rkeklerin muhafazakâr eril toplumsallaşma ile - pazarda, orduya ve politikaya ilişkin konularda- saldırganlık ve rekabetçiliğe yöneltilmesi, buna eşlik edecek itaatkâr dişil toplumsallaşma biçimlerini gerekli kıl[ar]" (1997, s. 259).

Ryan ve Kellner'ın Hollywood sineması için yaptıkları tespit Türk sinemasında kadınlığın inşası sürecinde de belirleyicidir. Türkiye'deki film endüstrisi dünyadaki pek çok film endüstrisi gibi erkeklerin tekeline sahiptir ve bu durum eril bakış açısını pekiştirir.² Pek çok eleştirmenin de vurguladığı gibi ana akım sinema heteroseksüel ve erildir (Dönmez-Colin, 2008, s. 17, 149). Gönül Dönmez-Colin'in *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*'de belirttiği gibi her ne kadar başlangıcından bu yana kadınlar Türk sinemasının odağında olsa da görünürlükleri kimlikleri için çoğu zaman faydalı olmamıştır: Kamera kadını nesneleştirmiş ve onu görülecek şeye dönüştürmüştür (2008, s. 142). Anlatının merkezinde çoğunlukla erkekler yer almış, kadınlar ikinci plana itilmiştir.

kaynanaları başta olmak üzere yaşça büyük kadınlara da tabidirler (Kandiyoti, 1988, s. 278). "Ataerkil egemenliğin gücü kendisini gizleme kapasitesidir. İdeoloji onun politik temelini maskeler" (Eisenstein, 1993, s. 260). Ataerkillik somut bir şekilde sosyal ilişkilerde var olur (De Lauretis, 1984, s. 165).

² S. Ruken Öztürk'ün *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler çalışması* bu konuda ayrıntılı bir çözümleme sunar.

1990'ların sonları 2000'lerin başlarında da kadınlığın inşası açısından sinemanın ilk yıllarına benzer bir tablo söz konusudur. Toplumsal cinsiyetin³ yeniden tanımlanmaya çalışıldığı ve erkeklik krizinin yaşandığı bir dönem olan 2000'li yıllar artan güvensizlik ortamıyla beraber muhafazakâr politikaların yükselişe geçtiği, eril kaygıların görünür olduğu yıllardır. Bu eril kaygılarla erkekliğin yeniden tanımlanması gündeme gelirken, kadınlığın da bu değişen koşullar bağlamında tekrar değerlendirilmesi söz konusu olmuştur. Bu toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanması sürecinde iktidardaki partinin tutum ve davranışları da etkili olur.

Toplumsal olarak muhafazakâr, ekonomik açıdan liberal olan AKP büyük bir ekonomik krizin ardından 2002'de iktidara gelmiştir (Buğra, 2012, s. 58). Alev Özkazanç *Cinsellik, Şiddet ve Hukuk: Feminist Yazılar*'da AKP'nin kadına ilişkin politikalarından şu şekilde bahseder: AKP neo-liberal politikalarla ailenin altının oyulması sürecini derinleştirirken, "aileci muhafazakârlaşma yoluyla" da ataerkil pazarlık kurulmasını sağlar ve böylelikle "AKP, hem ilk iki döneminde güttüğü AB uyum süreci politikası, hem neo-liberal politikaları hem de aileci ve muhafazakâr

³ Toplumsal cinsiyet yakın zamanlara ait bir kavramdır ve 1968'de Robert Stoller tarafından toplumsal cinsiyetin biyolojik cinsiyetten nasıl farklı olabileceğini göstermek için ortaya atılmıştır (Segal, 1992, s. 98). Teresa De Lauretis "The Technology of Gender" başlıklı makalesinde toplumsal cinsiyet hakkında düşünmenin başlangıç noktasının Michel Foucault'nun "cinsiyetin teknolojisi" şeklindeki cinsiyet teorisinden başlatılabileceğini ve toplumsal cinsiyetin sinema gibi pek çok teknolojinin, aynı zamanda günlük yaşam deneyimlerinin bir ürünü olduğunu vurgular. De Lauretis, Althusser'in "Her ideoloji elle tutulur bir şekilde bireyleri özne olarak oluşturma işlevini yerine getirir" cümlesinde toplumsal cinsiyet kavramı, ideoloji yerine kullanıldığında ifadenin hâlâ geçerliliğini koruduğunu belirtir: Toplumsal cinsiyet elle tutulur bir şekilde bireyleri erkekler ve kadınlar olarak oluşturma işlevini yerine getirir (De Lauretis, 1987, s. 2, 6).

yönelimi nedeniyle ailenin ve kadınların durumunu değişik ve çelişkili biçimlerde dönüştür[r]” (2013, s. 245-246).

Saniye Dedeoğlu ve Adem Yavuz Elveren de AKP’nin tutumuna ilişkin aynı tespiti yapar: AKP, İslamcı ideolojiye sahip olduğu için bir yandan kadınların sadece anne ve eş olmasını isteyerek onları ikincil konuma yerleştirmekte, öte yandan Avrupa Birliğine üyelik sürecinde kadın haklarını savunduğunu iddia etmekte ve böylelikle ikili bir tutum sergilemektedir (2012, s. 45).

“2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası” başlıklı bu tez çalışmasının odaklandığı 2000’li yıllar Türkiye’inde Avrupa Birliği’ne uyum süreciyle kadınların yaşamlarını yeniden düzenlemek adına pek çok yeni yasa yürürlüğe konulmuş fakat toplumsal yaşamda bu yasaların altı doldurul(a)mamıştır. Örneğin kadınların iş yaşamını “iyileştiren” yasaların⁴ yürürlüğe girmesiyle orantılı olarak toplumda bunun işlemlerini sağlayacak yeterli düzenleme yapılmamıştır. Belkıs Kümbetoğlu’nun da ifade ettiği gibi kaynakların kullanım ve dağılımındaki cinsiyete dayalı eşitsizlikten dolayı kadınlar hemen her toplumda en yoksul gruplar olmuşlardır: “Buna karşın kadınların sorumlulukları artmaktadır. Hane geçimi için uzun saatler çalışma, yaşlı ve çocuk bakımının daralan kentli (çekirdek) aile içinde sadece kadınların sorumluluğunda olması, çocukların eğitim sorunları, grup içi sosyal birliği sağlama yönünde sosyal ilişkilerin düzenlenmesi gibi” (2001, s. 261-

⁴ “Kadınların sosyo-ekonomik konumlarının güçlendirilmesi, toplumsal yaşamda kadın erkek eşitliğinin sağlanması, sürdürülebilir ekonomik büyüme ve sosyal kalkınma hedefine ulaşılabilmesi için kadınların istihdamının artırılması ve eşit işe eşit ücret imkanının sağlanması amacıyla” Kadın İstihdamının Artırılması ve Fırsat Eşitliğinin Sağlanması konulu Başbakanlık Genelgesi 25 Mayıs 2010’da Resmi Gazetede yayımlanmıştır (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, 2012, s. 10).

262). Kadınların iş yaşamında aktif olarak yer alabilmelerinin önündeki en büyük engellerden biri hiç şüphesiz anne olmaktır. Bu konuda Simone De Beauvoir'ın tespiti önem kazanır:

Gereği gibi düzenlenmiş çocuğun yükünün büyük kısmını topluluğun aldığı, ananın topluluktan bakım ve yardım gördüğü bir toplumda kadının çalışmasıyla analık bağdaşmaz olmaktan çıkacaktır [...] Bugün için, kadının kendisini saatlerce yuvanın dışında tutan ve bütün gücünü tüketen uğraşısıyla çocuklarının çıkarını bağdaştırmakta güçlük çekişi, her şeyden önce, kadınların çalışmasının hâlâ köleliğe benzemesindendir; ayrıca, çocukların yuva dışında bakımlarını, korunmalarını, eğitilmelerini sağlayacak hiçbir şey yapılmamaktadır. Toplumsal bir eksiklik bu (1970, s. 171).

“[G]üçlü bir ataerkil toplum olarak kadınları güçsüzleştiren, bağımlı kılan, baskılayan mekanizmaların çok etkili olduğu bir ülke” olan Türkiye’de şiddet bağlamında kadınların ekonomik bağımlılığı önemli bir noktayken, diğeri yasaların eşit vatandaşlar olarak kadınlara eşit bir hukuki koruma sağlamamasıdır (Özkazanç, 2013, s. 242, 243). Bu dönemde hukuksal düzenlemelerde kadın lehine gelişme var gibi görünse de kadına yönelik şiddet, cinsel taciz ve tecavüz olaylarında artış gözlenmiştir. Özkazanç özellikle cinayetle sonuçlanan kadına yönelik erkek şiddetinin, son on yılda katliam görünümü alacak kadar arttığını, Türkiye’nin en yakıcı siyasi sorunu olarak kadınlara karşı adı konulmamış bir savaşın olduğunu vurgular (2013, s. 241). Her ne kadar Özkazanç son dönemdeki kadına yönelik şiddet ve cinayetlerdeki artışı bu şekilde yorumlasa da bu durumda AKP politikalarının dolaylı yoldan etkili olduğunu, 1980’lerde başlayan, 1990’larda giderek ağırlaşan neo-liberal politikaların toplumsal dokuyu ve aileyi güçsüzleştirerek ve farklı şiddet biçimlerinin yaygınlaşmasını tetikleyerek daha etkili olduğunu savunur (2013, s. 229-230).

Nira Yuval-Davis *Cinsiyet ve Millet*'de kadınlar üzerinde etkili olan ataerkil düzenden şu şekilde bahseder: “demokrasiye geçişte toplumdaki bir hegemonik güç ilişkisinden kurtulunurken (Patriyarkanın diğer bireyler üzerindeki yönetim hakkından), erkeklerin özel alanda kadınlar üzerindeki yönetim hakkını korudukları ve bunu, kamusal alanda, politikada kendi aralarında eşitlikçi bir sosyal düzen sözleşmesi üzerine söz birliği ettikleri için yaptıkları vurgulanır (aktaran Kümbetoğlu, 2001, s. 267). Z. R. Eisenstein da “Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat”ta yasalardaki değişimlerin erkeğin cinsiyetçi hiyerarşiden aldığı egemenlik ilişkisini kökten biçimde yok edemediğini, feodal toplumun ataerkilliğinin kapitalizme geçişle liberal terimler içinde yeniden tanımlandığını belirtir (1993, s. 251).

Yeniden tanımlanan ataerkilliğin böylelikle pekiştirildiği; değişen ekonomik, toplumsal, kültürel koşullarla birlikte değişime uğrasa da devam ettiği açıktır. Eşit yasalara karşın kadınlık ve erkeklik rolleri ataerkilliğin içinde yeniden inşa edilir. Bu yeniden tanımlama sürecinde mitlerin işleyişi de etkili olur. “Kadınların bakıp büyütme ve koruma işini erkeklerden ‘doğal olarak’ daha iyi yaptıklarına ve bu yüzden onların doğal mekanlarının ev olduğuna, evde çocuk yetiştirmek ve kocalarına bakmak işini üstlendiklerine ve erkeğin de yine ‘doğal olarak’ ekmek parası kazanma rolünü üstlendiğine ilişkin bir mit söz konusudur” (Fiske, 2003, s. 120). Değişen koşullarla birlikte kadınlığa dair bu mitler de değişmiş olur. Fiske, mitlerdeki değişimin zamana göre bazen çok hızlı olabildiğini, bu zincirden bazı halkaların atılabildiğini, ama değişimin devrimsel değil evrimsel olduğunu söyler (2003, s. 121-123).

Erkek egemenliğine dayalı toplumsal yapı “kendi içinde çok çatışmalı, farklı farklı iktidar ilişkilerinin eklemelenmesinden oluşmuş çok katmanlı bir işleyiş[e]” sahiptir (Sancar, 2011, s. 17). “[Ç]oğul, çatışmalı, birbiriyle uyumsuz, ya da birbiriyle ilişkisiz çok sayıda farklı erkeklik deneyimlerinin yaşanmakta olduğu bir ‘erkek egemenliği’nden bahsetme[nin] daha” uygun olduğunu belirten Sancar “*Erkek egemen toplum* kavramı[nın] aynı zamanda, farklı erkeklikler arasındaki hiyerarşi ve iktidar mücadelelerine dikkat çek[tiğini]” belirtir (2011, s. 17). Millett da bu durumdan şöyle bahseder:

Ataerkil yönetimi, nüfusun kadın olan yarısının, erkek olan yarısı tarafından denetlendiği yönetim biçimi olarak alırsak, ataerkil düzenin ilkeleri iki aşamada gelişir: Birincisi, erkeklerin kadınlara egemen oluşu, ikincisi yaşlı erkeklerin genç erkeklere egemen oluşudur. Ne var ki, bütün toplumsal kurumlarda olduğu gibi, burada da gerçekte ideal arasında büyük ayrım vardır. Sistem kendi ayrıcalıklarını ve çelişkilerini içinde taşır. Ataerkillik bir kurum olarak, sınıf ve zümreler ne olursa olsun, feodal ya da bürokratik düzende olsun, bütün siyasal, toplumsal, ekonomik ve dinsel oluşumları etkileyecek güçte bir toplumsal değişmezlik niteliği taşıdığı halde, tarih ve coğrafya çerçevesi içinde büyük değişkenlikler gösterir (2011, s. 47-48).

Radway’ın da belirttiği gibi patriarki tek, bütüncül, tümüyle başarılı bir sistem olarak düşünülmemelidir. Kurumlaşmış ancak değişebilen iktidar ilişkileri, pratikleri ve etkinliklerinden oluşan dinamik bir yapı olarak ataerki, tutarlı ve düzenli bir bütün olarak deneyimlenebilen bir dünya üretme eğiliminde olsa da gerçekte çatışmalar, kaymalar ve mükemmel olmayan birleşmelerle yarılan bir pratikler dizisidir (Radway, 1995a, s. 59, 60). Homojen, tek parça bir yapı olmayan ataerki Eisenstein’ın da vurguladığı gibi kendisini savunmak için değişip gelişir (1993, s. 251). Bu değişim sürecinde kadınların mücadelesi de etkili olmuştur. Böylelikle toplumsal cinsiyetler arasındaki ilişkiler de değişime açık hale gelir. Bu süreçte kadınların ataerkil yapı ile kurduğu ilişki de önem kazanır. Deniz Kandiyoti

“Bargaining with Patriarchy” makalesinde *ataerkil pazarlık* kavramını kullanır. Kandiotti’ye göre ataerkil pazarlık kurallar dizisinin varlığını ve bütün toplumsal cinsiyetlerin alıştığı, kabullendiği toplumsal cinsiyet ilişkilerini düzenleyen senaryoları göstermeyi/işaret etmeyi amaçlar. Kandiotti bazılarının *kontrat*, *anlaşma* ya da *senaryo* gibi alternatif kavramlar önerse de hiçbirinin pazarlık kavramı ile ima edilen değişkenliği ve gerilimi tam olarak yansıtmadığını ileri sürer. Ataerkil pazarlığın tarafı olan kadınlar daha güçsüz bir konumdan pazarlık ederler (Kandiotti, 1988, s. 286).

Kandiotti kadınların sınıfa, servete, etnisiteye göre farklılık sergileyen belirli bir toplumdaki ataerkil pazarlığı açığa vuran bir dizi belirli baskı/kısıtlama içerisinde strateji oluşturduğunu öne sürer. Bu ataerkil pazarlıklar kadınların toplumsal cinsiyetli öznelliklerini şekillendirmede ve farklı bağlamlarda toplumsal cinsiyet ideolojisinin doğasını belirlemede güçlü bir etki yaratır. Aynı zamanda kadınların boyundurukları karşısında aktif ya da pasif dirençlerinin belirli biçimlerini etkiler. Ayrıca ataerkil pazarlıklar değişmeyen ya da sabit oluşumlar değildir, yeni mücadele alanları açan tarihsel dönüşümlere ve toplumsal cinsiyetler arasındaki ilişkilerin yeniden müzakere edilmesine elverişlidir (Kandiotti, 1988, s. 275).

Çağdaş feminist hareketin ilk döneminde feministler genel bir kuram arayışı içindedirler. Bunun en önemli nedeni cinsiyet eşitsizliğini, hiyerarşiyi, her zaman her yerde var olan otoriteyi açıklamaktır (Chodorow, 1989, s. 1). Feminist hareketin de etkisiyle farklı alanlarda kadınlar hakkında yapılan çalışmalarda artış gözlenir. Sinema da bu alanlardan biridir. Pek çok feminist film kuramcısı kadınların temsili sorunsallaştırmıştır. E. Ann Kaplan, temsil kavramının Hollywood mekanizmalarının

gizlemeye büyük çaba gösterdiği imgenin “inşa edilmiş” doğasına işaret ettiğini (2000, s. 13) belirtir. Ryan ve Kellner’ın da vurguladığı gibi “farklı temsiller, kadın ve erkekler için farklı doğalar öne sürer ya da inşa ederler” (1997, s. 231-232). Feminist eleştirmenler kadınları eril bakış açısıyla sunan anlatıların farklı bir okumasını yapabilmek için bir kapı açan feminist film kuramının aracılığıyla filmlerdeki kadın temsillerini biçimsel ve tematik açıdan incelemeye tabi tutmuşlardır. Popüler sinemada inşa edilen kadın temsillerini olanaklı kılan uylaşımların ve anlatı kodlarının çözümlenmesinin, bu anlatılara alternatif anlatımları olanaklı kılabileceğinin anlaşılmasından sonra popüler filmler, feminist yaklaşımlarca önemli bir inceleme nesnesi haline gelmiştir ve böylelikle Annette Kuhn’un da ifade ettiği gibi egemen sinemanın nasıl çalıştığı, kendine özgü biçimini nasıl oluşturduğu önem kazanmıştır (1994, s. 19).

Marjorie Rosen’in *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream* (1973) sinemada kadın üzerine yazılmış ilk kitaptır (Doane, Mellencamp, Williams, 1984, s. 3). *Popcorn Venus* ve aynı dönemde Molly Haskell tarafından yazılan *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) ana akım sinemada kadınların belirli rollerini tanımlar (Humm, 1997, s. 12). E. Ann Kaplan’ın *Women and Film: Both Sides of The Camera* (1983), Teresa De Lauretis’in *Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema* (1984), Kaja Silverman’in *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988), Annette Kuhn’un *Women’s Pictures: Feminism and Cinema* (1982), Anneke Smelik’in *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı (And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*, 1998) sinema ve kadın ile ilgili önemli çalışmalardandır. Laura Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (1975); Claire Johnston’ın

Hollywood'un bilinçli olarak kadın stereotipleri geliştirdiğini vurguladığı "Women's Cinema as Counter Cinema" (1975); Arzner'in film çektiği dönemde Hollywood sistemi içinde çalışan neredeyse tek kadın olmasına rağmen gereken önemin verilmediğini söylediği "Dorothy Arzner: Critical Strategies" (1975); Johnston ve Pam Cook'un birlikte yazdıkları ve psikanalizden ödünç aldıkları kavramlarla Walsh'un filmlerinde kadınların konumunu ele aldıkları "The Place of Women in the Cinema of Raoul Walsh" (1988), Elizabeth Cowie'nin *Coma* (Michael Crichton, 1978) üzerinden Hollywood sinemasında kadınların konumunu tartıştığı "The Popular Film as a Progressive Text: a Discussion of *Coma*" (1988) makaleleri kadın temsilini sorunsallaştırmaları açısından alana katkı sağlayan makalelerdir.⁵

Türk sinemasında da kadınların temsilini ele alan çalışmalar yapılmıştır. S. Ruken Öztürk'ün de vurguladığı gibi 1980'li yıllarda kadın üzerine yazılmış iki tez bulunur. Emine Demiray'ın "Atıf Yılmaz'ın *Mine*, *Bir Yudum Sevgi* ve *Dul Bir Kadın* Filmlerinde Kadın Olgusu" (1987) başlıklı yüksek lisans tezi en eski tarihli tezdır. Bu dönemde yazılmış olan bir diğer tez ise Deniz Derman'ın "Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu" (1989) başlıklı doktora tezidir. Fetay Soykan'ın "Türk Sinemasında Kadın" (1990) adlı doktora tezi, S. Ruken Öztürk'ün *Sinemada Kadın Olmak* adıyla basılacak olan doktora tezi ve Pembe Behçetoğulları'nın "Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları 1960-1975" (1995) adlı yüksek lisans tezleri 1990'larda yazıldığı tespit edilen 8 tezdendir (Öztürk, 2011, s. 693-694).

Öztürk'ün ifade ettiği gibi dünya literatüründe 1970'lerde bir canlanma söz konusuyken, Türkiye'de bu durum 2000 sonrası gerçekleşir. 2000 sonrasında

⁵ Bu çalışmalara tezin ilk bölümünde ayrıntılı olarak yer verilecektir.

konuları birbirini tekrarlayan tezler bulunmakla birlikte, yazılan tez sayısı 30’u geçmiştir (Öztürk, 2011, s. 693, 695). Türkiye’de son dönemde sinemada kadınlarla ilgili yapılan bazı tezlere genel olarak baktığımızda karşımıza çıkan çalışmalardan bazıları ise şöyle: Ayşegül Er “1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri” (2004) başlıklı yüksek lisans tezinde Yeşilçam melodramlarında anneliğin kadınlara nasıl sunulduğu, annelik üzerinden kadının geleneksel rollerinin nasıl yeniden üretildiğini incelemiştir. “Yılmaz Güney Sineması’nda Kadın İmgesi” (2006) adlı yüksek lisans tez çalışmasında Eren Yüksel kadın imgesinin araçsallaştırılarak erkek kimliğindeki yarılmanın üstünün örtüldüğünü iddia etmiştir. Eda Er “Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri” (2006) başlıklı yüksek lisans tezinde *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002), *Sekiz Milimetre* (Joel Schumacher, 1999), *Laleli’de Bir Azize* (Kudret Sabancı, 1998) *Gemide* (Serdar Akar, 1998) filmlerinin özelinde kadına yönelik şiddet ve tecavüzü incelemiştir. Aslı Ekici “1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu” (2007) başlıklı yüksek lisans tezinde 1980-90 arası dönemin özelliklerini yansıtan filmler ile Yeşilçam melodramlarındaki kadın temsillerini karşılaştırmıştır. Nursel Güler “Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri” (2008) adlı yüksek lisans tezinde sanat sinemasının popüler sinema gibi cinsiyetçi yaklaşımların tuzağına düşebileceğini iddia etmiştir. Aslı Soyumert “Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri” (2008) isimli yüksek lisans tezinde kadınların ataerkil sistem tarafından itildikleri sessizliğin sonuçlarına bakmıştır. Pınar Yıldız kimlik ve bellek kavramları üzerinden gittiği “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik” (2008) adlı yüksek lisans tezinde yönetmenin filmleri aracılığıyla farklı kimlikleri görünür kıldığını belirtmiştir. Mehmet Ogan Koçkan ise “1990 Sonrası Bağımsız

Türk Filmlerinde Sessiz Kadının Temsili” (2010) başlıklı yüksek lisans tezinde incelediği *Gemide* (Serdar Akar, 1998), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *İklimler* (Nuri Bilge Ceylan, 2006), *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008) filmlerinde 1990 sonrasında erkeklik krizi ile birlikte kadınların sessizliğe ve ötekileşmeye zorlanması sonucu kadın temsillerinde değişim olduğunu gözlemlemiştir.

Öztürk’ün de ifade ettiği gibi “Türkiye’de 1987-2010 yılları arasında ‘sinema/film ve kadın’ üzerine yazılmış toplam tez sayısı 47’dir; bunların sadece dördü doktora tezidir ve dört çalışma da (Derman, Soykan, Öztürk, Akbulut) daha sonra kitap olarak yayımlanmıştır” (2011, s. 693). Bu çalışmalar daha önce adı geçen Deniz Derman’ın *Jean-Luc Godard’ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu* (tarih yok), Fetay Soykan’ın *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*, S. Ruken Öztürk’ün *Sinemada Kadın Olmak* ve Hasan Akbulut’un *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*’dir.

Sinemada kadınlığın inşasındaki sürekliliklerde ve kırılmalarda 1990 sonrası Türkiye’deki toplumsal, ekonomik ve kültürel koşulların dönüşümü etkilidir. Erkeklik krizinin yaşandığı ve toplumsal cinsiyet kimliklerinin yeniden tanımlandığı 1990’larla birlikte kadınlığın tanımlanmasında/inşasında da bu süreklilik ve kırılmalar göze çarpar. Savaş Arslan *Cinema in Turkey: A new Critical History*’de (2011) 1990’ların başlarından itibaren yer alan dönemi Post-Yeşilçam ya da yeni Türk sineması olarak tanımlar (2011, s. xi).⁶ Bu dönemde sinemada eril metinlerin ağır basması çoğunlukla tartışılan bir konudur. Kadın merkezli olay örgüsü olmaması

⁶ Arslan 1940’ların sonuna kadar olan dönemi “Yeşilçam öncesi sinema” dönemi; 1950’lerden 1980’ler boyunca olan zaman dilimini Yeşilçam dönemi olarak adlandırır (2011, s. xi).

ve profesyonel kadın karakterler ile romantik komedi ya da melodramların olmamasına dikkat çekilir (Arslan, 2011, s. 256).

Öztürk de 1980’lerdeki⁷ kadın filmlerinin⁸ yoğunluğuna karşın 1990 sonları ve 2000’lerin başında erkek dostluğunu üreten erkek filmlerinin göze çarptığını, kadın karakterlerin giderek azaldığını vurgular. Bu durumun toplumsal yaşamda artan maço kültürle ve milliyetçilikle ilişkisi vardır (Öztürk, 2012, s. 471). Milliyetçiliğin yükselişinde Avrupa Birliği’ne aday olma da etkili olur. Ayşe Gül Altınay’ın da belirttiği gibi “[b]elirli sınırların ortadan kalkması demek olan Avrupa Birliği adaylığı sınırlar etrafındaki (milliyetçi) kaygıları da daha görünür kılmaya başla[r]. Uzun süredir elde edilmeye çalışılan adaylık statüsü, ciddi gerginlikler ve huzursuzlukları beraberinde getir[ir]” (2009, s. 15).

Milliyetçi kaygıların görünür olduğu Post-Yeşilçamın kadınlarının film dünyasının süregelen/süregiden ataerkil rejiminden ve eril güç ve hakimiyetin değişken dinamikleri ile ilişkili genel ekonomik kriz ve sosyopolitik yansımalarından (gelenekselden moderne, kırsaldan kentsel, yerelden küresele ve heteroseksüelden eşcinselle) dolayı çoğunlukla var olmadığı ya da sessiz olduğu kabul edilir (Arslan, 2011, s. 258).

⁷ Kurtuluş Kayalı, 1980 öncesinde de Türk sinemasında kadın filmlerinin çekildiğini ifade eder. Halit Refiğ 1968 öncesi çektiği filmlerle Giovanni Scognamillo tarafından “kadın filmleri yönetmeni” olarak nitelendirilmiş, Metin Erksan da özellikle *Ölmeyen Aşk* (1966) ve *Kuyu* (1968) filmleriyle kadın sorunlarına eğilmiştir (Kayalı, 2001, s. 140).

⁸ Öztürk şöyle tanımlar: “Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir” (2004, s. 12).

Kadının ikinci plana atıldığı bu dönemi Nejat Ulusay “Günümüz Türk Sinemasında ‘Erkek Filmleri’nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi” (2004) makalesinde değerlendirir. Ulusay, 1990’ların ortasından itibaren Türk sinemasında erkeklerin anlatıda merkezi rol oynadığı, birçoğu “erkekler arası dostluk filmleri” olarak değerlendirilebilecek yeni bir türsel eğilimin çıktığını belirtir. Bu filmlerde kadınlar büyük oranda anlatılardan uzaklaştırılmakta, erkeklerin dünyasında kadınlara oldukça sınırlı roller verilmektedir. Erkek filmlerindeki en çarpıcı metafor konuşmayı reddeden ya da yabancı oldukları için konuşamayan kadınlardır. Kadınları anlatıdan uzaklaştıramayan filmler, kadınları “dilsizleştirir”. Bu durumu Türkiye’deki kadın hareketine bir tepki, 1980’lerdeki “kadın filmleri”ne bir tür yanıt olarak okumak mümkündür (Ulusay, 2004, s. 144, 154, 157).

Asuman Suner’in *Adı Vasfiye* (Atıf Yılmaz, 1985) filmi üzerinden yeni Türk sinemasında kadın karakterlere baktığı *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (2006); Özlem Güçlü’nün “Silent Female Characters in the New Cinema of Turkey: Gender, Nation and the Past” (2012) başlıklı doktora tez çalışması; S. Ruken Öztürk ve Nilgün Tural’ın “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?” (2001), Dilek İmançer’in “Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi” (2004) gibi makaleler Türk sinemasında kadın karakterlerin sessizliğini sorunsallaştıran çalışmalardan bazılarıdır.

Özlem Güçlü “Silent Female Characters in the New Cinema of Turkey: Gender, Nation and the Past” çalışması ile iki temel soruyu araştırdığını vurgular: Bu sessiz karakterlerin işlevleri ve etkileri nelerdir ve neden kadın karakterlerin sessiz temsil biçimi özellikle bu dönemde ortaya çıkmıştır? Sessizlik biçiminin aynı

zamanda hegemonik güç konumlarındaki krizi açığa vurmada aracı işlevi gördüğünü ve toplumsal cinsiyet, ulus ve geçmişin alanında tutarsız bir otorite konumu (yeniden) edinme mücadelesi dahilinde bir savaş alanı olduğunu vurgular. Güçlü, bu çalışmada sessiz kadın karakterlerin Türkiye’de geçiş dönemindeki yeni gelişmelerden dolayı geleneksel güç ilişkilerindeki krizin bir semptomu olduğunu ya da erkeklerin iktidar konumunu kaybetme korkusuyla ilişkilendirilebileceğini tartışır (2012, s. 3, 29).

Bu dönemde Türk sinemasında kadın üzerine yapılan bir diğer çalışma da Eylem Atakav’ın *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation* (2013) kitabıdır. Atakav *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman, 1987), *Mine* (Atıf Yılmaz, 1982), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Atıf Yılmaz, 1986) ve *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985) filmlerinden hareket ederek 1980’lerin kadın hareketi ve kadın filmlerine odaklanarak feminizm ve sinema arasındaki ilişkiye değinir. Filmleri ele aldığı bölümleri takip eden son bölümde 1990’lardan itibaren Türk sinemasında kadınların nasıl temsil edildiğine ilişkin eğilimi ele alan Atakav, bu filmlerin kadınları güçlü ve başkaldıran karakterler olarak temsil ederek onları güçlendirdiğini fakat filmlerin sinemasal biçimleri ile de bu kadınları marjinalize edip nesneleştirdiği sonucuna varır (2013, s. 4-6).

Nilgün Abisel’in “Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet” (2000), B. Tokat ve S. Saluk’un “Akrabalık, Namus ve Aşk: Şiddetin Meşrulaştırılması Üzerine Bir Deneme” (2008) gibi kadına yönelik şiddet; Gül Yaşartürk’ün “Türkiye Sineması’nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet: *Benim Sinemalarım, Aşk Ölümünden Soğuktur* ve *Parçalanma*” (2010) gibi

kadın yönetmenlerin filmleri üzerine makaleler 2000’li yıllarda yapılan çalışmalardandır. *Vesikalı Yarım, Yumurta* gibi filmlerin feminist okumaları ve Fatin Kanat’ın *İran Sinemasında Kadın* (2007) gibi ülke sinemasındaki kadınlar üzerine kitaplar da vardır (Öztürk, 2011, s. 695, 697-699).

Kadın konusunda sinema alanında yeni tartışma noktaları yaratan adı geçen tüm çalışmalar alana önemli katkılar sağlamıştır. Bu çalışma ise sinema alanında popüler kültür tartışmaları üzerinden 2000 sonrası popüler Türk filmlerine odaklanması ve bu filmlerde kadınların deneyimlerini, arzularını ifade etme olanağı sunan çatlak hatların izini sürecektir olması bağlamında farklılaşmaktadır. Pascal Bonitzer’in Holbein’in Elçiler⁹ ve Diego Velázquez’in Las Meninas¹⁰ tabloları için söylediği gibi bu filmler de “eksikliğin aracılığıyla, temsilde bile bile açılan deliği dile getirmekte, ‘hiçbir şeyin bütün olmadığını’ söylemektedir” (2006, s. 173). Böylelikle bu tez çalışmasının popüler Türk filmlerinde yer alan ataerkil söylemdeki süreklilikleri ve kırılmaları ele alması ve kadınlığın inşasını sorunsallaştırması bakımından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Pek çok Hollywood filmini geride bırakarak yüksek gişe başarısı elde eden ve bir milyonun üzerinde seyirci tarafından izlenen filmlerin ele alındığı bu çalışmada, çoğunlukla kadınlar anlatıda merkezi konumda değillerdir. İlk bölümde

⁹ Bonitzer’in vurguladığı gibi anamorfoz, göz aldatmacasında olduğu gibi temsilin ikiye bölünmesinin ya da yırtılmasının, kendini ‘sahte ölçü’ ve ‘hileli gerçeklik’ olarak sunmasının önünü açar. Elçiler’deki “[a]namorfotik kafatası, resmin uzayını, sanki bu uzayın bir hiç olduğunu, bir görünüşler ve benzerlikler tiyatrosundan başka hiçbir şey olmadığını şiddetle doğrular gibi, tam anlamıyla deler” (Bonitzer, 2006, s. 172).

¹⁰ Resim tarihinde anamorfoza eşdeğer bir merkezi hile sayesinde büyüleyici ve Elçiler’le karşılaştırılabilecek bir başka eser Las Meninas’dır (Bonitzer, 2006, s. 173).

bahsedileceği gibi her ne kadar kadınlar ikincil rollerde olsalar da, daha dikkatli bakıldığında ele alınan filmlerin ataerkilliği sorgulayan, kadınların seslerini, deneyimlerini duyurabilmelerini sağlayan çatlak hatlarına sahip olup olmadığı incelenmektedir.

Popüler kültür ürünleri egemen söylem tarafından ne kadar kuşatılırsa kuşatılsın muhalif söylemlerin sızabileceği çatlaklar her zaman mevcuttur. Popüler kültür ürünü filmlerde kadınlığın inşası ele alındığında, çelişkilerin üzerinde cereyan ettiği söylemsel bir mücadele alanı olarak popüler filmlerin, toplum içinde kadınların özne konumu alma mücadelesini, inşa ettiği kadın olmaya dair mitler aracılığıyla açığa çıkardığı/gizlediği görülür. Bu gizleme çabası bile kadınların toplumsal alanda verdiği mücadelenin varlığına işaret eder. “Muhafazakâr kültürel ya da sinemasal metinler şaşmaz biçimde, metnin görünüşte muzaffer ideolojisine gölge düşüren bir çatlak hattı içerir” (Ryan & Kellner, 1997, s. 112).

Kaplan da ataerkil paravanda kadın kahramanların öznellik için uğraştığı, deneyimleri ve arzularını dillendirmeye çalıştıkları *çatlaklar* olduğunu söyler (2000, s. 61). Berktaş’ın da söylediği gibi “özneleşme mücadelesi öyle kolay kazanılan bir mücadele değil[dir] ve kadınlar var olan toplumda en büyük zorluğu belki de kendilerini tanımlayabilmek, özerk bir kimlik edinebilmek konusunda yaş[arlar]” (1998, s. 2). Erkeğinki gibi oluşum/dönüşüm halinde olan kadının özne konumunun da 3. Feminist Dalga ile birlikte değişmesi söz konusu olur. Kadınlar özne konumunu elde etmek için ataerkil pazarlığa taraf olurlar, ataerkillikteki çatlakları pazarlık konusu yaparlar; kendilerine özgürlük alanı açmak, ataerkillikteki çatlakları genişletmek için çaba harcarlar.

Bu bağlamda Meral Özbek'in de ifade ettiği gibi “özgürleşme ve hâkim ideolojiye direnme nitelikleri Frankfurt Okulu ile muhafazakâr ve hümanist modernistlerin dediği gibi yalnızca yüksek sanata mı aittir?” (2008, s. 62) sorusu önem kazanır. Stuart Hall'un “dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin” (1997, s. 15) yaklaşımıyla popüler Türk filmlerine yaklaşan ve bu filmlerde kadınlığın/kadın olmanın nasıl inşa edildiği sorusunun önem kazandığı bu çalışmada popüler sinemanın¹¹ kadınları ataerkil söylemle uyumlu bir biçimde inşa ederken aynı zamanda kadınlara özne olarak konumlanabilecekleri, arzularını dile getirebilecekleri alanlar sağlayıp sağlamadığı ve popüler filmlerin kadınlar açısından “özgürleştirici” bir potansiyel taşıyıp taşıyamayacağı sorunsallaştırılmaktadır. Çalışmada içinden çıktığı toplumsal, kültürel ortamla ilintili olduğu düşünülen popüler Türk filmlerinde kadınlığın inşa edilme biçimleri feminist kuram çerçevesinde araştırılmaktadır. Sally Potter, Maria Luisa Bemberg, Marleen Gorris, Chantal Akerman gibi yönetmenlerin kadının özne olduğu filmlerinde seyredilen konumuna, Mulvey'in “bakılabilirlik” durumuna, anahtar deliğinden erkeğin seyrettiği kadın olmaya karşı bir direniş,

¹¹ Günümüzde sınırları belirsizleşmeye başlasa da popüler sinema/sanat sineması ayrımı hâlâ devam etmektedir. Bu ayrım üzerinden popüler sinema, Stuart Hall'un bahsettiği popüler sözcüğünün ‘ticari’ tanımı gibi görece daha “üstün” bir konuma yerleştirilen sanat sineması karşısında ‘ticari’ görülmüş ve ikincil bir konuma yerleştirilmiştir. “Sinema literatüründe ‘popüler sinema’, ‘tecimsel (ticari) sinema’, ‘klasik sinema’, ‘geleneksel sinema’, ‘egemen sinema’ ve ‘Hollywood sineması’ ”; ‘sanat sineması’, “ ‘karşı-sinema’ (counter-cinema), ‘modern sinema’, ‘çağdaş sinema’, ‘auteur sineması’ ‘yapıbozumcu-yıkıcı’ (deconstructive) sinema[nın]” (Öztürk, 2000, s. 31) karşısında tanımlanır. Genel olarak sanat sineması Avrupa sineması, popüler sinema da Hollywood sineması olarak düşünülür. Laura Mulvey'in de ifade ettiği gibi sanat olarak düşünülen Avrupa sineması değerli olarak görülürken, Hollywood sineması ticari olarak algılanır ve değersiz görülür. Böylelikle hem eleştirmenler hem de yönetmenler için iki film kültürünü temsil eden Avrupa ve Hollywood sineması arasında karşıtlık kurulur (1998, s. 119).

direnme pratiği yer alır. Sanat filmlerinde nasıl direnme pratikleri varsa popüler filmlerde de bu direnme pratiklerinin olabileceği bu çalışmanın temel varsayımıdır.

Laurie Shrage'nin de belirttiği gibi bütüncül ve evrensel olmayan “ataerkillik, ırka, sınıfa, ulusa, dine ve diğer değişkenlere dayalı olarak farklı biçimlerde ortaya çıkabilir” (2001, s. 188, 189). Filmler aracılığıyla kadınlığa dair mitlerin yeniden dolaşıma sokulmaya çalışılması bu mitleri sorgulamaya açar ve ataerkil sistemin sabit olmayan doğasını ele verir. Çalışmanın araştırma soruları şu şekilde sıralanabilir: Filmlerin anlatısına sızan değişimler, ne şekilde ataerkillikteki çatlakları belirginleştirir ve ataerkil söylem ile tanımlanan kadınlığı sorgulanabilir hale getirir? Çatlaklardaki sızıntılar, metindeki dilsel sürçmeler popüler sinemada egemen söylem dışında alternatif söylemlerin ifade olanağı bulmasına ne şekilde aracılık eder? Popüler filmler ne şekilde kadınlığın inşasında muhalif söylemlere yer verir ve kadın deneyimine, kadınların özne olma mücadelesine izin verir?

Çalışma iki bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde Leo Lowenthal'in de vurguladığı gibi büyük bir olasılıkla uygarlık kadar eski olan (1961, s. xvii) popüler kültüre ilişkin yaklaşımlara yer verilecektir; daha sonra aşk romanları, pembe diziler, kadın filmleri, melodramlar ve popüler filmler bağlamında popüler kültür ve feminizm ilişkilendirilecektir. Feminist sinema kuramının popüler kültürle ilişkisi tartışılacak ve popüler film anlatılarındaki kadınlık inşaları ile ilgili çalışmalara değinilecektir. Çalışmanın kuramsal bölümünü oluşturan bu bölümde popüler kültüre yönelik tartışmalar temel alınarak feminist sinema kuramına yaklaşılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle bir milyon üzeri seyirci çeken 2000 sonrası filmlerle ilgili genel bir çerçeve sunulacak, daha sonra seçilen filmler

feminist sinema kuramı dolayımıyla belirlenen başlıklar aracılığıyla kadınlık inşaları açısından incelemeye tabi tutulacaktır. Yavuz Turgul'un *Eşkya*'sı (1996) 2.572.287 seyirci ile gişede rekor kıran ilk yerli filmidir. *Eşkya* ile başlayan gişedeki başarı 90'lı yıllarda *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1.239.015 seyirci) ve *Propaganda* (1.238.878 seyirci) ile devam eder. 2000'li yıllara gelindiğinde ise 2002 yılı hariç her yıl bir milyonun üzerinde seyirci çeken birden fazla filmle karşılaşılır.¹² Bu dönemin popüler filmlerinde ilk bakışta göze çarpan özellik daha önce de bahsedildiği gibi kadın karakterlerin anlatı içinde ön planda yer almaması ve filmlerin hiçbirinin yönetmeninin kadın olmamasıdır. Çalışmanın araştırma evrenini 2000-2010 yılları arasında bir milyon üzeri seyirci tarafından izlenen popüler filmler oluşturmaktadır. Bu sınırlama üzerinden filmlere bakıldığında kırk film bulunmaktadır. Bu filmlerin

¹² *Kahpe Bizans* (2.472.162 seyirci), *Güle Güle* (1.275.967 seyirci), *Vizontele* (3.308.320 seyirci), *Komser Şekspir* (1.331.462 seyirci), *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi* (1.053.685 seyirci), *Asmalı Konak: Hayat* (1.791.396 seyirci), *O Şimdi Asker* (1.657.051 seyirci), *Gora* (4.001.711 seyirci), *Vizontele Tuuba* (2.894.802 seyirci), *Hababam Sınıfı Merhaba* (1.581.457 seyirci), *Neredesin Firuze* (1.064.162 seyirci), *Babam ve Oğlum* (3.837.885 seyirci), *Organize İşler* (2.616.660 seyirci), *Hababam Sınıfı Askerde* (2.587.824 seyirci), *Kurtlar Vadisi Irak* (4.256.567 seyirci), *Hababam Sınıfı Üçbuçuk* (2.068.165 seyirci), *Hokkabaz* (1.710.212 seyirci), *Sınav* (1.160.848 seyirci), *Beyaz Melek* (2.032.410 seyirci), *Kabadayı* (2.002.631 seyirci), *Maskeli Beşler I.R.A.K* (1.239.902 seyirci), *Son Osmanlı "Yandım Ali"* (1.087.209 seyirci), *Recep İvedik* (4.301.641 seyirci), *Arog: Bir Yontmataş Filmi* (3.707.086 seyirci), *Issız Adam* (2.778.550 seyirci), *Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine* (2.315.902 seyirci), *Osmanlı Cumhuriyeti* (1.423.303 seyirci), *Mustafa* (1.101.014 seyirci), *120* (1.038.442 seyirci), *Recep İvedik 2* (4.333.116 seyirci), *Güneşi Gördüm* (2.491.754 seyirci), *Nefes: Vatan Sağolsun* (2.436.288 seyirci), *Neşeli Hayat* (1.125.601 seyirci), *New York'ta Beş Minare* (3.472.923 seyirci), *Recep İvedik 3* (3.325.842 seyirci), *Eyvah Eyvah* (2.459.815 seyirci), *Yahşi Batı* (2.323.061 seyirci), *Av Mevsimi* (2.054.938 seyirci), *Çok Filim Hareketler Bunlar* (1.141.448 seyirci), *Veda* (1.028.032 seyirci) (Veriler Antrakt Sinema Gazetesi'nden alınmıştır). Sinema salonundaki izleyici verileri temel alınarak filmin bir milyon üzeri seyirci tarafından izlendiği bilgisine ulaşılmıştır.

izlenme süreci sonunda kadınlığın inşasını değerlendirme amaçlı feminist film kuramından hareketle belirlenen başlıklar açısından diğerlerinin arasında biçim ve içerik açısından daha çok malzeme sağladığı düşünülen dört film derinlemesine incelemeye tabi tutulmaktadır. Birçok popüler filmde kadın yan karakterken ya da anlatıda yer almazken; seçilen bu filmler kadın karakterin daha yoğun görüldüğü filmlerdir. Farklı yıllarda ve farklı yönetmenler tarafından çekilmiş olmaları da bu dört filmin seçilmesinde önemli bir etkidir. Seçilen filmler *Neredesin Firuze* (Ezel Akay, 2004), *Hokkabaz* (Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz, 2006), *İssız Adam* (Çağan Irmak, 2008) ve *Av Mevsimi*'dir (Yavuz Turgul, 2010).

Shohini Chaudhuri, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis*'de sinemada özdeşleşmeyi olanaklı kılan bakış, anlatı ve sesin tamamen kontrol edildiğinde, kadın arzusu ve kimliği için bir yer bulmanın olanaklı olabileceğini belirtir (2007, s. 72). Bu çalışma da bakışın ve sesin kullanımını ve anlatının nasıl kurulduğunu dikkate almaktadır ve filmleri incelerken “gizem”, “bakış”, “arzu”, “ses”, “fetişizm” gibi bazı kavramları ödünç almıştır.¹³

¹³ Kavramlara ilişkin tartışmalar birinci bölümün alt başlıklarından biri olan Popüler Filmlerde Kadınlığın İnşası ve Feminist Film Kuramı kısmında bulunmaktadır.

1. POPÜLER KÜLTÜRE İLİŞKİN YAKLAŞIMLAR

1.1. “Popüler” ve “Kültür ” Kavramları

Toplumu oluşturan bireylerin aynı kültürü paylaşmıyor olması, “popüler kültür” terimini kullanmayı gerekli kılmıştır. 1500’lü yıllarda popüler kültür herkesin kültürüdür. 1800’lü yıllarla birlikte Avrupa’nın pek çok bölümünde ruhban sınıfı, soylular, tüccarlar popüler kültürü kendilerini ayrı tuttukları alt sınıflara atfetmişlerdir (Burke, 1978, s. 23, 270).

Popüler kültürü oluşturan kavramlardan birisi olan “popüler” köken olarak hukuki ve politik bir terimdir ve ilk olarak 15. yüzyılın sonlarında kullanılır (Williams, 1976, s. 198; Storey, 2005, s. 262). 16. yüzyılın ortalarında halk anlamına da sahip olan popüler terimi, 19. yüzyılın başlarında sıradan insanın ilgisini çeken/hoşuna giden sanat ve eğlence biçimlerini adlandırmak için kullanılır (Storey, 2005, s. 262). Popüler kültürü oluşturan kavramlardan bir diğeri olan kültür insan topluluklarını birbirlerinden ayırt eden özelliklerinin toplamıdır ve onlara kimliklerini verir (Mutlu, 1995, s. 229). Kültür terimi ürün kültürü (yetiştirme), hayvan kültürü (besleme ve yetiştirme), insan zihninin kültürü (aktif geliştirme) gibi başlangıçta bir *sürecin* adı olmuştur. Kültür “18. yüzyıl sonlarında özellikle Almanya ve İngiltere’de, belirli bir halkın ‘genel hayat tarzı’nı oluşturan bir ‘ruh’ *yapılanışına* ya da *genelleşmiş* bir ‘ruh’ durumuna verilen ad haline geldi. İlk kez Herder (1784-91) ‘kültür’ terimini ‘uygarlık’ kavramının herhangi tekil ya da şimdi çizgisel dediğimiz anlamlarından bilinçli bir şekilde ayırt ederek çoğul halinde, ‘kültürler’ olarak kullanmıştır. Bu geniş kapsamlı, çoğul kullanım o zamanlar, terimin bütün ve

kendine has bir hayat tarzını nitelemeyi sürdürdüğü karşılaştırmalı antropolojide ve onun 19. yüzyıldaki gelişmesinde özel bir önem taşıyordu” (Williams, 1993, s. 8-9).

“Popüler” ve “kültür” arasındaki ilk ayrıntılı bağlantı 18. yüzyılın sonlarında halk kültürüne ilginin artması sonucunda kurulur (Storey, 2005, s. 262-263).¹⁴ 18. yüzyıl sonları 19. yüzyıl başlarında “halk”¹⁵ ya da “gelenek” Avrupalı entelektüellerin ilgi odağı haline gelir. Johann Gottfried Herder, Jakob ve Hans Grimm anılan dönemin önemli entelektüellerindendir. Bu dönemde özellikle Almanya’da halk müziği, halkbilim gibi bir dizi yeni terim kullanılmaya başlanır. Popüler kültür de bu dönemde kullanılmaya başlanan terimlerdenidir. Herder “popüler kültür”ü (*Kultur des Volkes*) “öğrenilmiş kültür” (*Kultur der Gelehrten*) ile karşıtlık oluşturacak şekilde kullanır. Herder, Grimm kardeşler ve takipçilerindeki yenilik, halka yapılan vurgu ve davranışların, geleneklerin, adetlerin, batıl inançların, halk şarkılarının, atasözlerinin vb. bütünün parçaları olduğuna ve belirli bir ulusun ruhunu açığa çıkardıklarına dair duydukları inançtan gelir (Burke, 1978, s. 3-8).

Bu görüş popüler kültürün tanımlanmasında daha baskın rol oynayan ve popüler kültüre yönelik bakışı etkileyen “popüler”in günümüzde kullanılan iki temel tanımından antropolojik kökenli tanıma kaynaklık eder. Stuart Hall’un “betimleyici” olarak ifade ettiği bu tanıma göre popüler halka ait anlamında kullanılır. Bu bakış

¹⁴ Peter Burke 18. yüzyıl sonları Avrupa’sında halka yönelik bu ilginin temelinde estetik, entelektüel ve siyasal nedenler bulunduğunu ifade eder. Temel estetik neden “sanat”a başkaldırıdır. Popüler kültürün keşfi kültürel ilkelcilik hareketinin bir parçasıdır ve ulusalcılığın/milliyetçiliğin (nationalism) yükselişi ile yakından bağlantılıdır (1978, s. 9-11).

¹⁵ Popüler kültür kavramını keşfedenler için “halk” köylülerdi. Köylüler Avrupa nüfusunun yüzde 80 ile 90’ını oluşturuyordu. Johann Gottfried Herder ve arkadaşları halkın şarkılarını ‘halk şarkıları’, danslarını ‘halk dansları’ ve hikâyelerini ‘halk hikâyeleri’ olarak adlandırdılar (Burke, 1978, s. 29).

açısından hareket eden yaklaşımlar popüler kültürü olumlu olarak nitelendirir. Hall'un popüleri "ticari" olarak nitelendirdiği tanımına göre ise popüler "halk kitlelerinin dinlediği, satın aldığı, tükettiği ve azami derecede hoşlanır görüldüğü şeyler" anlamında kullanılır. Popüler kültürün bu tanımından yola çıkan yaklaşımlar popüler kültüre olumsuz yaklaşır ve popüler kültürü halk kültürünün manipülasyonu ve aşağılanması ile bağlantılandırır¹⁶ (Özbek, 2008, s. 81, 83; Hall, 1997, s. 17) ve popüler kültürü kitle kültürü ile eş değer görürler.

1.2. Kitle Kültürü Olarak Popüler Kültür

Popüler kültür olumlu bir anlam ima ederken, kitle kültürü olumsuz bir anlamı çağırır. Popüler terimi halkın seçimine vurgu yaparken; kültür endüstrisinin ürünü olan kitle kültürü, seçim hakkı olmayan edilgen tüketicilere işaret eder (Shumway, 1999, s. 379).

¹⁶ Herbert J. Gans yaklaşık olarak iki yüz yıllık popüler kültür eleştirisini dört ana başlık etrafında çözümler: 1. Kâr zihniyetine sahip yatırımcılar tarafından sadece parasını ödeyen izleyiciyi memnun etmek amacıyla toptan üretilen popüler kültür ürünleri yaratmak olumsuz bir özelliğe sahiptir. 2. Yüksek kültür içeriğinden alıntı yaparak onu değersizleştirilmesi ve yüksek kültür yaratıcılarının maddi açıdan akıllarını çelebilmekle gücü ile popüler kültürün yüksek kültür üzerindeki olumsuz etkileri. 3. Popüler kültürün izleyicileri üzerinde sahte hazlar sağlama, şiddet, sekse ağırlık vererek insanları kabalağa itmesi, zihinsel olarak yıkıcı olması gibi olumsuz etkileri vardır. 4. Popüler kültürün toplumdaki beğeni düzeyini düşürmesi ve kitle medyasının insanları uyuşturabilme, atomize edebilme potansiyeline sahip olması nedeniyle toplum üzerinde olumsuz etkilere sahip olması söz konusudur (2005, s. 43-67).

1.2.1. Groombride ve Whannel'dan MacDonald'a Popüler Kültür Tartışmaları

Kitle kültürü entelektüel meydan okumadan yoksun bir kültürdür, bunun yerine fantezi ve kaçışın iddiasız rahatlığını sağlar, düşünme girişiminden vazgeçirir ve kendi duygusal tepkisini yaratır. Bu bağlamda kitle kültürü sosyal gerçekliği kitleler için tanımlamaya başlar. Gerçek dünyayı basitleştirme ve sorunları geçiştirmeye/gizlemeye eğilimlidir. Kitle kültürü kuramı sosyal ve kültürel dönüşümün anlaşılmasından yoksundur. Kitle kültürü popüler kültürün aksine ne halkın deneyimlerinden, yaşamlarından kaynaklanır ne de bunlarla bir bağlantısı vardır (Strinati, 2004, s. 13, 36, 38). Fiske de popüler kültür ve kitle kültürü arasında ayrıma gider ve popüler kültürün kitle kültürü olmadığını ifade eder: “*Kitle kültürü*, endüstriler aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metaların toplumsal farklılıkları ortadan kaldıracak şekilde insanlara dayatıldığına ve bu endüstrilerin edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına inananların kullandıkları bir terimdir” (Fiske, 1999, s. 216).

Popüler kültür “Hemen burada, elimizin altında, neredeyse soluduğumuz, içimize çektiğimiz hava kadar içinde olduğumuz bir şey” (Mutlu, 2005, s. 293), gündelik yaşamın tüm alanlarının sürekli olarak tanımlandığı, üretildiği, yeniden üretildiği, toplumsal ve kültürel iktidarın kurulduğu, ataerkil sistemin sürekli yeniden kurulduğu bir söylem alanıdır (İrvan & Binark, 1995, s. 7). Kent devletinden sonraki Mısır, Sümer, Asur ve Roma’nın toplumsal hayatına kadar uzanan bir geçmişe sahip (Oskay, 1999, s. 246) olmasına rağmen popüler kültürün bir alan olarak ele alınmaya başlanması 1950’lerden sonrasına denk gelir (Güngör, 1999, s. 7).

Popüler kültüre yönelik ilginin ilk ürünü rock and roll'un popülerliğinin artmasından duydukları rahatsızlık üzerine Brian Groombridge ve Paddy Whannel'in *New Left Review*'de 1960 yılında yazdıkları "Something Rotten in Denmark Street" çalışmalarıdır. Groombridge ve Whannel bu makale ile rock and roll'un amacını aştığını ifade ederler (Bennett, 1999, s. 58). Groombridge ve Whannel yazılarına İngiliz müzisyen Cliff Richard'ın "genç insanlar bir şeye inanmak zorundalar ve rock 'n' roll'a inanıyorlar" sözüyle başlarlar. Onlara göre pop müzik moda endüstrisi gibi milyonlarca insana memnuniyet verir, açıkça bir şeylerden kaçışa davet eder, şarkı sözleri hoşla gitmeyen gerçeklikten kaçışı sağlayarak gençlere ait bir dünya, hayal dünyası yaratmaya yardım eder. Popüler kültür ürünlerinin bize verdiği haz, deneyimimizin değerli bir parçasını oluşturur. Groombridge ve Whannel, bu tür bir eğlencenin bizi besleyen tek kaynak olmadığı takdirde bir zararı olmadığını, her ne kadar insanlar için mükemmel bir rahatlama kaynağı olsa da rock 'n' roll'un *inanılacak* bir şey olmaması gerektiğini, bunun bir inanç meselesi olmadığını ifade ederler (Groombridge & Whannel, 1960, s. 52-54).

Dwight MacDonald da çalışmaları ile popüler kültüre olumsuz yaklaşan kuramcılardandır. MacDonald yüksek kültür ve pazar için üretilmiş kitle kültürü olmak üzere yaklaşık bir yüzyıldır Batı'da iki kültürün hakim olduğunu ifade eder. Kitle kültürü aynı zamanda radyo, sinema, çizgi romanlar, dedektif hikâyeleri, bilim kurgu, televizyon gibi kendine ait yeni bir medya üretmiştir. MacDonald, kitle kültürüne kimi zaman popüler kültür denilse de, kitle kültürünün daha doğru bir terim olduğunu belirtir. 1800'ler kitle kültürünün gelişiminde üst sınıfın kültür üzerindeki tekelinin yıkılması ve teknolojinin gelişimiyle kitapların, süreli yayınların, müziğin ucuz üretimine imkân sağlanması gibi gelişmeler etkili olmuştur.

MacDonald'a göre kitle kültürü, yüksek kültür üzerinde asalak, kanserli bir gelişim gösterir. Yüksek kültür aşağıdan yükselir ve halk tarafından biçimlenir. Kitle kültürü ise yukarıdan dayatılır. Kitle kültürü ürünlerinin izleyicileri pasif tüketicilerdir ve katılımları satın alma ve almama seçimi ile sınırlandırılmıştır (MacDonald, 1967, s. 59-60).

MacDonald ondokuzuncu yüzyıl kapitalizmi gibi kitle kültürünün dinamik, devrimci bir güç olarak sınıfın, geleneğin eski bariyerlerini parçaladığını ve bütün kültürel ayrımları erittiğini, her şey ve herkes arasındaki bütün ayrımları kesinlikle reddettiği için demokratik olduğunu ifade eder (1967, s. 62). Fakat bunu olumlu bir özellik olarak görmez. Strinati'nin de ifade ettiği gibi MacDonald için kitle kültürü bütün kültürü alçaltan/bozan homojen bir kültür olmasından dolayı tehdit içerir. Kitle kültürüne yönelik eleştiriler ve Frankfurt Okulu'nun modern kültür analizi arasında dikkate değer benzerlikler olmasına rağmen Frankfurt Okulu daha sistematik analizlere sahiptir (Strinati, 2004, s. 14, 17).

1.2.2. Kültür Endüstrisi

Popüler kültüre yönelik olumsuz yaklaşımların odağında Frankfurt Okulu'nun¹⁷ görüşleri yer alır.¹⁸ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert

¹⁷ *Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü* (Institut für Sozialforschung) 1923 yılında Frankfurt Üniversitesi'ne bağlı olarak kurulmuştur. Nasyonal Sosyalistlerin iktidar olmasından sonra 1933'te sürgüne çıkan enstitü üyeleri, II. Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'de Frankfurt'a dönmüştür. "Frankfurt Okulu" terimi 1960'larda Enstitü dışındakiler tarafından, Enstitü üyelerinin bir kısmı Frankfurt'a döndükten sonra kullanılmıştır (Kejanlıoğlu, 2005, s. 25).

¹⁸ Frankfurt Okulu'nun da kuramsal çalışmalarını yaptığı yıllar olan 1920'ler ve 1930'lar popüler kültürün çalışılması ve değerlendirilmesinde belirgin bir şekilde dönüm noktasıdır. Sinemanın

Marcuse, Leo Lowenthal, Walter Benjamin Frankfurt Okulu'nun önemli kuramcılarındandır. Beybin Kejanlıoğlu'nun da belirttiği gibi Walter Benjamin, Theodor Adorno ve Leo Lowenthal'in Frankfurt Okulu'nun medya ve estetikle yakından ilgilenen üç üyesi olması (2005, s. 99) nedeniyle onların görüşleri Okul'un popüler kültüre yaklaşımında etkili olmuştur.

Frankfurt Okulu kuramcılarının entelektüel bakış açılarının şekillenmesinde üç temel tarihsel deneyim etkili olmuştur: İlk olarak 1917 devriminin Batı Avrupa'ya yayılmamış olmasından kaynaklanan büyük bir hayal kırıklığını paylaşmışlardır. İkinci olarak faşizm deneyimi ile birlikte savaş sonrası döneme kadar çalışmalarında derin ve kalıcı bir etki söz konusu olmuştur. Düşüncelerini şekillendiren bir diğer önemli deneyim savaş sonrası Batı dünyasında elde edilen politik istikrar karşısında duydukları derin endişedir. Bu istikrar tarafından üretilen ideolojik dönüşümleri tanımlama ve açıklama girişiminde bulunurlar (Bennett, 1992, s. 42). Frankfurt Okulu kuramcıları Aydınlanma ile gündeme gelen bilimsel ve akılcı ilerleme sonucunda özgürlüklerin yayılacağına ilişkin beklentinin, bilim ve akılsallığın özgürlükleri ortadan kaldırmasıyla bir karabasana dönüştüğünü belirtirler (Strinati, 2004, s. 48). Enstitü olarak kültür manipülasyonu üzerine yaptıkları eleştiriler sadece faşizme bir saldırı değil, aynı zamanda özünde tekelci kapitalizme de bir saldırı niteliği taşır (Slater, 1998, s. 232).

Kitle toplumunun gelişimi yeni bir kültür çeşidinin –‘kitle kültürü’- oluşumu ile beraber tartışılmıştır (Bennett, 1992, s. 36). Frankfurt Okulu kuramcıları da

ve radyonun ortaya çıkışı, kültürün kitlesel üretimi ve tüketimi, faşizmin yükselişi ve bazı Batı toplumlarında liberal demokrasilerin olgunlaşması gibi gelişmeler popüler kültüre ilişkin tartışmaları gündeme getirmiştir (Strinati, 2004, s. 4).

teknolojik gelişim ile birlikte gündeme gelen kitle toplumu üzerinden yürüttükleri tartışmada, içinde bulundukları politik ortamın da etkisiyle popüler kültürü manipülasyona açık kitle kültürü olarak ele alır ve sanatın karşısında konumlandırır.¹⁹

Tania Modleski'nin de ifade ettiği gibi Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi Frankfurt Okulu kuramcıları sanatın, kitle kültürünün olmadığı her şey olarak değer kazandığını ve eski dönemlerde dinin sunduğu ütöpik vaadi günümüzde sanatın ayakta tutacağını ifade ederler (1998, s. 7). Frankfurt Okulu için sanat, yanlışlıkların ve bölünmüşlüklerin ortasında bir sığınma yeridir. Sanatın burjuva toplumunun son sığınağı olmasının temelinde düzen içinde varlığını sürdüremeyen ütopayı kendi içinde saklı tutması yatar (Dellaloğlu, 2007, s. 57-60).

Horkheimer, gerçekçi sanatın hem gerçekliği betimlediğini hem de yargıladığını, kitle kültürünün ise var olan dünyaya övgüler düzdüğünü ifade eder. Kitle kültürü tarafından sunulan bütün araçlar ve kolaylıklar, birey üzerindeki toplumsal baskıları güçlendirmekte ve bireyin direnme, kendini koruma imkânını elinden almaktadır (Horkheimer, 2005b, s. 155, 166).

Frankfurt Okulu'nun popüler kültüre ilişkin yaklaşımı modern kapitalizme ilişkin kuramlarına ve kültür endüstrisinin insanların davranışları ve düşünceleri üzerinde kontrol sahibi olduğu görüşüne dayanır (Strinati, 2004, s. 49). Frankfurt

¹⁹ Sanat-popüler kültür ikilemi modern döneme ait bir ikilemdir. Modern dönem öncesinde yüksek-alçak sanat ayrımı yapılır. Örneğin modern dönem öncesi düşünürlerinden Aristoteles'in yüksek ve alçak sanat arasındaki ayrımı vatandaş ve kölelerin sanatlarının ayrımından kaynaklanır. Bu dönemde “sanat”a karşıt bir kavram olarak “kitle kültürü” kavramı bulunmaz (Radnóti'den aktaran Özbek, 2008, s. 62).

Okulu'nun kuramsal yaklaşımda merkezi bir rol oynayan “kültür endüstrisi” terimi ilk kez Frankfurt Okulu kuramcılarında Adorno ve Horkheimer tarafından 1947’de yayınlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde kullanılmıştır. Kitle kültürü yerine kültür endüstrisini kullanmış olmalarının nedeni kültürün aşağıdan ya da kitlelerden yükselmediğini, yukarıdan yönetildiğini vurgulamaktır. Adorno “endüstri” ifadesinin standartlaşma ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleşmesi gibi kelimenin düz anlamıyla düşünülmemesi gerektiğini ifade eder. Bu bağlamda “endüstri” sosyolojik bir anlamda kullanılır. Kitleleri kuşatan kültür endüstrisi sistemi “statükonun kavramları”nı kullanarak özerk, bağımsız bireylerin gelişimini engeller (Adorno, 2005, s. 240-249; Kejanlıoğlu, 2005, s. 184). Bu anlayışa göre popüler kültür ürünleri egemen ideolojinin devamını sağlarken, bireylerin üzerinde tahakküm kurar ve onları pasif olarak konumlandırır.

Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde kültür endüstrisinin sadece egemen sınıfın ideolojisini yaymakla kalmayıp düşüncenin kendisini bile olanaksız hale getirdiğini ifade ederler (Shumway, 1999, s. 379). Frankfurt Okulu’nun yaklaşımına göre “Kültür endüstrisi, kafası karışmışlara yol gösterme iddiasında bulunurken bunları kendilerinininkiyle değiş tokuş edecekleri yapay çatışmalara sokarak yanıltır”, “Kültür endüstrisinin ürünleri [...] kurallara uyma nasihatlarıdır” (Adorno, 2005, s. 247).

Kapitalist üretim tüketicilerin beden ve ruhlarını öylesine kuşatır ki hiçbir şekilde kendilerine sunulan şeylere direnmezler. Kitleler kendilerini köle haline getiren ideolojiye ısrarla sarılırlar (Horkheimer & Adorno, 1996, s. 22, 23).

“Tüketici, kültür endüstrisinin bizi inandırmak istediğinin tersine kral değildir; kültür endüstrisinin öznesi değil nesnesidir” (Adorno, 2005, s. 241).

Adorno ve Horkheimer’ın kültür endüstrisi olarak gördüğü popüler kültüre Walter Benjamin olumlu özellikler atfeder.²⁰ Benjamin, Horkheimer ve Adorno’nun aksine teknolojik ilerlemelerin, sanatı ve kültürü demokratikleştirici bir işleve sahip olduğunu söyleyerek tekniğin olumlu yönünü vurgular. Adorno ve Horkheimer’a göre ise teknolojik ilerleme kendisine sunulan iletileri edilgen bir şekilde almaya maruz bırakılan bireyler yaratarak totaliter bir toplum yapısına davetiye çıkarır. Benjamin’in “Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı” ve Adorno’nun “Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi” bu konudaki bakış açılarındaki farklılığı görünür kılar.

Sanat eserlerinin yeniden üretiminin “yanlış” olduğu, eserin *orijinalliğini* kaybettiğinin düşünülmesinden ileri gelir. Benjamin “Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı”nda kopyaların ve reproduksiyonların *hakikiliğin* altını oyduğunu ifade eder ki bu durum, “şimdi ve buradalığı” bozduğunu söylemekle aynı anlama gelir (Radnóti, 1999, s. 65). Benjamin özgün yapıtın şimdi ve burada’lığının, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturduğunu ifade eder. Sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi, yapıtın çekirdeğini yani sanat yapıtının hakikiliğini zedeler. Hakikilik niteliğinin zedelenmesiyle birlikte, sanatın

²⁰ Brecht’in epik tiyatrosunun demokratikleştirici bir yapıya sahip olduğunu düşünen Benjamin’in düşüncelerinin gelişiminde Brecht’in önemli bir etkisi vardır. Adorno’ya göre, Benjamin’in Brecht’deki kaba materyalizmi kabul etmesi, Benjamin’in diyalektik olmayan bir düşünce eğilimine sahip olmasına neden olmuştur. Adorno, Benjamin’in popüler kültürün ve teknolojik yeniliklerin devrimci bir potansiyele sahip olduğu konusunda Brecht’in fazla iyimser yaklaşımını benimsediğini ifade eder (Jay, 2005, s. 291-292).

toplumsal işlevi köklü bir değişim geçirir. Böylelikle sanatın temeli kutsal törenden politika temeline kayar. Teknik yoldan yeniden üretilen sanat eserinin özel atmosferinin (aura)²¹ gücünü yitirmesi sonucunda kitlenin sanatla kurduğu ilişki de değişime uğramış olur (Benjamin, 2007, s. 52-69).

Teknik çoğaltımla kitlelere ulaşan sanat eseri demokratik bir yapıya kavuşur.²² Radnóti'nin de ifade ettiği gibi Walter Benjamin kitleler için topluca üretilen kopyalamanın gelişmesi ile sanatta bir devrim olduğundan bahseder (1999, s. 65). Benjamin çağdaş popüler kültürün demokratik ve katılımcı olduğunu vurgular (Strinati, 2004, s. 75).

Benjamin popüler kültür ürünlerinin olumlu özelliklerini vurgularken, Adorno ve Horkheimer bu özelliklerden kuşku duyar. Horkheimer eğlencenin, sanatın mirasını devraldığını ve yüzmek, futbol oynamak gibi bedensel bir egzersizden başka bir şey olmadığını ifade eder (2005a, s. 501). Adorno ve Horkheimer için eğlence, geç-kapitalizm koşullarında çalışmanın uzatılmasıdır ve mekanikleştirilmiş çalışma süreciyle yeniden başa çıkmaya yarar (Horkheimer & Adorno, 1995, s. 27). Bir kuyruklyıldızın kuyruğu gibi iş yaşamının bir uzantısı olan boş zaman (Horkheimer, 2005b, s. 487) ve boş zamanda yapılan eğlenme edimi, bireye bir kurtuluş vaad eder: Düşünmekten kurtuluş (Horkheimer & Adorno, 1995, s. 36). Adorno ve Horkheimer kendilerine dayatılan eğlence tanımları içinde eğleniyor yanılgısı içinde olan bireylerin özgür olmadığını ifade ederler.

²¹ Benjamin için aura estetik özerkliğin saklandığı yer, klasik burjuva sanatının ayırıcı özelliğidir (Radnóti, 1999, s. 66).

²² Radnóti birçok durumda teknik yoldan yeniden üretilen sanat eserlerinin/taklitlerin belli bir temanın popüler çeşidi olduğunu ve orijinalinden daha fazla dönemin ruhuna uyum gösterdiğini belirtir (1999, s. 35).

Adorno, Benjamin'in "Sanat Yapıtı" denemesine karşılık olarak yazdığı "Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi" çalışmasında müzik özelinde sanatın metalaşması ve estetik deneyimin öznesinin ortadan kaldırılması üzerinde durur. Adorno'ya göre müzik tümüyle meta biçimine bürünmüştür. İçi tümüyle boşaltılan kültür, bireyin yok edilmesine hizmet eder (Kejanlıoğlu, 2005, s. 173-174). Adorno'nun popüler kültür ürünü olan popüler müzik ile ilgili kuramı, kültür endüstrisi analizinin bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Adorno'ya göre kültür endüstrisi tarafından üretilen popüler müzikte iki süreç hakimdir: Standartlaşma ve sözde bireyselleşme. Popüler şarkılar birbirinin aynıdır. Standartlaşma popüler şarkılar arasında azımsanmayacak benzerlikler kurar (Strinati, 2004, s. 58). Bütün süreç üreticileri ve tüketicileri şeytanca bir uyumla birleştirir (Adorno, 2004, s. 337). Dinleyiciler ve ürünler birbiriyle uyum içerisindedir, ürünler hiçbir zaman dinleyicilerin takip edemeyecekleri bir yapıya sahip değildir. Hit şarkılar biçimleri, vuruş sayıları, sürelerin kesinliği gibi katı bir biçimde standartlaştırılmıştır, hiçbir parçada özgün bir biçim yoktur (Adorno, 2004, s. 341).

Adorno kapitalist dönemle birlikte dinleyicinin uysal bir alıcıya dönüştürüldüğünü ifade eder. Kitleler müziği bir formüle göre dinler. Dinleyici kitlelerinin bilinci fetişize edilmiş müziğe elverişlidir. Müziğin fetişizmi dinlemenin gerilemesinin muadilidir. Bu bireysel dinleyicinin kendi gelişiminde erken bir safhaya gerilediği anlamına gelmez. Dinleyicinin aksine çocuksu bir aşamada tutulan çağdaş dinlemenin kendisi geriletilmiştir (Adorno, 2004, s. 328, 338).

Adorno gelişen teknoloji ile birlikte sanat yapıtının kültürel metalara dönüştüğünü, değişim değerinin kullanım değeri karşısında güç kazandığını ifade

eder. Değişim değeri kültürel ürünlerin alanında gücünü kullanır. Müziğin işlevindeki değişim sanat ve toplum arasındaki ilişkinin temel koşullarını içerir. Değişim değerinin kaideleri acımasızca kullanım değerine zarar verir ve değişim değeri eğlence nesnesi olarak kendini gizler (Adorno, 2004, s. 332, 333).

Frankfurt Okulu'nun popüler kültüre yönelik tutumunda düşünceleri ile etkili olan, okulun bir diğer kuramcısı Leo Lowenthal'dır. Lowenthal, popüler kültürün yüzyıllardır süregelen bir tarihe sahip olduğunu ve büyük bir ihtimalle uygarlık kadar eski olduğunu (1961, s. xvii), modern tarihte asırlık bir geleneği bulunan popüler kültürün bir tartışma konusu olarak yüz elli yıllık bir geçmişinin bulunduğunu belirtir (1967, s. 46, 52). "Historical Perspectives of Popular Culture" da Lowenthal, Pascal ve Montaigne'in on altıncı ve on yedinci yüzyıllardaki yazılarından hareket ederek popüler kültüre dair temel argümanların izini sürer ve tartışmaların ortaya çıkışı ile pazar ekonomisi arasında bağlantı kurar (Strinati, 2004, s. 2).

Lowenthal, Montaigne ve Pascal'ın yazılarında hayata dair pek çok sorunu analiz ettiklerini, bunların arasında sanatın sorunlarının ve eğlencenin de yer aldığını ve bu iki temel temanın geçmişten günümüze popüler kültüre ait tartışmalarda da sürdürüldüğünü ifade eder (1961, s. 15). Lowenthal on sekizinci yüzyıl boyunca popüler kültür ile ilgili anlaşmazlıkların ciddi olarak şiddetlenmeye başladığını, geçmişten günümüze pek çok yazarın sürekli olarak popüler edebiyatı eğlence ile bir tuttuğunu ve popüler kültüre olan yaklaşımların genel olarak olumsuz olduğunu belirtir (1961, s. xviii, 45).

Lowenthal günümüzde popüler kültür üzerine tamamen eleştirel olan bir literatür olduğunu, kimilerinin eleştirisini ürün üzerinden yürütürken birçoğunun

ürünün bağılı olduğu sistemi eleştirdiğini vurgular. Lowenthal’e göre sanatsal ürünler doğallık özelliğini gitgide kaybetmiş ve popüler kültür fenomeni ile yer değiştirmiştir. Modern uygarlığın makineleştirilmiş çalışma süreçleri ile birlikte bireyselliğin gerilemiş olması, “yüksek” sanatın yerine geçen kitle kültürünün ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir. Bir popüler kültür ürünü hakiki sanatın hiçbir özelliğine sahip değildir. Standartlaşma, stereotip, muhafazakârlık, yalancılık, manipüle edilmiş tüketim malları popüler kültür ürünlerinin özellikleridir. Bütün kitle iletişim araçlarının değerlerden yabancılaştırıldığına ve eğlence ile oyalanma dışında hiçbir şey sunmadığına ve sonuç olarak katlanılmaz gerçeklikten kaçışı kolaylaştırdığına dair dikkate değer bir uyarı vardır (Lowenthal, 1967, s. 46, 49, 55). Bu bağlamda popüler kültür ürünleri bireyleri düşünmekten alıkoyan ve onları edilginleştiren, özgün bir yanı olmayan ürünlerdir.

1.3. Söylemsel Bir Mücadele Alanı Olarak Popüler Kültür

Bir önceki bölümde bahsedildiği gibi popüler kültüre kitle kültürü gibi yaklaşan ve onu değersizleştiren yaklaşımlar olduğu gibi popüler kültürün içinde barındırdığı alternatif söylemlere dikkat çeken ve toplumdan bağımsız olarak düşünülemeyeceğini vurgulayan kuramcılar da vardır. Bu kuramcılardan biri olan Tony Bennett “yapısı ve kuruluşu her zaman değişken nitelikli, soyut bir alan olarak” gördüğü popüler kültürün *halk* ve *popüler* kavramları bağlamında anlamının sabitlenemeyeceğini ifade eder. Halk ve popüler kavramlarının anlamı kültürel alandaki hegemonik mücadele sonucunda kurulduğundan, popüler kültürün bu kavramlar üzerinden sabit bir tanımı yapılamaz (Bennett, 1999, s. 56). Stuart Hall da Bennett gibi popüler kültürün değişken bir yapıya sahip olduğunu belirtir. Hall

popüler kültüre “dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin” (1997, s. 15) olarak yaklaşarak, popüler kültürün tanımlanmasında dönüşümlerin önemini vurgular.

Stuart Hall, yukarıda bahsedilmiş olan popülerin hem “ticari” hem de “betimleyici” tanımlarının eksikliklerini vurgulayarak “herhangi bir dönemde belirli sınıfların toplumsal ve maddi koşullarından köklerini alan ve popüler gelenek ve uygulamalarda vücut bulan biçim ve etkinlikleri göz önüne alan” popülerin üçüncü bir tanımını yapar: Buna göre popüler kültür, “kültürel diyalektik etrafında kutuplaşan bir kültür kavrayışıdır” (Hall, 1997, s. 19).

Hall, “Gramsci’nin teorik kazanımlarından bir şeyler öğrenmeye ve yararlanmaya çalış[tığını]” ifade eder (2008, s. 91). Gramsci’nin hegemonya teorisi çıkış noktası alındığında popüler kültür toplumdaki baskın gruplar ve bağımlı gruplar arasındaki mücadele alanıdır (Storey, 1993, s. 13). Gramsci’den hareketle hegemonya kavramı üzerinde duran Hall, popüler kültürün “kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yer” ve “bir rıza ve direnme alanı” olduğunu belirtir (1997, s. 22).

Kendini akademik bir kuramcı olmanın ötesinde aynı zamanda bir popüler kültür hayranı (Fiske, 1999, s. 217) olarak nitelendiren John Fiske de *Popüler Kültürü Anlamak*’da “toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreç” olarak değerlendirdiği popüler kültürün her zaman iktidar ilişkilerinin bir parçası olduğunu, iktidar ve ona direnme arasındaki mücadelenin izlerini taşıdığını vurgular (1999, s. 32, 33, 35). Bu bağlamda popüler kültür metinleri bir yandan egemenlik altına alma güçlerini içerirken bir yandan da

bunlara karşı koyma fırsatlarını içerir (Fiske, 1999, s. 38). Fiske'nin sözleriyle ifade edersek:

Popüler kültür tabiler ile güçsüzlerin kültürüdür, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin, dolayısıyla da toplumsal deneyimimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır. Popüler kültür aynı zamanda bu güçlere direnmenin, onlardan sıyrılmanın belirtilerini gösterir: Popüler kültür kendi içinde çelişkilidir (1999, s. 15).

İçinde direnme pratikleri içeren popüler kültür, içinden çıktığı toplumdan kopuk değil bilakis bağlantılıdır. Fiske, Frankfurt Okulu'nun kullandığı kültür endüstrisi yaklaşımına sıcak bakmaz. Fiske'ye göre popüler kültürü üreten kültür endüstrisi değildir. “[H]alkın mevcut toplumsal durumuyla *ilintili* olmak zorunda” olan “[p]opüler kültür halk tarafından oluşturulur, onlara dayatılamaz; yukarıdan değil içeriden, aşağıdan doğar” (1999, s. 36-38). Stuart Hall da popüler kültür ve toplum arasındaki bu bağlantıya dikkat çeker. Hall, popüler kültürün her zaman dayanağını deneyimlerden, hazlardan, anılardan, insanların geleneklerinden aldığını ve popüler kültürün sıradan halkın her günlük deneyimleri ve pratikleri olan yerel umutlar, yerel özelemler, yerel trajediler, yerel senaryolar ile bağlantısı olduğunu vurgular (Hall, 1996, s. 469).

David Rowe da *Popular Cultures: Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*'da popüler kültürün toplumsal süreçler ve toplumsal yapılardan ayrı tutulamayacağını ve popüler kültürün halk kültürü ve kitle kültürü ile karıştırılmaması gerektiğini ifade eder (1995, s. 7). Joke Hermes *Re-reading Popular Culture*'de popüler kültüre ait üç özellikten bahseder: İlk olarak popüler kültürün bizi dostça karşıladığını ve ait olmayı sağladığını; ikinci olarak popüler kültürün popüler romanlar, pop müzik, çok sevilen medya yıldızları ya da bilgisayar

oyunları ile büyüleyici olduğunu çünkü bunların topluma dönük amaçlar ve umutlar ile ilgili bizim hayal kurmamıza ve aynı zamanda korkularımız hakkında düşünmeye izin verdiğini ifade eder. Üçüncü özellik olarak popüler kültürün kamusal alan ve özel alan ile bağlantı kurduğunu ve yaşa, toplumsal cinsiyete ya da etnisiteye aldırmadan kamusal ve özel alanın sınırlarını bulanıklaştırdığını belirtir (Hermes, 2005, s. 3).

Mikhail Bakhtin'in karnaval imgesine yakından bakmak popüler kültüre ilişkin tartışmaları kavramak açısından yararlı olacaktır. Bakhtin *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*'da toplumsal düzenin sunduğu yaşam ve tabilerin bastırılmış hazları arasındaki farklılıkları açıklamak amacıyla karnaval²³ kavramını kullanır. Bakhtin karnavalın kahkaha, özellikle

²³ Avrupa'nın geleneksel popüler kültüründe insanların çalışmayı bıraktığı, yediği, içtiği ve istedikleri gibi zaman geçirdikleri özel durumlar olan festivaller önemli bir yer tutar. Festivallerin *mükemmel* örneği kesinlikle karnavaldır. Karnaval hiçbir açıklamaya ve gerekçelendirmeye ihtiyaç duymayan bir tatildir, oyundur. Karnaval coşkunluk, özgürlük zamanıdır. Claude Lévi-Strauss mitleri, ritüelleri ve diğer kültürel formları değerlendirirken zıtlıklara bakmanın önemini vurgular. Karnavallarda da iki temel zıtlık bulunur: Birinci zıtlık Karnaval ve büyük perhiz arasındadır. Kilisenin kurallarına göre büyük perhiz oruç tutma ve uzak durma/kaçınma dönemidir. Sadece etten değil yumurtadan, seksten de uzak durmaktır. Karnavalsa gençlik, mutluluk veren, cinsel istek uyandıran olarak temsil edilir. Karnaval sadece büyük perhizle değil, yılın bütün günleri ile karşıtlık içindedir (Burke, 1978, s. 178, 182, 185-188). Dünyanın farklı yerlerindeki mitleri ve ritüelleri inceleyen antropologlar, mitlerin ve ritüellerin sosyal işlevi olduğunu vurgularlar. Karnavalların ise eğlence işlevi vardır. Toplumun dayanışmasının bir ifadesidir ve aynı zamanda farklı grupların topluluk içindeki diğer gruplarla rekabet etmesine olanak tanır (Burke, 1978, s. 199-200). Fiske ise karnavalı “popüler basıncın denetim altında boşaltılmasına izin veren, bu yolla da tabilerin bastırılmalarına daha kolay bir şekilde uyum sağlamalarını olanaklı kılan bir güvenlik supabı olarak hareket eden bir kendine katma stratejisi” olarak görür. “Karnaval hep yıkıcı olmayabilir, ama yıkıcılığın öğelerini daima içinde barındırır; her anında ilerici ve

bedenin ve bedensel işlevlerin ölçsüzlüğü olmak üzere ölçsüzlük, niteliksiz zevk, saldırganlık ve aşağılanmayla tanımlandığını ifade eder (aktaran Fiske, 1999, s. 103) ve karnaval imgesinin sahip olduğu diyalektik yapıdan şöyle bahseder:

[K]arnaval imgesi, oyun kağıtlarının üstündeki resimlerde olduğu gibi aynı imgede üstün ve altın birbirinin yerini alacak biçimde resmedilmesine benzer şekilde, oluşun her iki kutbunu da veya bir antitezin her iki ögesini de kuşatmaya ve kendisinde bileştirmeye çalışır: ölüm-yaşam, genç-yaşlı, tavan-taban, ön-arka, övgü-sövgü, onaylama-yadsıma, trajik-komik v.b. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: zıtlar bileşir, birbirlerine bakar, birbirlerinde yansır, birbirlerini tanır ve anlarlar (2001, s. 311-312).

Bakhtin'in karnaval imgesine atfettiği diyalektik yapı tanımı, popüler kültüre de açıklık getirir. Popüler kültür Hall'un ifade ettiği gibi "içerme ve direnme diyalektiğinin iki değişik ucu arasında şiddetli bir biçimde salınma eğiliminde[dir] [...] Yalnızca 'toplum'a sürekli baskıda bulunmakla kalmamış; bir yığın gelenek ve uygulama ile ona bağlanmış ve onunla ilişki kurmuşlardır. Çatışma hatları olduğu kadar 'ittifak' hatları da söz konusudur", popüler kültür "ezilen, dışlanmış sınıfların kültürü[dür]" (Hall, 1997, s. 16, 21).

Bakhtin'in 'bayağı' olarak adlandırdığı popüler, resmi olmayan, alt taraf, grotesk ile birleşir (Hall, 1996, s. 469). Böylelikle popüler kültür alanları 'denetim dışı' olarak görülmüş ve toplumun istikrarına, ahlâkî (ya da fiziksel) sağlığına yöneltmiş tehditler olarak algılanmıştır (Fiske, 1999, s. 102). Egemen gelenek her zaman yüksek kültürün denge ağırlığı, alternatif geleneklerin mekânı olan popüler kültürden endişe etmiş ve Bakhtin'in 'karnavalesk' olarak adlandırdığı olgudan kuşku duymuştur (Hall, 1996, s. 469).

özgürleştirici olmayabilir, ama ilericilik ve özgürlük potansiyeli kendisinde hep mevcuttur (Fiske, 1999, s. 125, 127).

Hans Magnus Enzensberger, Fredric Jameson ve Richard Dyer gibi kuramcılar da çalışmalarında yukarıda bahsedilmiş olan popüler kültür ürünlerinin toplumla ilişkili olma özelliğine vurgu yapmışlardır. Enzensberger Frankfurt Okulu'nun görüşlerine karşı çıktığı "Constituents of a Theory of the Media" (1970) ile kitle kültürünün insanların gerçek arzularına ve ihtiyaçlarına seslendiği takdirde başarılı olabileceğini vurgular (Modleski, 1998, s. 9). Enzensberger'in de belirttiği gibi kitle tüketiciliği kapitalizmin kendi çıkarı için kullanmak amacı ile ticari olarak düzenlediği gerçek ihtiyaçlara ve arzulara başvurur (aktaran Gledhill, 1984, s. 21). Elektronik medyanın karşı konulamaz gücü herhangi bir hokkabazlığa değil, derin sosyal ihtiyaçların gücüne borçludur. Medyanın ütöpik yanı genel isteklere dayanır²⁴ (Enzensberger, 1970, s. 267-268).

Enzensberger manipülatif olmayan bir radyo televizyon yayıncılığı, film ya da yazma edimi olmadığını ve asıl sorunun medyanın manipüle edilip edilmediği değil, kimin manipüle ettiği olması gerektiğini vurgular. Kitap gibi eski medyadan tamamen farklı olan yeni medya yapısal olarak eşitlikçidir, eğitimle ilgili ayrıcalıkları ve böylece burjuva entelektüel kesimin tekeline ortadan kaldırır (Enzensberger, 1970, s. 265).

Enzensberger'e göre Benjamin yeni medyanın özgürleştirici potansiyelinin farkına varan tek Marksist teorisyendir. Enzensberger, Brecht'in izinden giden Walter Benjamin dışında Marksistler'in bilinç endüstrisini anlamadıklarını ve sadece burjuva-kapitalist karanlık yanının farkında olduklarını, sosyalist olasılıklarını göz

²⁴ Enzensberger pop starın rolünün de aynı bakış açısıyla analiz edilebileceğini vurgular. Rolling Stones'un eserlerinde ütöpik içerik aşıkardır. Woodstock Festivali, Hyde Park'taki konserler gibi etkinlikler mobilize bir güç geliştirirler (Enzensberger, 1970, s. 268).

ardı ettiklerini ifade eder (1970, s. 270-271).²⁵ Fredric Jameson ve Richard Dyer gibi kuramcılar da Enzensberger'in görüşünü bir adım öne taşıyarak kitle eğlencesinin ütöpik yanını göstermeye çalışırlar (Modleski, 1998, s. 9).

Groombridge ve Whannel popüler kültür ürünü olan rock 'n' roll'un gerçeklerden kaçmaya olanak tanıdığını ifade ederken, bu kaçışı gerektiren arka plana bakmayı göz ardı etmişlerdir. Richard Dyer ise "Entertainment and Utopia" makalesinde bu kaçışın nedenlerini keşfetmeye çalışır. Dyer seçtiği üç müzikal aracılığıyla (*Golddiggers of 1933*, *Funny Face*, *On the Town*) "eğlencenin ütopyacı duyarlılığı" hakkında bir analiz yapar. Dyer, kaçılacak 'daha iyi bir şey'in imgesine ya da günlük hayatımızın bize vermediği, derinden arzuladığımız bir şeye eğlencenin olanak tanıdığını ifade eder. Dyer'ın örnekler vererek²⁶ sıraladığı popüler kültürde en çok görülen ütopyacı duyarlılık özellikleri enerji, servet, etkinlik, şeffaflık ve topluluktur. 'Kaçış' ve 'istekleri giderme' eğlencenin tanımıdır ve eğlencenin temel dinamiği ütopyacı bir işlevi olmasıdır (Modleski, 1982, s. 108; Dyer, 2002, s. 20).

Alternatifler, beklentiler, istekler ütopyanın özü, hammaddesidir. Dyer, ütopyacı duyarlılığın kategorilerinin toplumdaki belirli yetersizliklerle bağlantılı

²⁵Enzensberger, George Lukács, Horkheimer ve Adorno'yu bu şekilde değerlendirir ve Lukács'ın kapitalist kültürü eski kültürün doğal uyumu ve güzelliğinden yoksun gördüğünü ifade eder. Lukács "Old Culture and New Culture" makalesinde önceleri eserinde sanatçının bireysel özelliklerinin ortaya çıktığını oysaki gelişmiş mekanik endüstride ürün ve yaratıcısı arasındaki bağlantının ortadan kalktığını ve bu durumun kültürü yıkıma uğrattığını belirtir (1970, s. 270).

²⁶ Kitle kültüründeki ütopyacı duyarlılık özelliklerini belirlemek üzere örnek olarak verdiği Westernlerde, enerji başlığı altında kovalamalar, kavgalar, bar kavgaları; servet başlığı altında sonsuz ve/ya da bereketli toprak; etkinlik başlığı altında sokakta karşılıklı meydan okuma, geciktirim; şeffaflık başlığı altında dosdoğru, açık sözlü kovboy; topluluk başlığı altında kasabalar, kovboyların arkadaşlığı, dostluğu yer alır (Dyer, 2002, s. 22-23).

olduğunu ileri sürer. Ütopyacı çözümde kıtlık (toplumdaki mevcut yoksulluk, zenginliğin eşitsiz dağılımı) servet ile (zenginliğin eşit dağılımı); tükenmişlik (şehir hayatının baskısı, yabancılaşmış iş gücü), enerji ile; tekdüzelik, etkinlik ile; manipülasyon (burjuva demokrasisi, cinsiyet rolleri) şeffaflık ile (açıklık, dürüst iletişim ve ilişkiler); dağılma/parçalanma ise topluluk ile yer değiştirir. Dyer bu tarz bir analizin eğlencenin neden işlediğini açıklamaya yaradığını ifade eder (2002, s. 20-26).

“Kitle Kültüründe Şeyleştirme ve Ütopya” çalışmasıyla Fredric Jameson da Enzensberger gibi Frankfurt Okulu’nun görüşlerine karşı çıkar (Modleski, 1982, s. 24). Her ne kadar Jameson, Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi ile ilgili çözümlemesinin gücünün, meta yapısının sanat yapısının biçim ve içeriğini etkilediğini ortaya koymasında yattığını ifade ederek Frankfurt Okulu’nun kitle kültürünün meta yapısına ilişkin çözümlemesinin önemini vurgulasa da kuramlarında eleştirdiği yönler de vardır. Bu bağlamda Jameson popüler olan kitle kültürünün yüksek kültürden daha otantik olduğu ve yüksek kültürün özerk olması nedeniyle kitle kültürüne göre daha değerli olduğu görüşü yerine yüksek kültürü ve kitle kültürünü “nesnel olarak ilintili ve diyalektik olarak birbirine bağımlı fenomenler olarak, kapitalizmde ikiye bölünmüş olan estetik üretimin ikiz ve birbirinden ayrılamaz biçimleri olarak” ele alan bir yaklaşımı savunur (2005, s. 254, 257, 258).

Jameson görüşlerini *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972), *The Godfather II* (Francis Ford Coppola, 1974) filmleri üzerinden temellendirir. Jameson kitle kültürü ürünlerinin “boş bir kaçış veya ‘sırf’ yanlış bilinç olarak değil”, “toplumsal ve siyasal endişeler ve fanteziler üzerinde

dönüştürümsel bir yapıt olarak” ele alınması gerektiğini ifade eder (2005, s. 272-273).

Jameson *Jaws* filminde simgesel bir araç olarak köpekbalığının çok anlamlı bir işlevi olduğunu ve “toplumsal ve tarihsel endişeleri, biyolojik varoluşun diğer biçimleriyle bir çatışmaya benzer şeyi, hem dile getirecek hem de bu şeyin içinde yeniden zaptedecek apaçık biçimde ‘doğal’ olanlara çevrilmesine olanak verdiği ölçüde” ideolojik olanın da bu çok anlamlılık olduğunu söyler (2005, s. 274). *The Godfather* gibi “[m]afya filmleri, toplumsal çelişkilere bir ‘çözüm’ü – yozlaştırılmazlık, dürüstlük, suçla savaş ve nihayet bizzat kanun ve düzeni- yansıtmakta olup, bu reçetesi toplumsal devrim olması gereken Amerikan sefaletine konan tanıdan açıkça çok farklı bir önermedir” (Jameson, 2005, s. 282). Bu bağlamda Jameson *Jaws*, *The Godfather* gibi popüler kültür ürünlerinin “ütopya ve aşkın potansiyelinin var olduğunu kabul etmediğimiz takdirde, bunların ideolojik işlevinin hakkını tam olarak vereme[yeceğimizi]” belirtir. Kitle kültürü ürünleri ütopya olmaksızın ideolojik de olamazlar ve bu ürünler kamuya gerçek bir içerik dilimi sunmadıkça bu kamuyu manipüle edemezler. Nazizm bile kolektif fantezilerle beslenmiştir. Kitle kültürü eserleri “toplumsal düzene ilişkin endişeleri, önce yeniden canlandırıp onlara bir ilksel anlatım vermedikçe, onları yöneteme[z], yola getireme[z]”, endişe ve umut aynı kolektif bilincin iki yüzüdür. “Kitle kültürü yapıtları, işlevleri mevcut düzenin –ya da daha kötüsünün- meşrulaştırılması bile olsa, bu hizmeti yerine getirirken ne denli çarpıtılmış bir biçimde olursa olsun, dile getirmiş oldukları görülebilen topluluğun en derin ve en temel umutları ve fantezilerini saptırmaksızın görevlerini yapamazlar”. Jameson’a göre kitle kültürünün ütopik umutlarının göz ardı edilip manipüle edici işlevinin öne

ıkarılması kısır bir yaklaşımdır (2005, s. 278-279). Jameson popüler kültür ürünlerinin ideolojik ve aynı zamanda ütopik olduğunu belirtir.

Raymond Williams da Jameson gibi bir sosyal sınıfa ait yüksek kültür ve geriye kalan halkın popüler kültürü arasında basit bir şekilde ifade edilebilecek bir zıtlık ilişkisi bulunamayacağını ifade eder. Williams, her ne kadar yüksek kültürün daha evrensel, popüler kültürün de daha yerel olduğu düşünülse de, yüksek kültür ürünlerinin de popüler kültüre ait öğeleri içerebileceğini belirtir (1974, s. 3). Kitle kültürü eleştirisinin kitle kültürü ve yüksek kültür arasında çizdiği ayrımlar sabit değildir. Popüler kültür ve sanat ya da kitle kültürü ve yüksek kültür arasında çizilen sınırlar sürekli olarak bulanıklaşır ve değişir. Alfred Hitchcock Hollywood sistemi içerisinde ticari filmler yapmış olmasına rağmen auteur, yaratıcı bir dahi olarak görülür. Eski rock ‘n’ roll kayıtları müzik eleştirmenleri tarafından anlamsız olarak reddedilirken, şimdi ise eleştirel ölçütlerin değişimi ile birlikte “klasik” olarak düşünülmektedir (Strinati, 2004, s. 39-40). Stuart Hall da on sekizinci yüzyılda horoz dövüşü poplerken, yirminci yüzyılda futbolun popüler olduğunu, böylelikle sadece aktivitenin kendisinde bir değişim olmadığını, bütün sosyal ilişkilerin de değişime uğradığını ifade eder. Bir zamanlar horoz dövüşü st tabakaya aitken, futbol burjuva sınıfına aittir (Hall, 1986, s. 24).

Yüksek kültür ürünleri ile arasında keskin bir ayrım olmayan popüler kültür ürünlerinin hakim ideolojiye yer verirken muhalif söylemleri de olanaklı kılmasında içinde barındırdığı çatlak hattı etkilidir. Suner’in de belirttiği gibi popüler metinlerde üretilen anlamların egemen ideolojiyle eklemlendiği noktada metnin kendi üzerine kapanmasını engelleyen fazlalık, bu metinleri sabit, bütünlüklü yapılar olarak

görmemizi engeller. Böylelikle popüler metinler aracılığıyla hegemonik iktidarın nasıl yeniden üretildiği kadar, metinde yer alan anlam fazlalıklarının taşıdığı çatlaklar da önem kazanır (Suner, 2006, s. 100). Tamamlanmamış oldukları için bütün popüler metinler sızıntıya açık sınırları ile gündelik yaşamın içine sızarlar (Fiske, 1999, s. 156). Popüler kültür ürünleri aynı zamanda aşırı olmaya eğilimlidir: “Aşırılık, denetim altına alınamayan [...] ideolojik denetimin kurallarını ya da özgül bir metnin gereklerini aşan anlamdır” (Fiske, 1999, s. 142, 143). Bu bağlamda popüler metinler denetimden kaçan anlamlar ve çelişkiler içerir (Fiske, 1999, s. 132). Fiske çelişkilerle dolu olduğu için Madonna’nın örnek bir popüler metin olduğunu ifade eder: “[K]adın cinselliğinin ataerkil anlamlarını içerdiği gibi, bu anlamlara direnen, kendi cinselliğinin *kendisine* ait olduğunu, onu dilediği gibi kullanabileceğini, bunun için erkek onayına ihtiyaç duymadığını belirten anlamları da içerir” (1999, s. 154).

Schwichtenberg’nin de vurguladığı gibi Madonna’nın videoları şimdiye kadar kutsal kabul edilen sınırları ve kutupları -erkek/kadın, yüksek sanat/popüler sanat, film/TV, kurmaca/gerçek, özel/kamusal gibi- bulanıklaştırır. Madonna dişiliğin tüm araçlarını gözler önüne sererek bir nevi dişilliğin bir araç olduğunu kanıtlamaya çalışır: “Teşhirci, röntgencinin kendisini izlediğini bilir” (Schwichtenberg, 1995, s. 176, 177, 182).

Bir başka popüler metin olan *Kuzuların Sessizliği* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) filmine erkek bakışı açısından bakıldığında bir kısım feminist eleştirmen filmdeki kadının - Clarice Starling’in- (Jodie Foster) rolünü Hitchcock’un filmlerindekine benzer görür. Buna göre kadın erkeğin sadist hazzına açılmıştır. Bazı feminist eleştirmenler ise Starling’in yeni post-feminist güçlü kadını

simgeleştirdiğini düşünür. Buffalo Bill'in (Ted Levine) karanlık mahzeninde geçen sahnede Bill gece görüşü için bir aygıt takmıştır ve Clarice kendisi hiçbir şey göremediği halde seyredildiğini bilir, parmağını tetikten ayırmayarak kontrolü kaybetmez. Ortaya çıkan iki farklı görüş Hollywood'un bir yandan piyasanın yönlendirmesi altındayken bir yandan da bilinçli olarak çift değerli ve müphem olduğunu gözler önüne serer (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 185-187). Fiske popüler metinlerin açık uçluluğunun nedenini şöyle açıklar: "Popüler metinlerin çokanlamlılığundan kaynaklanan açık uçluluğunu toplumsal farklılıklar gerekli kılmaktadır. Bu açık uçluluk, farklılıkları korumak, bu farklılıklar aracılığıyla hem sorgulamak hem de düşünmek için kullanılmaktadır" (1999, s. 43).

Sonuç olarak yukarıda değinildiği gibi pek çok kuramcı tarafından sorunsallaştırılan popüler kültüre dair çeşitli görüşler olmuştur. Adorno, Horkheimer, Lowenthal, Dwight MacDonald gibi kuramcılar popüler kültürü kitle kültürü gibi ele alırken; Stuart Hall, Tony Bennett, Hans Magnus Enzensberger, Richard Dyer, Fredric Jameson gibi pek çok kuramcı ise bünyesinde muhalif söylemleri de barındıran popüler kültürün toplumdan bağımsız düşünölemeyeceğini belirtmişlerdir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde popüler kültüre feminist yaklaşımlar üzerinden bakılacak ve feminist kuramcılarının çalışmalarına yer verilecektir. Böylelikle popüler kültür ürünlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiği sorunsallaştırılacaktır ve çatlak hatlarının izi sürölecektir.

1.4. Popüler Kültür Üzerine Feminist Tartışmalar

1.4.1. Popüler Kültür ve Feminizm

Bütüncül bir feminizmden söz etmek güçtür. Feminizm, kadınların konumunu sınıflandırmak ve toplumsal değişim için farklı stratejiler önerir (Kuhn, 1994, s. 3). Feminist kuramın farklı kollarının hepsi üç temel ilkeyi paylaşır: Toplumsal cinsiyet kadınları erkeklere oranla daha fazla baskı altında tutan toplumsal bir inşadır. Ataerkillik bu inşaya şekil verir. Kadınların tecrübeye dayalı bilgisi cinsiyet ayrımcılığı olmayan bir gelecek tasarlamada bize yardımcı olacaktır (Humm, 1997, s. 5).

Erkek egemenliğine dayanan ataerkil yapı, kadını belli roller içinde tanımlar. Judith Butler, “evrensel ataerki iddiası artık eskisi kadar rağbet görmese de o çerçevenin bir uzanımı olan ve yaygın olarak paylaşılan ‘kadınlar’ mefhumunu yerinden etme[nin] çok daha zor ol[duğunu]” belirtir (2010, s. 47). Kristeva’nın da vurguladığı gibi ataerkil düzende baskılanmış olan kadınlığın, ataerkil düzenle sorunlu bir ilişkisi vardır (aktaran Mulvey, 1989c, s. 121). “Kadın” ve “erkek” olmanın sınırlarını belirleyen toplumsal cinsiyet bu bağlamda etkin bir role sahiptir.

Toplumsal, kültürel hayata ilişkin önemli bir veri kaynağı olan popüler kültür toplumsal cinsiyete dair de çıkarımlar sunabilecek verimli bir alandır. Modleski kitle kültürü ile bağlantılı olarak toplumsal cinsiyet konusunun derin ve dallanıp budaklanan şaşırtıcı bir yönde ilerlediğini, kitle kültürü ile ilgili düşünce ve hissetme

biçimimizin dişil (feminine) kavramı ile ilişkili olduğunu belirtir (2005, s. 48).²⁷ Modleski yüksek kültür/kitle kültürü karşıtlığının temelinde kadın düşmanlığına dayalı bir tavrın yattığını ifade eder (1998, s. 14) ve kitle kültürü kuramının kitle kültürünü “feminize” ettiğine dikkat çeker. Buna göre kitle kültürünün özellikleri tüketim, pasiflik, duygulanım gibi özellikler atfedilen kadınsılık ile eş tutulur. Bu kadınsı özelliklerle tezat oluşturan üretim, aktiflik, akıl gibi nitelikler ise kültürel olarak erkeklik ile eş değer görülür ve sanat ya da yüksek kültür olarak tanımlanır. Sanat ve kitle kültürü arasındaki hiyerarşık ilişki, kadınlık ve erkeklik arasındaki hiyerarşık ilişki ile desteklenir (Strinati, 2004, s. 40). “Sorun daha çok, değerersizleştirilen her şeyin ısrarla dişil olarak cinsiyetleştirilmesidir” (Huysen, 1995, s. 86).

1980’li yıllardan itibaren Tania Modleski, Janice Radway ve Ien Ang gibi feminist eleştirmenlerin çalışmaları, ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekten başka bir işe yaramamakla suçlanan popüler kültür ürünlerinin mevcut sistemi dönüştürme ve kadınlar açısından bir “zgrleşme” dinamiğine sahip olduklarının fark edilmesini sağlamıştır (İrvan & Binark, 1995, s. 8). Fiske de popüler kültürün ilerici yönünün “gerek ataerkil iktidar ile kadınların gündelik deneyimleri arasındaki farklılığı görmesinden, gerekse de kadınların gündelik deneyimlerinin bu güce taktik anlamda direnişlerini onaylamasından” temellendiğini ifade eder (1999, s. 79).

²⁷ Modleski “Femininity as Mas(s)querade: A Feminist Approach to Mass Culture”da ‘feminize edilmiş’ kültür olarak ele alınan kitle kültürü için edebiyat tarihçisinin ortodoks konumunu inceler. Harriet Beecher Stowe’un *Uncle Tom’s Cabine*, Manuel Puig’in *Kiss of the Spider Woman* adlı eserlerine değinir (Modleski, 2005, s. 48, 50).

Lana Rakow, feministlerin popüler kültürün ataerkil toplumda bir rolü olduğunu ve bu rolün kuramsal çözümlemesinin süre giden tartışmalarda önemli bir konumda bulunduğunu ifade ettiklerini ve kadınların kendi kimlikleri üzerindeki kontrolü ele geçirmelerinde popüler kültürün hem kadınlar hem de ataerkil kültür açısından işlevinin anlaşılmasının önemini belirtir (1995, s. 20, 37). Rakow çağdaş feministlerin popüler kültüre ilişkin yaklaşımlarından şöyle bahseder:

Her ne kadar çağdaş feministler, popüler kültüre ilişkin olarak farklı yaklaşımları benimsemişlerse de, iki temel varsayımı paylaşırlar. İlki, kadınların popüler kültür ile erkeklerden farklı, özel bir ilişkilerinin olduğudur. Feministler kadınların, belli popüler kültür ürünlerinin tüketicileri olarak merkezi roller oynamalarının yanı sıra, hem erkeklere hem de kadınlara özgü popüler kültürün merkezi bir öznesi, bazı durum ve dönemlerde popüler kültürün önemli yaratıcıları ve üreticileri olduklarına işaret ettiler. İkinci varsayıma göre, eğer kadınlar kendi kimlikleri üzerindeki kontrolü ele geçirecekler ve toplumsal söylenlerle birlikte toplumsal ilişkileri değiştireceklerse, popüler kültürün hem kadınlar hem de ataerkil kültür için nasıl bir işlev gördüğünün anlaşılması önemli hale gelir (1995, s. 20).

1 4.2. Aşk Romanları

Toplumsal cinsiyetin kitle kültürü ve popüler kültür çalışmaları ile temel bir ilişki içinde olduğunu ifade eden Modleski'nin popüler kültüre ilişkin görüşleri kadınların popüler kültür tarafından yok edildiğine ilişkin yaklaşımın ötesinde radikal bir içeriğe sahiptir (Strinati, 2004, s. 171). Modleski "Harlequin Romansları, Gotik romanlar ve melodramlar,"²⁸ çeşitli yaş, sınıf ve hatta eğitim düzeylerinden

²⁸Yunanca *melos* (şarkı) ve *drama* (eylem) sözcüklerinin birleşiminden meydana gelen melodram sözcüğünü ilk kez kavram olarak kullanan kişi, Jean Jacques Rousseau'dur. Rousseau 1770'te sahnelenen *Pygmalion* adlı oyunu İtalyan operasından ayırmak ve dramın sözselsel ve görsel unsurları arasında yeni bir ilişki kurmak için bu kavramı kullanmıştır (Drotner, 1991, s. 64). Müzik ve dramayı birleştiren melez bir tür olan melodram (Modleski, 1987, s. 329) karmaşık,

gelen sayısız kadına kitlesel eğlence sağlıyor olsa da, pek az eleştirmen bunları ayrıntılı olarak inceleyecek kadar ciddiye almıştır” sözleriyle başladığı *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesel Fantezi Üretimi* kitabında “kadınlar için kitlesel olarak üretilmiş çağdaş anlatıların bile [...] protesto ve direniş unsurları” içerdiğinin önemini vurgular (1982, s. 7, 23).²⁹ Popüler kadın metinleri her ne kadar erkeklerin üstünlüğü mitini, evlilik ve aile kurumlarını açıktan sorgulamasalar da gizlemeye çalıştıkları çelişkiler ve bu çelişkilerin ardında yatan korkular hakkında alttan alta bilgi verir ve patriyarkal otoriteye meydan okuma faaliyetine aktif olarak katılırlar (Modleski, 1982, s. 109). Modleski Harlequin Romanslarını “erkeklerin kadınları değersiz bulmayı öğrendiği bir dünyada” kadınların deneyimledikleri memnuniyetsizliğin derinliğine kanıt oluşturduğunu vurgular (Geraghty, 1996, s. 155).

Janice A. Radway bütün popüler romansların temelinde ataerkil kültürün kadın üyelerine doyum sağlayamamasının yattığını belirtir (Geraghty, 1996, s. 155). Radway modern romantik romanlardaki³⁰ kadınların çoğunlukla bağımsız ve

uluslararası ve iki yüzyıllık bir tarihe sahip kültürlerarası bir biçimdir ve aynı zamanda dünyayı algılama biçimidir (Gledhill, 1987, s. 1).

²⁹ Geraghty kadınlara özgü kurmacanın genelde “gerçeklerden kaçış” ya da “fantezi” olarak sınırlandırıldığını belirtir. “Kadın kurgusu, kişinin gerçekten kaçıp kurmacasını yarattığı başka bir dünyaya sığınarak sözde kendi düşlerine dalma arzusuyla özdeş tutulur (Geraghty, 1996, s. 149). Anthony Giddens romantik romanların ve hikâyelerin kadınlar tarafından “hırsla tüketilmesi”nin edilgenliğe vurgu yaptığını belirtir. Buna göre: “Birey kendisinden gündelik dünyada esirgeneni hayal dünyasında arıyordu. Bu açıdan romantik hikâyelerin gerçektışılığı bir zayıflığın, fiili toplumsal hayatta hayal kırıklığına uğramış özkimlikle hesaplaşamamanın ifadesiydi” (Giddens, 2010, s. 46).

³⁰ Geraghty aşk öykülerini konu alan popüler romantik romanlar olan romansların ideal ilişkilerin keşfedildiği ve zevkine varıldığı başka bir dünyaya kaçış olduğunu belirtir. Romansların

cesaretli olduklarını ve sürekli olarak bu şekilde resmedildiklerini belirtir (Radway'den aktaran Giddens, 2010, s. 48). Radway aşk romanı okurları ile yaptığı görüşmelere ve anketlere de yer verdiği *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*'da aşk romanlarının popülaritesindeki göze çarpan yükselişin kitap üretimi, dağıtımı, tanıtımındaki önemli değişimlerle aynı zamana denk gelmekle birlikte, bu durumun kadınların değişen inanç ve ihtiyaçlarına da dayandırılabilceğini ifade eder. Amerikalı üniversite öğrencilerinin Amerika'nın Vietnam'a karışmasını protesto ettikleri ve giderek artan sayıda feministin, kadınların baskı altında tutulmasına karşı çıktığı 1960'larda Gotik romanların popülaritesi artmıştır (Radway, 1991, s. 20, 32).

Aşk romanı okumanın kısa süren tedavi edici etkisi tekrarlanıp duran tüketiminin nedenidir (Radway, 1991, s. 85). Radway sevda romanı okuyan kadının olağanüstü bir erkekten ilgi ve şevkât gören bir kadınla geçici de olsa özdeşleştiğini, sevda romanı satın alan bir kadının “kişisel bir alan ve emanet bir ilgi[yi]” de satın almış olduğunu söyler (1995b, s. 139). Radway'e göre Smithton okurları aşk romanı okumanın “bağımsızlığın ilan edilmesi” anlamına geldiğini ve diğerlerine “Bu benim zamanım, benim alanım” demenin yolu olduğunu iddia ederler³¹ (Radway, 1991, s. 213). Radway kadınların kitap aracılığıyla kendileri ve aileleri arasında bir engel oluşturarak sadece kendileri için bir şeyler yaptıklarını, kendi gereksinimlerine zaman ayırdıklarını ve böylelikle belli oranda bir kişisel alan ve mahremiyet

temel unsuru erkek kahraman ile kadın kahramanın arasındaki ilişkinin gelişmesidir (Geraghty, 1996, s. 151-152).

³¹ Fiske de okuma ediminin sıyrılmacı olduğunu vurgular: “Kadın, kadınları sırf öteki insanlarla bağlantıları içinde, özellikle de aile içinde görmelerini sağlamak amacıyla disipline sokan dişilik ideolojisinden sıyrılmasına aracılık eden kitapta kendini ‘kaybeder’” (1999, s. 72).

sağladıklarını vurgular. Kitap okuma kadının kendi ilgi ve gereksinimi paralelinde hareket edebileceği bir “mekân” ve “zaman” imkânı tanımakta, görev ve sorumluluklarından kurtulması için bir kapı aralamaktadır. Buna göre okuma edimini kadınların daima onların ilk önce başkaları için hazır olmaları gerektiğini söyleyen ataerkil talepleri geçici bir süre için yadsımanın yollarını keşfetmelerini sağlayan bir direnme biçimi olarak görmek mümkündür. Okuma pratiği kadınlardan beklenen özverili olma rolünü geçici olarak reddetmelerine imkân tanıyan bir mekân sağladığı ve kültürel olarak değersizleştirilmiş boş zaman alanıyla sınırlandırıldığı için bu direnme, sınırlı bir direnmedir. Direnme yalnızca bu alanda ifade edilerek; para kazanma, çocuk bakımı ve istihdam gibi ataerkil gücün daha ciddi biçimde hissedildiği alanlarda görünmesini önlemektedir. Böylelikle direnmenin tümüyle kontrol altına alındığı söylenebilir. Aynı zamanda sevda romanı okuma edimi kadınlara, eviçi dünyada tüm gereksinimlerin karşılanacağı güvencesini verir ve bu alanın değerli olduğunu gösterir. Böylelikle sevda romanı okuma kadının ataerkil inşasının pekiştirilmesine katkı sağlar (Radway, 1995a, s. 61, 138, 143, 144). Böylelikle feminizmin bakış açısından bakıldığında kadınların muhalif tepkisinin toplumsal değişime yol açtığını görmek mümkündür ve aşk romanı okumak aynı zamanda bu tepkiyi imkân dahilinde yatıştıran/yumuşatan bir aktivite olarak görülebilir (Radway, 1991, s. 213). Christine Geraghty de romansların erkek kahramanların taşımalarına göz yumulmayan niteliklerini ortaya çıkararak erkeğin hem sevecen hem de erkek olmasına izin verildiğini, kadınlar kadar erkeklerin de sonunda aşık olduklarını ve böylelikle romansların arzu ve gereksinimlere değer verilen, çevresinde kadınlığın yapılandırıldığı bir dünya sunduğunu belirtir (1996, s. 154-155).

“The Utopian Impulse in Popular Literature: Gothic Romances and ‘Feminist’ Protest”de Janice Radway, Gotik romanların kadın kimliğinin farkına varılması, toplumsal cinsiyet davranış kalıplarında değişim sergilenmesi ve ailenin değişmezliğine tehdit geliştirmek gibi özelliklerinden bahseder. Radway gotik romanların kadın kimliğinin elde edilmesi gibi özelliklerden dolayı ütopyacı bir tasavvur olduğunu ifade eder ve örnek olarak verdiği Phyllis Whitney’in *The Golden Unicorn*’undaki kadın kahramanın koca arayışı içinde olmadığını, gerçek ebeveynlerini bulmaya çalıştığını ve kendi gerçek kimliğini oluşturma isteği içinde olduğunu ifade eder. Böylelikle Radway gotik romanların “feminist” romanlar olarak adlandırılabileceğini belirtir (1981, s. 153, 154, 160).

Aşk romanları ile ilgili bir başka çalışma Ann Douglas’ın “Soft-Porn Culture” çalışmasıdır. Douglas bu çalışmasında aşk romanlarının yükselen popülaritesinin kadın hareketinin yükselişi ile aynı zamanda olmasının feminizme karşı bir ters tepkiye işaret ettiğini tartışır (Radway, 1991, s. 19). Douglas’a göre Harlequin aşk romanlarının olağanüstü başarısı kadın hareketinin ortaya çıkması ve yayılması ile aynı zamana denk gelir ve aşk romanlarının anti-feminist içeriği bu simbiyotik ilişkiyi yansıtır. Bir Harlequin kadın kahramanı işi bekareten daha kolay bırakır. Yirmi beş, yirmi altı yaşlarında, hikâye başladığında çoğunlukla ebeveynini, evini ya da her ikisini birden kaybetmiş bir genç kız vardır ve bu durum onu savunmasız yapar. Erkek kahraman her zaman kadın kahramandan üstündür, daha büyüktür ve bazen bir şirketin yöneticisidir (Douglas, 1980, s. 26).

Douglas, Harlequin romanlarının fantezisinin açık bir şekilde kadınların erkeklere acınacak kadar ihtiyaç duymaları olduğunu ifade eder (1980, s. 26).

Toplumsal değerlere yönelik tehditlerin üzerini örtmeye çalışan bu muhafazakâr tutum bir yandan Fiske’nin de belirttiği gibi ideolojik yönlendirmeyi görünür kılar:

Bir sevda romanının kadın kahramanının aşırı derecede mağdur edilmiş olması, erkek kahramanın kendisine abartılı şekilde acı çektirmesi, ataerki içinde kadınların “normal” sayılan mağduriyetlerini ve çektikleri acıları aşar. İhlal edilen kurallar, görünmezliklerini yitirirler, doğal ortakgörü statülerini kaybederler ve açık gündem içinde ortaya serilirler. Aşırılık parodinin öğelerini içerir ve parodi uzlaşımsal olanla dalga geçmemize, onun ideolojik yönlendirmesinden sıyrılmamıza, kurallarını görmezden gelmemize olanak tanır (Fiske, 1999, s. 143).

Popüler edebiyat toplumsal değerlerin koruyucusu işlevini yerine getirir. Bununla birlikte her muhafazakârlık biçimi toplumsal yapıların inanç sistemlerine yönelik tehdit ortaya çıkaran belirli değişimlere bir cevap olarak ortaya çıkar (Radway, 1981, s. 161). Böylelikle popüler edebiyat ürünleri değerlendirilirken bu durum göz önünde tutulmalı ve bir şeylerin üstünü örtmeye yönelik muhafazakâr tepkilerin işaret ettiği sızıntıların izi sürülmelidir.

1.4.3. Pembe Diziler, Kadın Filmleri ve Melodramlar

Geraghty’nin *Kadınlar ve Pembe Dizi* çalışmasında vurguladığı gibi yıllarca kıyıda köşede kalan, pek dikkate değer görülmeyen ve işleri arasında vakit bulabilen “ev kadınları” tarafından izlenen pembe diziler, “kişisel ilişkilerin yakından incelenmesine ve bu ilişkilerde kadınların bakış açısının özellikle desteklenmesine dayanır” (1996, s. 7, 187). Anlatısında “erkek ve kadın, genel ve kişisel alanlar, iş ve ev arasındaki ayrım[ın]” önemli olduğu pembe dizilerde izleyicilerin kadınların davranışlarının mantığını anlamaya davet edilmesi önemlidir. Böylelikle seyirci

olayları kadınların bakış açısından görmeye teşvik edilir (Geraghty, 1996, s. 15, 248).

İzleyici pembe dizilerdeki erkekleri çoğunlukla kadınların deneyimlediği aynı kaygılardan ve suçlardan dolayı acı çekerken görür ve erkeklerin sınırı aşmalarından dolayı kadınlarla benzer cezalara uğradıklarını görmenin memnuniyetini duyar fakat bu öfke her an nötralize edilir. İzleyici hemen hemen herkese sempati duymaya teşvik edilir (Modleski, 1979, s. 34). Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda vurguladığı gibi klasik (eril) anlatı sineması izleyicinin özdeşleşebileceği temel denetleyici bir figür etrafında yapılandırılır ve izleyicinin ana erkek karakterle özdeşleşmesi sonucu izleyici gücün temsili olur (Mulvey’den aktaran Modleski, 1979, s. 30; Mulvey, 1997, s. 42-43). Sürekli olarak bireysel hayatın önemsizliği üzerinde ısrar eden pembe dizilerde izleyici bir an için sevgilisiyle yeniden birleşen bir kadınla özdeşleşmeye çağrılırken, kadının rakibinin acı çekmesine yoğunlaşma anında bu özdeşleşme parçalanır, pembe dizilerdeki çoklu özdeşleşme sonucu izleyici güçten yoksun bırakılır. Bir karakterin eylemini tamamlayana kadar izleyicinin onunla özdeşleşmesine hiçbir zaman izin verilmez. Pembe diziler her biri bir diğeriyle çatışan çok sayıda sınırlı benlik sunar ve bu benliklerin diğer insanların planları, motivasyonları hakkındaki yetersiz bilgilerinden dolayı “olayları kontrol etmesi” engellenir. Pembe dizilerin özne/izleyicisinin bir nevi ideal anne gibi kurulduğu/oluşturulduğu söylenebilir. Buna göre izleyici: Bütün çocuklarından daha fazla bilgeliğe/ilime, ailesinin birbirine aykırı düşen isteklerini kuşatacak kadar büyük bir anlayışa sahip, kendine dair isteği olmayandır. Pembe diziler muhafazakâr değildir, liberaldir ve anne *mükemmel* bir liberaldir (Modleski, 1979, s. 30-32).

Modleski pembe dizilerin eril anlatı sinemasından yukarıda bahsedilen izleyici özdeşleşmesi gibi anlatıda yer alan doruk noktası açısından da farklılaştığını belirtir. Bu bağlamda pembe diziler gülünç doruk noktalarına ve eylemlere sahiptir: İnsanlar çoğunlukla şantaja uğrar, ölür, kaçırılır, delirir ya da hafızasını kaybeder v.b. Fakat gerçek hayatta evlilik ya da cenaze merasimi dağılmış aileleri birleştirir. Pembe dizilerin felaketleri ise insanların bir araya gelmesi, diğeri ile yüzleşmesi ve yoğun duyguları keşfetmesi için elverişli fırsatlar sağlar. Bu durum doruk noktasının sorunları çözme işlevi gördüğü eril anlatı sineması ile zıtlık oluşturur. Pembe dizilerin “küçük doruk noktaları” zorluklar başlatmaya ve karakterlerin yaşamlarını kolaylaştırmaktansa zorlaştırmaya hizmet eder (Modleski, 1979, s. 36). Pembe dizilerde “Bill karısının kız kardeşinin çocuğunun yapay dölleme sonucu kendi çocuğu olduğunu öğrenecek mi?” gibi sorular cevapları ortaya çıkarmak için değil çözümü erteleyen ilerideki engeller ve yeni sorular başlatmak için sorulur. Böylelikle pembe dizilerde anlatı, arzu ve arzusun yerine getirilmesi arasına karmaşık engeller yerleştirilerek kendi içinde sona erme beklentisine son verir. Pembe diziler kadınların hayatında merkezi bir konumda bulunan hazzı, bekleme hazzına yatırım yapar (Modleski, 1979, s. 29).

Modleski pembe dizilerin analizinde “anlatı hazzının” erkekler ve kadınlar için farklı anlamlara geliyor olmasının önemli bir nokta olduğunu söyler. Feminist eleştiri sıklıkla anlatıdan kaynaklı tek bir haz biçimi olduğunu ve bu hazzın öncelikli olarak eril olduğunu belirtir. Feminist sanatçıların bu eril hazzı meydan okumaları ve bir feminist estetik inşa etmeleri söylenir. Bu duruma karşı çıkan Modleski feminist sanatçıların eril gücü ve pembe dizilerin anlatı biçiminde ima edilen eril hazzı eleştiriye tabi tutabileceklerini ifade eder (1979, s. 37).

Pembe diziler yalnızca kadın izleyicilere seslenmez aynı zamanda böyle yaparak özneliliğin ataerkil biçimlerinin ötesine geçen kadın özne pozisyonları inşa eder (Modleski'den aktaran Kuhn, 1987, s. 341). Geraghty de “pembe diziler[in] erkekliğin ve kadınlığın geleneksel karşıtlığına dayanan, derine yerleştirilmiş değer yapısını altüst et[tiğini]” vurgular (1996, s. 59-60). *Dallas* dizisinden yola çıkarak yaptığı saptamada Geraghty, erkeklerin konumunun ailenin çevresinde sabitlendiğinden; eş, eski eş, potansiyel eş olarak kadınların konumunun ise sık sık değiştiğinden, kadınları aileye sokan ve aileden çıkaranın kadınların kendi arzuları olduğundan bahseder. “[K]adınların aileden ayrılması bir sorun nedeni olarak görülse bile bu ayrılışları nedeniyle kadınlar kuşku duyulmaksızın suçlanamaz. Çünkü onların böyle davranmasına yol açan nedenler erkeğin evdeki tutumunda aranmalıdır” (Geraghty, 1996, s. 94-97). Pembe diziler kadınları en önemli amaçlarının ailelerini bir arada ve mutlu görmek olması konusunda ikna ederken, kadınların ailesel uyumu gerçekleştirmede yetersiz olmalarını da teselli eder (Modleski, 1979, s. 32). Modleski'nin de belirttiği gibi “pembe diziler *gerçek* endişeleri yatıştırır, *gerçek* ihtiyaçları, arzuları tatmin eder ya da saptırabilir” (1979, s. 38).

Aşk romanları gibi pembe diziler (soap opera)³² ve kadın filmleri de kadınların kültürü ile bağlantılıdır (Gledhill, 1987, s. 2). Kadın izleyicileri hedefleyen ve popüler anlatı biçimleri olan televizyon pembe dizileri ve melodram filmleri dikkatleri üzerine çekmiştir. Kadın filmlerinin ve pembe dizilerin genel

³² Christine Geraghty'nin de ifade ettiği gibi “[t]erim (*soap opera*, sabun operası) Procter and Gamble gibi sabun şirketlerinin kadınlara yönelik gündüz programlarının sahibi ve yapımcısı olduğu Amerikan televizyonundan alınmıştır (1996, s. 9).

özelliklerinden bir tanesi kadın arzusu tarafından harekete geçirilen, kadın merkezli anlatılar inşa etmesidir (Kuhn, 1987, s. 339). Pembe diziler ve kadın filmleri üzerine feminist eleştiri ve kuramsal çalışmaları üreten itici güçlerden biri de özellikle kadınlar arasında popüler olan türleri inceleme isteğidir. Pembe diziler ve melodram filmlerindeki temsiller erkek tarafından yönlendirilse de, aynı zamanda bu türler kadın arzusuna ve kadın bakış açısı olasılığına imkân tanır (Kuhn, 1987, 347-348).

Molly Haskell *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*'de (1974) 1930'lar ve 1940'ların Hollywood sinemasında melodram ve kadın filmleri arasındaki önemli bağlantıya işaret eder (Hayward, 2000, s. 113-114). Melodram üzerine eleştirel çalışmalar kadın filmlerini aile melodramları ile bir tutma eğiliminde olmuştur. Sadece feministler kadın filmlerinin bir yapım kategorisi olduklarına ve kadınlar hakkında olduğuna dikkat çekmişlerdir (Cook & Bernink, 1999, s. 157).

Çağdaş popüler kültürde melodramın önemi ile ilgili sorular Hollywood ve onun büyük uluslararası etkisi ile başlamıştır (Gledhill, 1987, s. 1). Laura Mulvey ve Chuck Kleinhans melodrama yönelik eleştirel bir incelemeyi başlatırlar. Mulvey ve Kleinhans'ın açtığı bu yol Barbara Creed, Christine Gledhill, Mary Ann Doane, Lea Jacobs ve Tania Modleski'nin çalışmalarıyla geliştirilir. Kleinhans 1978'de yazdığı "Notes on Melodrama and the Family Under Capitalism" makalesinde aileyi politik bir kurum ve özellikle kadınlar için baskının alanı olarak tanımlar. Kleinhans aile melodramlarının aileyi sosyal baskılar ve problemler, hayal kırıklıkları ve tatminsizliklere tercüman olan bir alan olarak görür. Toplumsal sorunları çözmenin yükü kadın karakterlere yüklenir. Pek çok örnekte aile melodramlarındaki kadın

karakterler bu problemleri çözmek ve aile birliğini devam ettirmek için uğraşırlar. Bunu yaparken de kendi arzularını bastırırlar (Mercer & Shingler, 2004, s. 25).

Kadınların önemli Hollywood türlerinde merkezi rollerden dışlanmaları dikkate değer bir konudur (Kaplan, 2000, s. 25). Melodramın yeniden tanımlanması ilk defa 1970’lerde film ideologları, 1980’lerde de feminist film kuramı çalışanlar tarafından yapılmıştır (Mercer & Shingler, 2004, s. 36). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesi ile Mulvey, Hollywood filmlerindeki ve özellikle kadın merkezli Douglas Sirk tarafından yönetilen melodramlardaki kadınlara dikkatini yönlendirir (Mercer & Shingler, 2004, s. 26). Mulvey kadın türü olarak gördüğü melodramı Oedipal konularla bağlantılı olarak inceler ve melodramın ideolojik zıtlıkları görünür kıldığını ifade eder (Kaplan, 2000, s. 25-26). Film çalışmalarının melodram ve kadınlar için Hollywood filmlerini araştırmak ve tartışmak için başlıca alanlar olarak kabul ettiği 1977’den itibaren film eğitimi almış kişiler ataerkil ideolojinin bu filmlerde gömülü olduğunu göstermişlerdir (Mercer & Shingler, 2004, s. 24, 25).

Christine Gledhill *The Cinema Book*’da (1984) melodram üzerine önemli bir bölüm yazar. Bu bölümde Gledhill film çalışmalarındaki melodram tartışmalarını özetler. *The Cinema Book*’da ele alınan makaleler, Gledhill’in birkaç yıl sonra melodram ve kadın filmleri üzerine olan çalışması *Home is Where the Heart is*’i (1987) şekillendirir (Mercer & Shingler, 2004, s. 26, 27).

1990’larda melodram üzerine tartışma yer değiştirir: Feminist tartışmalar televizyona (örneğin soap operalara) ya da kadınlar tarafından kadınlar için yapılan filmlere ya da videolara kayar. Bu dönemde Steve Neale ve Rick Altman tarafından melodramın bir tür olarak görülmeye başlanmasının önü açılır (Mercer & Shingler,

2004, s. 27). 1993'te Steve Neale'in "Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press", film çalışmalarının melodram kavrayışında radikal bir değişiklik girişiminde bulunur. 1940'lar ve 1950'lerin "melodramı" erkeğe yönelik polisiye, gerilim ve aksiyon filmi anlamına gelirken, 1970'ler ve 1980'lerde "melodram" aile bağlamında kadına yönelik ağlamaklı/acıklı filmler ve eril oedipal dramalar anlamına gelir. Neale, melodramı "kadın filmleri"nden ayrı tutar (Mercer & Shingler, 2004, s. 28, 29).

Freud "Inhibitions, Symptoms and Anxiety"de histeri ve dişilik/kadınlık (femininity) arasında şüphe bırakmayacak güçlü bir ilişki olduğunu ifade eder (Freud'dan aktaran Mitchell, 1974, s. 90). Histeri, fiziksel aykırılığın bedensel semptomlar ya da belirli bir nesne bağlamında anksiyete dolayımı ile açığa vurulduğu nevrozun bir çeşididir (Stam vd., 2005, s. 180). Modleski'nin de belirttiği gibi eğer kadınlar ataerkil kültürde "histerik" olarak tanımlanıyorsa, feminist tartışmalara göre bu durumun sebebi kadınların sessizleştirilmeleri ya da seslerinin bastırılmasıdır ve eğer melodram bastırılanın geri dönüşünü bir çeşit histerinin dönüşümü aracılığıyla ele alıyorsa belki de kadınlar bastırılan kadın sesine bir çıkış yolu sağladığı için melodram türüne bağlanır (1987, s. 328). Melodramın feminist analizinin önemi sadece bir "kadın alanı"nı eleştirel bakışa açmasından değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve kültür hakkında daha derin sorular ortaya atmasından ileri gelir (Gledhill, 1987, s. 2).

Melodram tek bir biçimde olmadığı ve zamanla pek çok değişik biçim geliştirdiği için melodramı türün ötesinde bir şey olarak kavramak/anlamak alternatif bir yaklaşımdır. Film çalışmalarında melodram bir stil, bir üslup ve hatta duyarlılık

gibi farklı şeyler olarak yeniden dile getirilmektedir (Mercer & Shingler, 2004, s. 37).

1.4.4. Popüler Filmler

Bu başlık altında öncelikle anlatı ve popüler film anlatısından söz edilecek, sonrasında popüler filmlerde kadınlığın inşasına Ryan ve Kellner'in Hollywood sinemasına ilişkin tespitinden hareket edilerek yaklaşılacaktır. Ryan ve Kellner'in popüler sinemaya ilişkin tespiti şöyledir: Her ne kadar bazı radikal eleştirmenler popüler sinemanın, Hollywood sinemasının, kullandığı temsil geleneklerinin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılacak yönünde işlevi olduğunu ifade etseler de Hollywood sineması yekpare bir ideolojik yapıya sahip değildir ve radikal olasılıklar taşıyan kaygı, arzu ve gereksinimleri de genellikle farkında olmayarak resmeder (Ryan & Kellner, 1997, s. 17, 19).

1.4.4.1. Anlatı ve Popüler Film Anlatısı

Köken olarak Latince *gnanus* (bilmece) sözcüğünden türeyen anlatı kavramının (Mutlu, 1995, s. 42) taşıdığı belirsizliği açıklığa kavuşturmak için Gérard Genette *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*'de³³ anlatının üç farklı tanımını yapar: Buna göre anlatı en yaygın anlamıyla “bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen sözlü ya da yazılı söylem[dir]”, ikinci anlamına göre anlatı

³³ Bu kitap Gérard Genette'nin *Figure III* (1972) adlı çalışmasının ana bölümünü oluşturan “Discours du récit”in çevirisidir. Genette edebi kuram ve eleştirinin geleneksel konularını ele aldığı çalışmada yeni bir edebi çözümleme yöntemi önermez; eskileri sistemleştirerek onlara yeni bir biçim verir (Henderson, 1985, s. 1).

“söylemin konularını oluşturan gerçek ya da düzmece olaylar dizisine ve bunların birtakım bağlanma, karşıtlık, tekrar vb. ilişkilerine göndermede bulunur”, üçüncü anlamına göre ise anlatı “birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya” dikkat çeker (Genette, 2011, s. 13). David Bordwell ve Kristin Thompson, anlatıyı “*zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki*” olaylar zinciri olarak tanımlar (2009, s. 75, italikler özgün).

Filmin anlatı yapısına ait ilk tartışmalar Rus biçimcilerinin önderliğinde 1920’lerin sonlarında yapılmıştır (Stam vd., 2005, s. 77). Rus biçimcileri anlatıya ilişkin kuramlarını geliştirirken *fabl* (fabula) ve *olay örgüsü* (syuzhet) arasında ayrım yaparlar. Bu ayrıma göre fabl, olaylar, karakterler, zaman ve mekândan oluşan ve birbirine bağlanmış olaylar kümesi; olay örgüsü ise olup bitenden okuyucunun nasıl haberdar olduğudur (Bal’dan aktaran Stam vd., 2005, s. 72; Tomashevsky’den aktaran Chatman, 2008, s. 18; Barthes’dan aktaran Kuhn, 1994, s. 28).

Will Wright ve Jim Kitses’in western üzerine çalışmaları Lévi-Strauss’tan etkilenerek film anlatısına bakan ilk çalışmalar olarak değerlendirilir. *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*’de Will Wright mitsel söylem ve western arasında belirgin bir karşılaştırma yapar ve türün bir dizi mesajlar ve değerleri topluma ilettiğini savunur. Bu mesajlar Western’in anlamsal dünyasını şekillendiren zıtlık örüntüleri analiz edilerek tanımlanabilir. Wright bakir doğa/medeniyet, içeri/dışarı, güçlü/zayıf vb. gibi genel yapı boyunca tekrarlanan ikili zıtlıkları keşfeder (Stam vd., 2005, s. 78). Wright *Sixguns & Society*’de westernlerin popülerliğini açıklamayı amaçlar ve westernleri bir Amerikan miti olarak görür. Wright, mitin izleyicilerine onların kendileri ve toplumları hakkında bir şeyler

söylemek zorunda olduğunu ifade eder (1977, s. 2). Wright, her dönem mitin yapısının egemen geleneklerin yapısındaki değişimlere karşılık geldiğini belirtir. Bu nedenle farklı dönemlerdeki westernleri ele alarak inceler. 1930'lerden 1970'lere kadar olan kırk yılı dönemselleştirir. Wright kuramını oluştururken Kenneth Burke, Vladimir Propp ve her ne kadar mit hakkındaki görüşlerine tam olarak katılmadığını ifade etse de esas olarak Claude Lévi-Strauss'un görüşlerinden faydalanır. Lévi-Strauss'la aralarındaki farkı ise şöyle ifade eder: Wright'a göre Lévi-Strauss mental yapısını göstermek amacı ile mitin anlamını keşfetmek ister, kendisinin ise mitin yapısını ele alma amacı toplumsal anlamını göstermektir. Lévi-Strauss'un kuramında göz ardı edilen belirli bir topluma ait mitlerin sosyal olaylarla ya da geleneklerle ilişkisi Wright'ın ilgisinin merkezindedir (Wright, 1977, s. 14-19). Anlatı yapısı toplumsal olaylar ve geleneklerin değişimi doğrultusunda farklılaşır. Amerikan toplumunun kendi geleneklerini değiştirdiği gibi Westernlerdeki karakterler de ilişkilerini değiştirirler (Wright, 1977, s. 27-28).

Jim Kitses, *Horizons West*'de (1969) Wright'ın ikili karşıtlıklardan kaynaklanan kuramına benzer bir yaklaşıma başvurur. Her ne kadar doğrudan Lévi-Strauss'dan etkilenmese de Kitses, Western türünün birtakım yapısal zıtlık özelliğini tanımlar (Stam vd., 2005, s. 78). Kitses, Western türünün temel öğelerinin eşsüremli ve yapısal açıklamasını yapmaya çalışır ve hakim zıtlık olan bakir doğa/medeniyet karşıtlığı altında bir dizi karşıtlığı inceliklerle işler (Cook & Bernink, 1999, s. 150-151).

Film kuramında Lévi-Strauss'un etkisinin hissedildiği aynı dönemde, yapısalcı yaklaşıma alternatif bir yöntem, Vladimir Propp'un çalışmasının kılavuzluğunda yazarlar arasında ortaya çıkar. İlk olarak 1928 yılında yayınlanan

fakat 1968'e kadar İngilizce'ye çevrilmeyen ve yaygınlık kazanmayan Propp'un *Morphology of the Folktale* çalışması öncelikli olarak 1970'lerin yapısalcı tartışmaları içinden yükselen anlatı biçimine ilişkin sorular tarafından şekillenir. Her ne kadar film kuramcıları iki yaklaşım arasındaki temel farklılığı belirtmeseler de, Propp ve onun etkisi altındaki diğer yazarlar için anlatı biçiminin derin yapısı tamamen zaman içinde gelişen olayların tesadüfi mantığından oluşur, Lévi-Strauss'un kuramındaki gibi ikili sisteminden oluşmaz (Stam vd., 2005, s. 81). Propp, Rus masallarının ortak anlatı biçimine sahip olduğunu keşfeder. Her ne kadar her bir masal farklı olaylar ve karakterler ile ilgili olsa da hepsi "kahraman evi terk etti", "kahraman bir savaşla sınandı" gibi aynı temel olay örgüsüne sahiptir (Ryan, 1999, s. 26-27). "Kral, İvan'ı prensesi aramaya gönderir", "İvan yola çıkar" ya da "Kral, İvan'ı benzeri olmayan bir nesneyi aramaya gönderir", "İvan yola çıkar". Kişilerin işlevleri değişmeyen öğeleri simgeler, geri kalanlar ise değişebilir. Gönderme ve aramak için yola çıkma değişmeyen unsurlardır (Propp, 2010, s. 221). Propp masalı bir anlatı biçimi olarak incelerken masalın tipik motive edici etkenin bir çocuğun kaçırılması ya da bir kralın kızı için koca istemesi gibi *statüko*'yu aksatan/bozan 'kötülük' ve 'eksiklik/yoksunluk' olduğu sonucuna varır (Kuhn, 1994, s. 29). Propp farklı karakterlerin oynayabileceği fakat her zaman aynı anlatı amacına hizmet eden yedi rolü (kahraman, kötü karakter, hayır sahibi, yardımcı, prenses, prensesin babası ve gönderen/görevlendirici) ve herhangi bir hikâyedeki anlatıyı geliştiren otuz bir işlevi tanımlar (Chaudhuri, 2007, s. 70). Propp'un çalışması filmlerin olay örgüsü yapısını analiz etmede etkili olmuştur (Stam vd., 2005, s. 77).

Bir popüler kültür ürünü olan popüler sinema estetik değerlerden uzak, egemen ideolojiyi meşrulaştıran, geniş kitlelere seslenen, entelektüel birikimden

yoksun olarak görülmüş ve uzun bir süre üzerinde düşünölmeye değör bir inceleme alanı olarak dikkate alınmamıştır. “Kaynağını popüler roman, kısa öykü ve 19. yüzyılın son dönemine denk gelen tiyatro eserlerinden alan” (Bordwell, 2010, s. 126) popüler filmler, sinema belli bir saygınlık kazandıktan sonra bile ciddiye alınmamıştır. Ancak 1940’lı yılların sonunda popüler filmler incelenmeye değör görölmüştür (Abisel, 1999, s. 13, 31).

Seymour Chatman’ın *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*’nda belirttiğı gibi her anlatı bir içerik (öykü) ve bir ifade (söylem) düzlemine sahiptir. Öykü (*histoire*), içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler) ve varlıklardan (karakterler, zaman ve uzamın öğeleri) oluşur. Söylem (ifade) ise içeriğın aktarılma yoludur. Bu bağlamda “[a]nlatının *ne*’si, onun ‘öykü’südür, *yol*’u ise onun ‘söylem’i” (2008, s. 9, 17, 137).

Öteki anlatılar gibi temel olarak öykü ve söylem olmak üzere iki düzlemde oluşan popüler film anlatısının biçimsel ve tematik uylarımları ideolojinin işleyişine olanak sağlar. Abisel’in de ifade ettiğı gibi popüler sinema “anlatı bütönlüğü, görüntü devamlılığı, dengelenmiş çerçeveler, kendini gizleyen kamera, karakterle özdeşleşme, paralel kurgulama, nedenselliğe dayalı mantık, gerçekçi bir idrak ediş, dramatik güdüleme” gibi biçimsel uylarımlar aracılığıyla inşa edilmiş olduğı gerçeğini gizleyerek ideolojinin süzölüşünü kolaylaştırır. “Erkeğın kahramanlığını sergileyen macera, romantik aşk arayışı, kadın merkezli melodram, kurtuluşu sağlayan şiddet, ırklara ve suçaya yönelik stereotipleştirme” gibi tematik uylarımlar da ideolojiyi güçlendirmeye hizmet ederler (Abisel, 1999, s. 37). Anlatıda gerçekmişgibiliğın kurulması, filmlerdeki ideolojik tavrın seyirci tarafından

onaylanabilmesi, inandırıcılığın sağlanabilmesi için gereklidir. Türsel uylaşımların da yerinde kullanılması filmin türsel inandırıcılığının gerçekleşmesi açısından önemlidir (Abisel, 1994a, s. 201-203).

Popüler sinema anlatısı, Aristoteles'in *Poetika*'da tanımladığı tragedyanın özelliklerine sahiptir. Aristoteles "Başı sonu olan, belirli bir zamana yayılan, soylu bir eylemin taklidi" olarak tanımladığı tragedyaların, uyandırdığı acıma ve korku aracılığıyla katharsise olanak sağladığını ifade eder. Aristoteles tragedyada yer alan altı öğeden bahseder: Öykü, karakterler, sözel dışavurum, düşünce, gösteri ve şarkı düzeni; bu öğeler arasında en önemlisinin olayların düzenlenmesi (öykü) olduğunu belirtir (2003, s. 30-31).

Her ne kadar günümüzde zaman zaman popüler sinema/sanat sineması arasındaki sınır belirsizleşse de Öztürk'ün de ifade ettiği gibi "ipucu" olarak değerlendirilebilecek popüler sinemaya ait özellikler şu şekilde sıralanabilir:

Ticari kaygılarla yola çıkan, klasikleşmiş bir dili sürdüren (giriş-gelişme-sonuç ve neden-sonuç ilişkileri), genellikle özdeşleşmeye, mutlu sona, romantik düşlere, eğlenceye, olay örgüsüne, starlara dayanan, anlam boşlukları yaratmadığı için edilgen bir izleyiciyi talep eden ve izleyicisini hemen hiçbir zaman şaşırtmayan, onu rahatsız etse bile bunun geçici olduğu izlenimini yaratan, onun boşalıp rahatlamasına yol açan, var olan değerleri savunan, son çözümlemede tutucu metinlere sahip olan filmler[dir] (2000, s. 50-51).

Popüler sinemanın özelliklerini sanat sineması ile karşıtlık oluşturacak şekilde tanımladığı "Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgârı*" çalışmasında Peter Wollen, popüler sinemanın özelliklerini geçişli anlatı, özdeşleşme, saydamlık, tek

anlatım, son, hoşlanma, kurmaca olarak sıralar³⁴ (2010, s. 113). Wollen bu özellikleri belirlerken Aristoteles'ten esinlenmiştir. Popüler sinemanın özellikleri olarak düşünülen geçişli anlatı, özdeşleşme ve hoşlanma, Aristoteles'in tanımladığı tragedyaların temel özelliğidir. Tragedyalarda olduğu gibi geçişli anlatıda da birbirini nedensel zincirlerle izleyen olay örgüsü vardır (Öztürk, 2000, s. 44-45).

Anlatı sineması Bordwell'e göre üç sistemden oluşur: anlatı mantığı (olayların tarif edilmesi, nedensel ilişkiler ve olaylar arasındaki paralellikler), zamanın betimlenmesi (düzen, süreklilik, tekrar) ve mekânın betimlenmesi (kompozisyon, oryantasyon gibi). Hollywood hikâyesinin kuruluşunun öncülleri kısaca şöyledir: Nedensellik, sonuç, psikolojik motivasyon, engellerin üstesinden gelme ve hedefe ulaşma güdüsü. Karakter-merkezli nedensellik klasik hikâyede önemlidir (Bordwell, 1985, s. 12-13). Seyirciyi kurmacanın duygusal ilişkilerinin içine çekmek amaçlandığı için karakterlere ve onların içinde yer aldıkları olaylara önem verilir (Abisel, 1994a, s. 193). Klasik Hollywood anlatıları gerçeğe benzerlik adına sıkı nedenselliğe sahiptir (Bordwell, 2010, s. 127). Karakterler olayları tetikleyerek ve onlara tepki vererek, genellikle neden ve sonucun aracılığı olarak filmin biçimsel sistemi içinde rol oynarlar. Bu bağlamda arzu, çoğunlukla anlatıyı ilerletme işlevi görür. Anlatının gelişimini karakterin istediği, arzuladığı hedefe ulaşması yönlendirir (Bordwell & Thompson, 2009, s. 77, 94).

³⁴ Bu özellikler “popüler filmlerin gerek öykü gerekse görüntü açısından seyircinin aklını karıştırmayacak biçimde açık ve anlaşılır olması” beklentisini karşılar (Abisel v.d., 2005, s. 101).

1.4.4.2. Popüler Filmlerde Kadınlığın İnşası ve Feminist Film Kuramı

Butler, *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*'nde feminizmin asıl görevinin inşa edilmiş kimliklerin dışında bir bakış açısı kurmak olmadığını ifade eder. Butler'a göre: "Esas görev bu inşaların mümkün kıldığı altüst edici tekrar stratejilerinin yerlerini bulmak, kimliği kuran, dolayısıyla da ona yönelik itirazları mümkün kılan tekrar pratiklerine katılarak yerel müdahale imkânlarını olumlamaktır" (2010, s. 239). Butler'ın feminizme ilişkin bu görüşüyle paralellik taşıyacak şekilde sinemaya yaklaşan feminist kuramcılardan söz edilebilir. Nelmes'in de belirttiği gibi bazı feministler 1980'lerin başında hâlâ bir karşı-sinema ve yapı-çözücü sinema talep ederken, bazıları geniş izleyici topluluğunca cazip karşılanan geleneksel anlatı yapılarının kullanılması gerektiğini düşünmüşlerdir. Kaplan bir yandan egemen sinemanın gelenekleri içinde bir yandan da bu gelenekleri yönlendiren bir sinema önerir. Kaplan gibi Kuhn ve Clayton gibi sinemacılar da egemen sinemayı reddeden bir sinema pratiğinin sorunlarının farkındadır (Nelmes, 1998, s. 81-82). Mulvey de "[g]eleneksel filmlere ve onların sağladığı hazzı karşı çıkmadan önce [...] sinemasal kodların ve onların biçimlendirici dışsal yapılarla ilişkilerinin kırılmış olması gerek[tiğini]" söyler (1997, s. 46).

Bu nedenle egemen sinemanın anlatı yapısını kavramak önem kazanır. Kuhn klasik Hollywood filmlerini yeniden okumanın en az iki alanda politik etkisi olduğunu ifade eder: "İlk olarak Hollywood filmleri ideolojik olarak işleyen cinsiyetçilikteki belirli yöntemleri anlamada yararlı olur. İkinci olaraksa, nesnelerini egemen sinema kapsamındaki orijinal bağlamlarından uzaklaştıran feminist metin analizinin filmleri seyretme ve anlama yolları geliştirerek 'tercih edilen' okumalara

‘karşı olarak’ onları dönüştürdüğü söylenebilir. Feminist metin analizi [...] filmlere bakmanın alternatif yollarını önerir” (1994, s. 92-93). Teresa de Lauretis de “Guerrilla in the Midst-Women’s Cinema in the 80s” (1990) adlı makalesinde, alternatif gerilla sineması ve ülke çapında ya da dünya çapında izleyiciye ulaşmayı hedefleyen egemen sinema olmak üzere kadın sinemacıların çalışabileceği iki ayrı alan olduğunu öne sürer (aktaran Nelmes, 1998, s. 83).

De Lauretis, yukarıda bahsedilen makalesine “kadın sineması” kavramının tanımının ya da anlam alanının hemen hemen “feminizm” kavramının kendisi gibi problemli ve tartışmaya açık bir kavram olduğunu söyleyerek başlar.³⁵ De Lauretis kadın sinemasının kısa ve öz bir şekilde *kadınlar tarafından ve kadınlar için yapılan sinema* olarak tanımlanabileceğini ifade eder ve kadın sinemasının *anlatıyla birlikte ve anlatıya karşı çalıştığını*, bakışın yerini değiştirdiğini/kaydırdığını, tür/toplumsal cinsiyet geçişleri ile oynadığını ve tersine çevirdiğini belirtir. Kadınlar tarafından yapılan filmlerin kadınlar *için* olup olamayacağını sorar. Yönetmeni bir erkek olan ve toplumsal cinsiyete ait sorulara ve cinsel farklılık sorunlarına çoğu kadın filminden daha doğrudan değinen *Vera* (Sergio Toledo, 1987) ve bir kadın tarafından çekilen fakat erkekler hakkında olan *El hombre cuando es hombre* (Valeria Sarmiento, 1982) filmlerini örnek olarak verir. De Lauretis kadın sineması alternatif bir pratik, bir gerilla sineması olabilir mi diye sorar ve günümüzde alternatif sinemanın ne anlama geldiğini sorunsallaştırır. *The Color Purple* (Steven Spielberg,

³⁵ Alison Butler da *Women’s Cinema: The Contested Screen*’de de Lauretis gibi kadın sinemasının tanımlanması zor bir kavram olduğunu belirtir. Kendisine ait tek bir kökeni, ulusal sınırları, filmsel ya da estetik belirliliği olmayan kadın sineması, kadınlara atıfta bulunur ya da kadınlarla ilgilidir ve sinemasal ve kültürel gelenekleri tartışan bir sinemadır (Butler, 2002, s. 1).

1985), *Kiss of the Spider Woman* (Hector Babenco, 1984), *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985), *I Have Heard the Mermaids Singing* (Patricia Rozema, 1987), *The Brother from Another Planet* (John Sayles, 1984), *Dim Sum* (Wayne Wang, 1984), *She's Gotta Have It* (Spike Lee, 1986), *Yo Soy Chicano* (Luis Trevino, 1972) ya da *La Chicana* (Silvia Morales, 1980) filmlerinin alternatif olup olmadığını soran de Lauretis'in cevabı hem evet hem de hayırdır. Bu filmlerin bazıları biçim, bazıları içerik açısından alternatif olarak düşünülebilir. De Lauretis'in de belirttiği gibi gerilla sineması altüst eder/bozar, yeniden organize eder, bastırılmış konuşma imkânı tanır (1990, s. 6-9, 11, 17).

1.4.4.2.1. Anlatıda Erkeğin “Öteki”si Olarak Kadın ve Oedipal Yörünge

Sinema anlamların, değerlerin ve ideolojinin yeniden üretimini doğrudan doğruya içerir (De Lauretis, 1984, s. 37). Klasik anlatı yapısı, izleyicilerin izlediğinin *doğal* olduğu yanılsaması aracılığıyla filmin inşa edilmiş olduğu gerçeğini saklar (Kaplan, 2000, s. 13). Böylelikle filmlerdeki kadın temsillerinde toplumsal bir insanın farkında olmak önem kazanır (Kuhn, 1994, s. 6). De Lauretis, sinemadaki kadın temsillerinin bir kurmaca olduğunu, toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan gerçek kadınlarla uyummadığını ifade eder (De Lauretis'den aktaran Smelik, 2008, s. 12). “[Y]aşadığımız, yazdığımız, okuduğumuz, gördüğümüz v.b. gösterge pratikleri dolayısıyla kadın olu[nduğunu] (1984, s. 186) belirten de Lauretis, ‘kadın’ kelimesinin hayali bir inşa olduğundan bahseder ve nesneleştirilen, sınırlanan, dışlanan kadını özne olarak nasıl düşünebileceğimizi sorunsallaştırır. Kadının sinemada temsili kadınları özne olarak konumlandırmayı reddeder (De Lauretis, 1984, s. 10, 58).

Şimdiki özne teorileri –Kristeva’nın yanı sıra Lacan’ın özne teorileri- feminist teori için ciddi zorlukları soru halinde ortaya atar. Kadının bir imge olarak temsili -görülecek şey, bakılacak nesne, güzelliği görülmeye değer- kültürümüzde çok yaygındır ve bu durum cinsel farklılığı anlamının ve bu farklılığın sosyal özneleri inşa etmedeki etkilerinin başlangıç noktasıdır (De Lauretis, 1984, s. 37-38).

Egemen sinemada kadınlar kendi hikâyelerini anlatmazlar ya da kendi imgelerini kontrol etmezler, ataerkil kavramlarla ideolojik olarak konumlandırılırlar (Johnston’dan aktaran Kuhn, 1994, s. 86). Genel olarak kadının anlatıdaki konumunu Chatman’ın *uydu*³⁶ kavramıyla açıklamak mümkündür. Buna göre “[u]yduların işlevi boşluk doldurma, ayrıntılandırma, çekirdeği tamamlamadır” (Chatman, 2008, s. 49). Kadın imgeleri üzerine ilk çalışmalar bu yoksunluğu stereotiplerin hakimiyeti ile ya da kadının erkeğin “öteki”si olarak inşa edilmesi ile açıklarlar (Gledhill, 1984, s. 18-19).

Ataerkinin sesinin sinemasal olarak nasıl dile getirildiğine dair yapılan çalışmalar anlatının nasıl düzenlendiği, cinsel farklılığın karakterleri harekete geçirmesi ve film biçimini yapılandırmasının simgesel gücü ekseninde Oedipal anlatıyı analiz eder. Bellour’un *North by Northwest* (1979), Heath’in *Touch of Evil* (1979) analizi ve *Cahiers du Cinema*’nın *Young Mister Lincoln*’e (1972) dair kolektif analizinde Oedipal yörüngeyi incelerler. Pam Cook, Claire Johnston ve Elizabeth Cowie makalelerinde anlatının simgesel içeriğinde cinsiyetin yerini ele alırlar (Stam vd., 2005, s. 183).

³⁶ “Bu sözcük Fransız yapısalcıların *catalyse* kavramının çevirisidir” (Chatman, 2008, s. 49).

Feminist film eleştirileri filmsel anlatıyı eril ve dişil biçimler olarak ikiye ayırır: “Eril” büyük bir çoğunlukla çevrelerine “hükmeden” eril karakterlerle özdeşleşmeyi destekleyen doğrusal, heyecanlı anlatılardır. “Dişil” pasif, acı çeken kadın kahramanlarla özdeşleşmeyi destekleyen daha az doğrusal anlatılardır (Williams, 1987, s. 301). Filmsel anlatıya bu şekilde yaklaşan çalışmalar içinde en çok öne çıkan Claire Johnston’ın “Women’s Cinema as Counter-Cinema” ve Laura Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”dır (Williams, 1987, s. 321).

Geleneksel sinemanın anlatı yapısı erkek karakteri aktif ve güçlü olarak belirler. Anlatıdaki olaylar erkek karakter etrafında gelişir. Kadın karakter ise pasif ve güçsüzdür ve erkek karakter(ler)in arzu nesnesidir (Cook & Bernink , 1999, s. 353). De Lauretis *Alice Doesn’t: Feminism Semiotics Cinema*’ya (1984) Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler*’inden (*Le Citta Invisibili*) bir pasajla başlar. Bu pasajda bahsedilenler filmsel anlatıdaki kadınlığın inşasına da paralellik oluşturacak niteliktedir. De Lauretis’in aktardığı bölümde “bir kadının hayaliyle inşa edilmiş bir şehir” olan Zobeide’den bahsedilir. Bu şehir rüyaların arzu nesnesi olan kadının bir temsilidir. Bu şehir erkeklerin rüyasını ele geçirmek için inşa edilmiştir. Kadın arzusunun hem nesnesi hem de dayanağıdır. Şehir, arı bir temsil ve bir metin gibi kadını üreten ve kadının yokluğu ile işleyen erkek arzusunun hikâyesini anlatan bir metindir. Kadın onu temsil eden ve onu yok sayan görünmeyen bu şehrin kodlarına erişemez (De Lauretis, 1984, s. 10-35).

Feminist film eleştirmenleri egemen sinemanın ataerkinin bilinçdışına göre inşa edildiğini, film anlatılarının bilinçdışı dil ile paralellik oluşturacak şekilde erkek temelli dil ve söylem ile kurulduğunu ifade ederler (Kaplan, 2000, s. 30). Feminist

film kuramı özneliliğin neden her zaman erkeğin yetkisinde olduğunu açıklamak için Lacancı psikanalizden³⁷ bazı anahtar kavramları benimser (Williams, 1987, s. 303). Psikanalizin feminist film kuramında kullanılmaya başlanması ile kadınlık ve erkekliğin toplumsal olarak inşa edildiği tartışılır hale gelir ve böylelikle kadınlık ve erkeklik tanımlarının değiştirilebileceği ve yeniden yapılabileceğinin farkına varılır (Hayward, 2000, s. 117).

“Woman’s Stake: Filming the Female Body”de Mary Ann Doane kadın olmayı/kadınlığı unutulmuş, baskı altında tutulan ya da şehrin kapısının dışında bırakılan bir şey olarak tanımlar. Cinsiyet (sexuality) toplumsal ve sembolik ilişkiler içerisinde inşa edilir ve böylelikle doğal değildir. Kimse cinsel kimliği ile doğmaz.

³⁷ Laura Mulvey’in, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” yazısıyla feminist sinema kuramına kazandırdığı psikanaliz, son dönemde bazı yönlerden yetersiz görölmektedir. Smelik’in de belirttiği gibi psikanalitik feminist film kuramı, ‘erkek’ ve ‘kadın’; ‘erkeklik’ ve ‘kadınlık’ sınıflandırmalarını evrensel saydığı ve heteroseksüellik dışındaki temsilleri kavramakta yetersiz olduğu için eleştiriye maruz kalmıştır. Lezbiyen feministler bu heteroseksüel yaklaşıma ilk karşı çıkanlardandır (Smelik, 2008, s. 17). Teresa De Lauretis her ne kadar sinemasal teoriyi yerinden oynatmaya hizmet eden psikanalizin, sinema çalışmaları için önemini inkâr edilemeyeceğini (1984, s. 30) ve psikanalizin feminist kurama önemli katkıları olduğunu belirtse de sınırlılıklarının da farkına varan feminist bir kuramcıdır (Smelik, 2008, s. 12). De Lauretis *Alice Doesn’t: Feminism Semiotics Cinema*’da (1984) nesneleştirilen, sınırlanan, dışlanan kadını özne olarak nasıl düşünebileceğimizi sorunsallaştırır. De Lauretis, göstergebilim ve psikanalizin bu konuda farklı açıklamalarda bulunacağını fakat ikisinin de yeterli cevabı veremeyeceğini ifade eder (1984, s. 10). Psikanalizin sınırlılıklarına dikkat çeken bir başka feminist kuramcı Nancy Chodorow’dur. Chodorow, psikanalitik feminizmin çeşitli toplumsal cinsiyetleri, farklı zamanlar ve farklı yerlerdeki cinsiyetleri henüz tam anlamıyla kapsayamadığını ifade eder. Psikanalitik sözlükte toplumsal cinsiyet yer alırken; sınıf, ırk, etnisite yer almamaktadır. Bu nedenle psikanalitik feminizm kadınlar arasındaki sınıfsal ve ırksal farklılıkları, etnik çeşitlilikleri anlamaya çalışmaz (Chodorow, 1989, s. 4). Her kuram gibi bütün sınırlılıklarına rağmen psikanalitik kuram, feminist sinema kuramına önemli katkılar sağlamış, ataerkil bilinçaltını anlamının önünü açmıştır.

Lacan ve onun düşüncelerine katkıda bulunan feminist kuramcılar *fallusun* penis olmadığını, fallusun yoksunluğun göstereni olduğunu belirtirler. *Fallus* erkeğe ait değildir (Doane, 1988b, s. 218-220).

“Lacan’a göre dişilin (female) cinsel farklılığının, ataerkil imtiyazın sembolü olan *fallustan* yoksun olan “öteki” olarak tanınması yoluyla, çocuk beşeri kültürün sembolik düzenine giriş elde eder” (Williams, 1987, s. 303). Ryan ve Kellner’ın da belirttiği gibi “kadın, her erkeğin ilk özdeşleşmesini yaşadığı ve çocukluk boyunca bağımlı kaldığı kişi –anne- olarak, gerçekte potansiyel bir tehdit ve güç odağı oluşturur (1997, s. 118). Bir yörünge, bir yolculuk ya da bir süreç olarak tanımlanan Oedipus kompleksi³⁸ (Mulvey, 1989d, s. 165) erkek çocuk için babanın otoritesini bir gün babasının yerini annesi gibi biriyle üstleneceğine söz vererek kabul ettiği zaman biter. Dolayısıyla Oedipal sözleşme erkek çocuğu baba ile özdeşleşmeye ve

³⁸ Thebes’lerin kralı Laius ve Jocasta’nın oğlu olan Oedipus, bir kahin Laius’u henüz doğmamış bir bebeğin babasının katili olacağına dair uyardığı için bebekken terk edilir. Çocuk kurtarılır ve bir prens olarak yabancı bir sarayda büyür. Çıktığı yolculukta Kral Laius ile karşılaşır ve çıkan tartışmada onu öldürür. Thebes’e gelir, Sphinx tarafından verilen bilmeceyi çözer, Thebesliler onu kralları yapar ve Oedipus Jocasta ile evlenir. Barış ve onur hüküm sürer ve annesi olduğunu bilmediği Jocasta ona iki oğlan ve iki kız doğurur. Sonrasında birdenbire veba ortaya çıkar. Thebesliler, kahinin bilgisine başvururlar. Geline nokta Sophocles trajedisi başlar. Ulak, kahinden Laius’un katilinin ülkeden sürüldüğü zaman vebanın biteceğine ilişkin mesaj getirir. Oedipus kendini kör eder ve evini terk eder. Kehanet gerçekleşmiş olur (Freud’dan aktaran Mulvey, 1989e, s. 178-179). Mulvey, “The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx”de Oedipus mitinin başlangıcından, Oedipus’un babası Laius’dan bahseder. Buna göre Laius’un babası Labdakos oğlu bebekken ölür. Taht gaspedilir ve Laius sürgüne gönderilir. Sparta’nın kralı Pelops, Laius’u misafir eder. Laius, kralın genç ve tatlı oğlu Chrysippos’a aşık olur, çocuğu kaçırıp ona tecavüz eder ve ölümüne neden olur. Kral Pelops, eğer bir erkek çocuk sahibi olursa, o çocuğun onu öldüreceğine dair Laius’u lanetler. Laius çocuk sahibi olmamaya karar verir. Fakat sarhoş olduğu bir gece karısı Jocasta ile beraber olur ve kadın gebe kalır (Mulvey, 1989e, s. 197).

anneyi nesneleştirmeye teşvik ederek (ataerkil) toplumsal istikrarın temelini kurar (Chaudhuri, 2007, s. 71).

Women and Film: Both Sides of the Camera'da feminist eleştirmen E. Ann Kaplan, Julia Kristeva'nın neo-Freudyen çalışması üzerinden erkeklerin anneliğin preoedipal yönünü bastırması ile benzer bir noktadan ilerler. Freudyen senaryoda çocuk "Oedipus Kompleksinin gerekliliği için" preoedipal biseksüelliği ve "sevgi nesnesi" olarak anneyi reddeder ve kastrasyonunu kabul eder (Modleski, 1990, s. 63-64, 67).

Kız çocuğun annelikle deneyimi erkek çocuğa göre farklıdır (Kaplan, 2000, s. 201). Nancy Chodorow kız çocuğun annesi ile ilişkisinin sonsuza kadar çözümsüz kaldığını açıklar/gösterir. Heteroseksüellikte kız çocuk birincil sevgi nesnesinden vazgeçmeye mecbur edilirken, erkek çocuk annesi gibi biri ile evlenerek asıl/orijinal bütünlüğünü farklı bir tarzda yeniden elde edebilir. Kız çocuk sevgi ihtiyacını babasına transfer etmelidir ve Chodorow'un ifade ettiği gibi bu durum hiçbir zaman tam anlamıyla tatmin etmez (Chodorow'dan aktaran Kaplan, 2000, s. 201).

Freud ilk kez 1908 yılında "kastrasyon kompleksi" kavramını formüle eder. Kız çocuk yoksun olduğu için kendini değersiz hisseder, erkek çocuk ise kısa süreliğine güçlü fallik babasına karşı kendini değersiz hisseder. Kastrasyon kompleksi erkek çocuğun Oedipus kompleksi ile sona erer. Kastrasyon psikolojik kayıp korkusunun üst noktasıdır (Mitchell, 1974, s. 75-77). Freud için kastrasyon erkek çocuğun kadın üreme organlarını gördükten sonra korkmayı öğrenmesidir. Erkek çocuk o ana kadar herkesin penise sahip olduğunu zanneder ve kadınların anatomik farklılığı erkek çocukta eksiklik ya da yokluk olarak etki yapar (Silverman,

1988, s. 13). Fallik evrede kız çocuk *fallusu* olmadığını fark eder ve *fallusu* kıskanmaya başlar. Erkek çocuk kadının *fallustan* yoksunluğunu görür ve kendisinin de kaybetme ihtimalinden korkar. Bu an cinsiyetler arasında ayırt edici bir andır. Kastrasyon iki cinsiyet için de farklı anlamı ile canalcı bir kavramdır. Anneye tek önemli “öteki” olarak bağlanan kız ve erkek çocuk herkesin penise sahip olduğunu düşünür. Kız çocuk anneye bağlılığını baba için cinsel arzuya dönüştürmelidir. Kız çocuk cinsel ilgisini annesinden babasına aktarır. Kız çocuk ilk olarak babasının *fallusunu* sonrasında babasının çocuğunu ister. Anneden babaya bu aktarım kız çocuğun “pozitif” Oedipus kompleksidir. Kız çocuk sonuçlarını umursamadan babasını sevmeye ve rakip olarak annesinden nefret etmeye devam eder. Anne rakip olarak kız çocuktan güçlüdür fakat kız çocuğun kaybedecek bir şeyi yoktur. Erkek çocuk annesinin aşkına rakip olan babasından korkar çünkü baba güçlü ve cinsel iktidarı olandır. Böylelikle kız çocuk bu evreden yaşam boyu ayrılamazken, erkek çocuk bu evreyi çabucak terk etmelidir (Mitchell, 1974, s. 87, 95-97).

Kadınlar onları toplumsal oluşum içinde erkeklerden farklı olarak konumlandıran bir dizi toplumsal ilişki ve söylem dahilinde inşa edilir (Gledhill, 1984, s. 42). Kaplan’ın da vurguladığı gibi Hollywood filmlerinde bulduğumuz pek çok mekanizma batının kapitalist kültüründeki derinlerde gömülü olan mitleri tekrarlar. Bu mitler aynı zamanda anne ile pre-Oedipal bütünlük korkusunu içeren ataerkil sistemin bilinçaltını yansıtır.³⁹ Erkek bakışı ile kadının üzerinde tahakküm

³⁹ Lacan Oedipus Kompleksi’ni yasalara, dile ve her türlü toplumsal örgütlenmeye geçiş olarak görür. Oedipus öncesi bir düzen olan *imgesel düzende* çocuk bir özne değil, “eksiklik”, “hiç”tir. Çocuk belki de farkında olmadan annesinde eksik olanı, *fallusu* tamamlamayı arzular. *Penis* erkeğin sahip olduğu, kadının sahip olmadığı bir şey iken bir iktidar simgesi olarak *fallusa*, ne erkek ne de kadın sahip değildir. *Fallus* Başkası ile eksiksiz birleşmeye dair

kurulması annenin cisimleştirdiği tehdidi kontrol altına almak için ataerkil stratejinin bir parçasıdır (Kaplan, 2000, s. 205; Kaplan, 2004, s. 135). Mulvey'in de belirttiği gibi “merak ve sorular ile başlatılan kastrasyon kompleksi; endişe ve kutuplaşmalarla kapanır” (1989d, s. 166). Böylelikle kültür yoksun figür olan anneyi baskılayan anlatılar üretir (Williams, 1987, s. 303).

Anlatı öznellik üretme yollarından biridir, her hikâyenin yapısı öznenin arzusundan kaynaklanır. Anlatı yapıları erkeklerin kadınlar üzerindeki hakimiyeti ve özneliliğin cinsel kaynağını vurgulayan yollardan biri olarak anlaşılabilir Oedipal arzu ile tanımlanır (Cook & Bernink, 1999, s. 358). Vladimir Propp'un şeması Western anlatılarının altında Oedipus mitinin yattığını ileri süren yapısalcı anlatıbilimciler için etkili bir model sağlar. *Alice Doesn't: Feminism Semiotics Cinema*'da (1984) da Teresa de Lauretis anlatı yapılarının Oedipal arzu ile yönlendirildiğine dair benzer bir iddiada bulunur fakat pek çoğundan farklı olarak bu durumu evrensel anlamda ‘verili’ görmez, belirli sosyo-tarihsel koşulların sonucu olarak Oedipus mitinin anlatıda konumlandığını ifade eder. Bu doğrultuda de Lauretis, Propp'un daha az bilinen ve Oedipus mitinin anne soyundan gelen patriarkiden babasoylu mirasa geniş bir toplumsal dönüşümü içerdiğini iddia ettiği “Oedipus in the Light of Folklore” çalışmasını takip eder (Chaudhuri, 2007, s. 70).

arzunun, yokluğunu çektiğimiz bütünlüğün gösterenidir. İkinci evre olan *simgesel düzende* baba, çocuğu arzusunun nesnesinden anneyi de *fallustan* yoksun bırakır. Çocuk ilk defa “babanın yasası” ile karşılaşır. Üçüncü evre ise *gerçektir* ve dilin ötesine uzanır. Bu evrede çocuk baba ile özdeşleşir. Baba çocuğu annesinden ayırarak iğdiş eder (Sarup, 2004, s. 20, 31, 43-45). Lacan, penisin sembolik temsili olan *fallusun*, gösterenin özelliklerini üstlendiğini ve dilde anlamın taşıyıcısı olduğunu ileri sürer (Kuhn, 1994, s. 60). Lacan kadının dilin Sembolik düzeni ile ilişkisinin Eksiklik (Lack) ile şekillendirildiğini iddia eder (Coward'dan aktaran Kuhn, 1994, s. 61).

De Lauretis Oedipal yapılar ve ana akım anlatı sineması arasında bağlantı kurar. Pek çok film çoğunlukla bir yolculuğa atılan erkek kahramanı tasvir eden Oedipal bir yörünge izler. Kadın erkeğin arzusunun nesnesi olarak betimlenir. Örneğin tipik bir Hollywood öyküsünün anlatı yörüngesinde aktif bir eril özne isteksiz ya da ikircikli dişil nesneyi fetheder. Erkek arzusu tarafından düzenlenen pek çok anlatı çözülecek bir gizemi ele alır ve kadın anlatının gizemini temsil eder. Oedipus mitinde, Oedipus'a gizemi/bilmeceyi veren Sphinx'tir ve bilmece çözüldükten sonra Sphinx'e ne olduğunu öğrenemeyiz; sadece kendi kendini yok ettiğini biliriz (Chaudhuri, 2007, s. 71). Sphinx esrarın ve bilinmeyen kadınlık gizeminin sembolik olarak temsilidir (Mulvey, 1995, s. 13). Oedipus, Sphinx'e karşı kazandığı zaferle sınırı geçer ve konumunu kahraman olarak belirler. Kahramanın (Oedipus) eğitildiği orman bir kadın alanıdır. Çocuk kahramanı besleyen / büyüten / yetiştiren hayvan kadındır / Sphinx'tir. Kadın dönüşüme/dönüştürmeye uygun değildir, olaylar dizisi alanında bir unsurdur. (De Lauretis, 1984, s. 115, 119).

Freud'un kadınlığa dair hikâyesinin altında yatan, aynı efsanevi mekanizmadır: Oedipal aşama (De Lauretis, 1984, s. 142). Freud'un kadınlığın 'bilmece'ni' araştırması gibi soru erkekler için sorulur, erkeklerin *bilme* arzusu ile harekete geçirilir. Oedipus'un Sphinx'in bilmece'ğine cevabı 'erkek'tir, kadınlar hakkında hiçbir şey söylemez. Kadınların kendi kendilerine soru sormalarına ya da arzularını dile getirmelerine izin verilmez (Chaudhuri, 2007, s. 71). Batının sanat ve estetik geleneğinde önceden yapılandırıldığı ve yüceltildiği gibi sinema erkek arzusu için elverişli görsel bir sistemdir (Cook & Bernink , 1999, s. 353). Kadın geleneksel olarak bilgiye sahip değildir ve kadınlığı gizem olarak düşünme eğilimi vardır. Kadın imgesi gösterge olarak özel bir öneme sahip olur ve kendinden başka bir şey olarak

kabul edilir (Mulvey, 1995, s. 4). Kadın erkek için neyi temsil ediyorsa o şekilde sunulur. Ataerkil söylemden yana tavır alınarak, kadının söylemi/kadının anlamları bastırılır. Kadının gerçek anlamı ataerkinin ihtiyaçlarına hizmet edecek yan anlamlarla yer değiştirir (Kaplan, 2000, s. 18).

Sonuç olarak Kuhn'un da vurguladığı gibi egemen sinemadaki kadın ve anlatı söylemi arasındaki ilişki, kadın karakterin anlatı içinde nasıl bir işlevi olduğu, kadınların film anlatısında nasıl inşa edildiği soruları feminist bakış açısından önem kazanır (1994, s. 41, 79). Sinemada özdeşleşmeyi olanaklı kılan anlatı, bakış ve ses tamamen kontrol edildiğinde, kadın arzusu ve kimliği için bir yer bulmak olasıdır (Chaudhuri, 2007, s. 72). Smelik'in de vurguladığı gibi eril bakış, sadece dış karakterin imge olarak temsil edilerek nesneleştirilmesi ve fetişleştirilmesi halinde işlev kazanabilir (2008, s. 97). Bu nedenle sinemada kadınlığın inşasında yukarıda bahsedilen anlatı kadar bakış ve sesin kullanımı da önem kazanır.

1.4.4.2.2. Popüler Sinemanın Feminist Bakış Açısından Görsel ve Ses Rejimi

Chaudhuri'nin belirttiği gibi erkek özneyi sembolik Yasa tarafına yerleştiren Hollywood'un görsel ve ses rejimi (2007, s. 53) kadınlığın anlatıda inşa edilmesinde de önem kazanır. "Bakış ve ses, [...] birbirini tamamlayan ve birbiriyle rekabet eden iki düzeydir" (Bonitzer, 2007, s. 40). Bonitzer bakış ve ses arasındaki savaşı Musa ve Harun arasındaki savaşa benzetir: "[...] [E]gemenlik için birbirlerini maskeleyen, birbirleriyle yarışan Bakış'ın ve Ses'in savaşı. Yasanın sürekliliğini sağlamak için yapılan aynı savaş" (2007, s. 60).

1.4.4.2.2.1. Bakış

Klasik sinema anlatısı kadının inşa edilen imgesini doğal, gerçekçi, çekici olarak gösterir ve bu durum klasik sinemanın yanılsamasıdır (Cook & Bernink, 1999, s. 353). Klasik Hollywood sineması erkek kahramanın ve erkek izleyicinin büyüleyici ve tehdit edici kadın imgesi üzerinde kontrol sağlaması için çeşitli araçlar ve yapılar geliştirir (Gledhill, 1984, s. 33). Bu araçlardan biri de bakışın sinematografik kullanımıdır. Cook ve Bernink'in de vurguladığı gibi filmin anlatısı içinde erkek karakterler bakışlarını kadın karakterlere yöneltirler (1999, s. 353). Olayları kaydeden kameranın bakışı, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin bakışı ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları olmak üzere sinemayla bağlantılı üç farklı bakış vardır (Mulvey, 1997, s. 46). Mulvey'in de vurguladığı gibi “biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil/imge halinde billurlaştıran kadındır [...] [B]akmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır” (Mulvey, 1997, s. 41).

Bakış psikanalizden ve özellikle Jacques Lacan'dan kaynaklanan bir kavramdır. Lacancı kuramdaki can alıcı nokta bakışın insan bakışına indirgenmemesidir. Lacan bakışı özneyi şekillendiren dış bir güç olarak gösterir (Best, 2000, s. 194). Feminist film kuramının göbeğinde yer alan ‘bakış’, 1970 ortalarından 1990 ortalarına kadar sayısız tartışmaya yol açar. Laura Mulvey'in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” (Visual Pleasure and Narrative Cinema) makalesi bu konuda başat bir çalışmadır (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 176). Feminist film kuramının gelişiminde önemli bir yeri olan Mulvey, bu makaleyi yazdığı dönemde

sinemada izleyicinin konumu ve perdedeki cinsel farklılık temsilleri arasında çeşitli kesişim ve bağlantılar olmasının ilgisini çok çektiğini ifade eder ve bu çalışmasında sinemanın kadın imgesini nasıl inşa ettiğini sorunsallaştırır. Argümanında Freud’un etkili olduğunu söyleyen Mulvey, “Three Essays on Sexuality” ve “Instincts and their Vicissitudes” makalelerinden yararlanır. Popüler anlatı sinemasındaki cinsel farklılığı analiz etmede Freud’un bireysel psişedeki iki değerliliği ifade etmek için tasarladığı eril/dışıl metaforik adlandırması, erkeklik ve kadınlığın toplumsal olarak anlaşılması ve betimlenmesinin altındaki mevcut koşulları yansıtır (Mulvey, 1989d, s. 162).

Althusser’in ismi “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda geçmemesine rağmen, Mulvey Althusser’in düşüncelerinin makaleyi şekillendirdiğini söyler. Althusser’in teorisi Mulvey’e sinemaya özgü arzuları harekete geçiren sistematik mekanizmaları aydınlığa kavuşturmada yardım etmiştir. Mulvey bu mekanizmaları Brechtçi tekniklerle kendi filmlerinde özellikle *Riddles of the Sphinx*’de (1978) yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Mulvey’in yöntemi Althusser ve Lacan’ı ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlar (Humm, 1997, s. 19-21). Psikanalizi “ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak” kullanan (Mulvey, 1997, s. 38) Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda klasik Hollywood sinemasında kadınların nasıl kaçınılmaz şekilde eril dikizci ve sadist dürtülerin pasif nesneleri haline getirildiğini göstermek için Hitchcock’un filmlerine odaklanır (Modleski, 1990, s. 58-59).

Mulvey sinemanın cinsiyet farklılığı dolayımıyla şekillendiğini ifade eder. Filmin kurgu ve anlatı yoluyla düzenlenerek bakış ya da nazar etrafında inşa

edildiğini tartışır ve ayrıca bu bakışların tamamen erkeklerin kadınlara bakışı olduğunu belirtir (Humm, 1997, s. 17).⁴⁰ Psikanalizin de yardımıyla geliştirdiği eril bakış terimi, feminist film kuramında etkili olur ve sinemada dikizcilik, narsisizm, fetişizm gibi yapıları içinde barındıran karmaşık mekanizmaları çözümlemeye kullanılır. Filmin anlatısı içinde eril karakterlerin, bakışlarını dişil karakterlere yönelttiği tezinden hareketle Mulvey, sinemada dikiz hakkını yalnızca erkeklere veren anlatısal ve sinemasal teknikleri ortaya çıkarır (Smelik, 2008, s. 4-5).

İki temel Freudyen kavram olan dikizcilik (voyeurizm) ve fetişizm kadının tam olarak neyi temsil ettiği ve erkek izleyicinin perdede kadın imgesini izlerken etkili olan mekanizmaları açıklamak için kullanılır. Dikizcilik ve fetişizm egemen sinemanın erkek izleyiciyi bilinçdışının ihtiyaçları doğrultusunda *inşa etmek* için kullandığı mekanizmalardır (Kaplan, 2000, s. 30). Sinemada bakma eylemi dikizcilik ve fetişizm arasındaki gerilimden oluşur. Dikizcilik bakan ve bakılan arasındaki ayrılığı savunur, fetişizm ise bu ayrımı ortadan kaldırmaya/bozmaya çalışır. Dikizci bakış (*voyeuristic look*) meraklıdır, öğrenmeye heveslidir ve bilmeyi talep etmektedir. Fetişistik bakış (*fetishistic gaze*) gördüğü tarafından büyülenmiştir, daha öteyi araştırmayı, daha fazlasını görmeyi talep etmez. Fetişistik tutum kadın cinselliğinin (imkânsız) gizemini keşfetmeyi amaçlamazken, dikizci bakış gizemi keşfetmeyi amaçlar: “Kadının istediği şey nedir?”. Böylelikle dikizcilik ve fetişizmin

⁴⁰ Mulvey bu makalesinde seyirciyi erkek olarak konumlandırması ve kadın seyirciyi görmezden gelmesi nedeniyle eleştirilir. Bunun üzerine Mulvey “ ‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’ Üzerine, King Vidor’un *Duel in The Sun*’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler” makalesiyle bu eleştirilere cevap verir: Mulvey’e göre kadın seyirci “kendi travesti giysileri içinde tedirgin” olsa da “kendini gizlice, neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağlandığı eylem özgürlüğünün ve *diegetic* dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabilir (Mulvey, 1993, s. 9).

bakışın sinemasal açıdan düzenlenmesinin iki karşıt itici gücü olduğu söylenebilir (Ellis, 1992, s. 47-49).

Hollywood sinemasının büyüğü Freud için temel bir güdü olan görme arzusu (scopophilia) kavramı ile açıklanabilir. Voyoristik görsel haz bir başkasına bizim nesnemiz gibi bakmakla, narsistik görsel haz ise imge ile kendini özdeşleştirme ile üretilir. Mulvey klasik sinemadaki görme arzusunu aktif ve pasif eksenli bir yapı olarak analiz eder. Bu ikili zıtlık toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiştir (Cook & Bernink, 1999, s. 353). Mulvey, fetişizmin çelişkilerini anlamak için Freud’a gitmek gerektiğini söyler. Fetişist için göstergenin kendisi fantezinin kaynağıdır ve her durumda gösterge, *fallusun* göstergesidir. Kendi *fallusunu* kaybetmesi erkeğin narsistik korkusudur (Mulvey, 1989a, s. 10).

Fetişizmin temelinde hadım edilme korkusu yatar. Sinemada hadım edilme korkusunu etkisiz hale getirmek için kadının bütün vücudu “fetişize” edilebilir (Kaplan, 2000, s. 14). Kadın olmaktan uzakta, hatta canavar kadın olarak Medusa, eril kastrasyon endişesinin göstergesidir (Mulvey, 1989a, s. 11). Mulvey teşhir etmenin/sergilemenin kadınlarla yapacak bir şeyi olmadığını, her şeyin erkeklerle ilgili olduğunu söyler. Gerçekte teşhir edilen her zaman *fallustur*. Kadınlar erkeklerin narsistik fantezilerini yansıttıkları birer görünümdür (Mulvey, 1989a, s. 13).

Mulvey “teşhir edilen ikon olarak kadın[ın] [...] her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edici” olduğunu vurgular. Buna göre “[e]rkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Birincisi suçlu

nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması[dır]⁴¹ [...] öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek [...] hadım edilmeyi tümüyle yok saymak[tır]. Bu ikinci yol, fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür” (Mulvey, 1997, s. 43).

Kadın kişiliğinin Freud’çu yorumu “penis özentisi”ne dayanır ve penis özentisi kuramı ile başlayan kadın tanımı olumsuzdur. Freud, kadın olarak doğmuş olmanın kadınlar için “hadım edilmiş olmak” anlamına geldiğini belirtir (Freud’dan aktaran Millett, 2011, s. 290-291). Millett, kadının kendini aşağı bir yaratık olarak görmeye iten nedenin “ataerkil toplum koşullarında ve kadının bu toplumdaki aşağı görülen yerinde” aranması gerektiğini fakat Freud’un bunun yerine biyolojik olguya dayanan çocukluk deneyini temel aldığını vurgular. “Penis özentisi kuramı, kadının çektiği acıların suçunu, biyolojik olanaksızlığı olan bir isteğe kapılmasına yükler” (Millett, 2011, s. 292, 305).

[...] aile çevresinde, okulda ve toplumda öğretilenler, cinsel organlar arasındaki farkı bilmeyi gerektirmeyecek ölçüde erkeğin üstünlüğünü kabul etmek temeline dayanır. Kızlar, erkeğin üstün durumunu ve kendilerinin küçük görüldüklerini fark ettikleri zaman, penis özlemine değil, penisin sağladığı ayrıcalıkların özlemini duyarlar. Erkeğe erkek olduğu için toplumda tanınan ayrıcalıkların özlemidir bu (Millett, 2011, s. 302-303).

Klasik sinemada penis yoksunluğu fetişizmle yer değiştirir. Bir kadını fetişleştirmek kadının “yoksunluğundan” dikkati başka yöne yönlendirir. Böylelikle

⁴¹ De Lauretis *The Practice of Love*’da bu durumu kadın kahramanın ölmediği ya da evlenmediği fakat rakibi olmayan, aşığı olan bir başka kadınla kaçıp kurtulduğu avant-garde/bağımsız kadın filmleri ile karşılaştırır (Chaudhuri, 2007, s. 74).

kadın tehlikeli olmaktan çıkar ve güven verici kusursuz bir güzellik nesnesine dönüşür. Voyorizm, narsisizm ve feti izm kavramları Hollywood sinemasının erkek arzusuna nasıl hizmet ettiğini anlamaya yardım eder (Cook & Bernink, 1999, s. 354).

Klasik film temsillerinde “kadın olarak kadın” sadece kadın cinselliği ve arzusunu ink arı içeren feti le tirilmi  imge olarak sunulur. Johnston bu feti le tirmenin sinematik olarak nasıl ba arıldı ını açıklar. Kadınlar filmsel olarak konuşan ya da eylemde bulunan yerine “ba-kı-lan” imgeler olarak kavranılır (Gledhill, 1984, s. 32).  er eveleme, makyaj ve aydınlatma kadın yıldızı stilize eder ve kadın cinselliği temsillerini “ba-kı-la-sı ol-mak” konumuna sokar (Mulvey, 1995, s. 15).

Bakış açısının filmin içinde ne şekilde i lendi i bir filmin seyirci üzerinde bıraktığı etkide belirleyicidir ve klasik sinemada kameranın bakaca ı yer erkek karaktere bağlıdır (Smelik, 2008, s. 92, 96). Di il deneyimin erkek egemen kültürde h l  yeterince temsil edilmediğini vurgulayan Smelik, filmin karakterlerine ait bakış açısının derin bir empatiye yol açarak duygulanımın harekete ge irildi ini ifade eder (2008, s. 94).

Elizabeth Cowie’nin “Feminist Film Criticism: A Reply”da ifade ettiği gibi aydınlatma, kamera açıları, oyuncular arasındaki kesmeler ve yakın çekimlerin kullanımı gibi bütün film teknikleri perdede erkeklerin ve kadınların temsilini radikal olarak farklıla tırmak için kullanılır. Filmde kadın *diegetic*den ziyade ikonik olarak konumlandırılır (Gledhill, 1984, s. 32-33). “Bakı ı” tehdit edici olabilen kadın bir ikona, erotik nesneye indirgenir (Nelmes, 1998, s. 78). Kaplan, *Women and Film*’in ilk iki bölümünde 1930’lardan 1970’lere Hollywood filmlerini analiz etmek için

göstergebilim ve psikanalitik teoriyi kullanır. *Camile*'den (1936) ve *Looking for Mr. Goodbar*'a (1977) kadar olan filmlerde tekrar tekrar kadınların fetişize edildiği, erotik olarak sunulduğunu tartışan Kaplan bu nesneleştirilen kadınları sessizliğe ve marjinalliğe sürgün ettiğini belirtir (Humm, 1997, s. 29).

Pandora ve kutusu miti, fetişizm yapısı ile bağlantılıdır. Pandora fetişizmin inkâr ettiği her şeyi içeren kutuyu açar (Mulvey, 1995, s. 18). Mulvey'in de vurguladığı gibi Pandora mitinde her ne kadar Pandora içerdiği tehlikelerden dolayı kutuyu açmama konusunda yasaklı olsa da merakına yenik düşer ve kutuyu açarak bütün kötülüklerin serbest kalmasına neden olur. Kutu Pandora'nın baştan çıkarıcı, gizemli, tehlikeli kadın cinselliğinin temsili, dünyadaki bütün kötülüklerin kaynağı olarak değerlendirilebilir. Pandora'nın kutunun içini görme arzusu kadınlığın gizemini keşfetme isteği olarak düşünülebilir (Mulvey, 1995, s. 8, 10, 11).

Mulvey'in çalışmasından sonra yirmi yıldan uzun bir süre boyunca teorisyenler ana akım sinemanın kaçınılmaz şekilde dikizci erkek bakışını desteklediğini ve fetişistik stereotip kadınlar ürettiğini tartışırlar (Humm, 1997, s. 3-4). Pek çok feminist film kuramı ve eleştirisi Mulvey'in yazdığı gibi kadının pasif bir imge ve erkeğin bakışın aktif taşıyıcısı olduğu Oedipal senaryoların tanımlanmasına ve analizine ayrılır (Williams, 1987, s. 302). Mulvey'in makalesi film kuramında kavramsal bir sıçrama sağlar: Cinsiyetsiz ve biçimsel göstergebilim analizlerinden film incelemelerinin her zaman cinsiyetli kimlikleri içerdiğini anlamaya dönük bir sıçrama (Humm, 1997, s. 17). Mulvey içerikten biçime döner. Önceki feminist metinler asıl olarak filmlerde kadının rolüyle ilgilenip, mimetik gerçekçilik olarak anlaşılan temsile odaklanır ve baskıya uğramaktan tecavüze uzanan bir aralıkta

kadınların betimlenmesi üzerine etkili bir inceleme ortaya koyar.⁴² Mulvey ise, klasik sinemanın bütün filmlerinin egemen *fallus* merkezli ataerkilliği desteklediğini söyler (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 179).

Maggie Humm'un da ifade ettiği gibi son yirmi yılın pek çok film kuramı Mulvey'in düşüncelerine itiraz etmiş ya da bu düşüncelerin üzerine inşa edilmiştir. Mary Ann Doane, Mulvey'in filmsel yakınlık ve uzaklık arasındaki pasif/aktif ikili karşıtlığını yeniden düzenler (Humm, 1997, s. 25) ve Mulvey'in modelini 'kadın filmi'ne aktarır, Teresa de Lauretis, özdeşleşme modelini, kadının her zaman pasif (dişi) nesne ve aktif (erkek) özne ile özdeşleşme arasında bölündüğü şeklinde karmaşıktırır; Tania Modleski Hitchcock filmlerinde kadınları inceler; Sandy Flitterman-Lewis üç Fransız kadın yönetmenin (Germaine Dulac, Marie Epstein, Agn s Varda) eserlerini     mler ve Barbara Klinger, Douglas Sirk'in melodramlarını tarihsel ba lama oturtur (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 181, 182). Elizabeth Cowie  oklu kesişen cinsiyet kimliklerini ekler, Linda Williams, Mulvey'in görüşünü pornografi bağlamında kullanır (Humm, 1997, s. 25).

E. Ann Kaplan, Mulvey’in bakış kavramından hareketle “Is The Gaze Male?” makalesinde John Travolta gibi bazı erkek yıldız oyuncuların kadın bakışının nesnesi olabileceğini ve bazı filmlerde seks objesi olarak sunulabileceğini ifade eder. Bu filmlerdeki erkek bütün bir durumu kontrol eden geleneksel rollerinin dışına çıktığında ve bir seks objesi gibi kurulduğunda, kadın bakışın taşıyıcısı ve olaylara öncülük eden olarak eril rolü üstlenir. Fakat böyle yaparak dişil karakteristik

⁴² Elsaesser ve Hagener'in de vurguladığı gibi bu konuyla ilgili muhtemelen en önemli çalışma Mulvey'in çalışmasından kısa bir süre önce yayımlanan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies*'dir (2011, s. 179).

özelliklerini kaybeder ve gasp ettiği erkeğin konumunu alır. Bakış zorunlu olarak eril değildir fakat bakışa sahip olmak, onu harekete geçirmek eril bir pozisyonu gerektirir (Kaplan, 2004, s. 128-130).

Yukarıda değinildiği gibi geniş bir feminist eleştiri literatürü Mulvey'in görüşlerini kapsar. Eşcinsel eleştirmenler, eşcinsel izleyicilerin erkek kahramana bakarken farklı hazlar paylaştıkları yönünde Laura Mulvey'i eleştirirler. Kaja Silverman da Mulvey'in kadınların seslerinin önemli anlamsal çıkarımlarını gözden kaçırdığını ifade eder (Humm, 1997, s. 24).

1.4.4.2.2.2. Ses

Kadınlığın sinemada inşasında bakış kadar önemli bir diğer unsur sestir. Gledhill "Developments in Feminist Film Criticism"de *kadınlar konuşabilir mi, kadınların imgeleri kadınlar adına konuşabilir mi* sorularını sorar ve bu sorulara verilecek cevapların olumsuz olacağını söyler. İlk olarak kadınlar anatomik olarak sembolüğün (dil ve kültür) üretiminde anahtar bir rol oynar fakat kadınlar dille sadece negatif bir ilişki kurarlar ve sembolik üzerinde egemenlik kuramazlar (Gledhill, 1984, s. 31). Laura Mulvey'in ve pek çok feminist eleştirmenin de Gledhill'in bu sorusuna cevabı olumsuzdur (Williams, 1987, s. 303).

Žižek'e göre, dış dünya ile ilk temasımız duyma ile olduğu için ses, görmekten daha önemlidir (aktaran Elsaesser & Hagener, 2011, s. 260). Arkamızdakini göremeyiz fakat dört bir yanı duyarız. Bütün duyular içinde duyma muhtemelen en erken oluşan duyudur. Anne karnındaki bebek annesinin sesini doğumdan sonra hatırlar, görme yeteneği ise doğumdan sonra ortaya çıkar.

Psikanaliz için her şey söz *içinde* ve söz *aracılığıyla* olur. Fakat sesin bir nesne olarak teorik olarak ayrıntılandırılması Lacan ile olanaklı olur (Chion, 1999, s. 1, 17).

Smelik genellikle özel bir kaynağa bağlı olmadığı için bakıştan daha az göz önünde bulundurulmuş sesin sinemada kullanımının çözümlenmesinin biraz sorunlu olduğunu ve anlatı sinemasında görüntü akışının ses kaydına aracılık ettiğini, seslerin anlamını görüntüyle bağlantılı olarak kazandığını belirtir (2008, s. 71). Çoğunlukla klasik sinemada ses, imge ile ilişkisi doğrultusunda analiz edilir: Sesin *diegetic* olup olmadığına (sesin kaynağının filmin anlatımsal dünyasında içinde bulunup bulunmadığına), sesin perdede yer alıp almadığına (sesin kaynağının çekimde görülüp görülmediğine), sesin senkronize bir şekilde verilir verilmediğine bakılır (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 248).

Gledhill'in de vurguladığı gibi feminist film eleştirisinde can alıcı konu "kadın olarak kadın"ın sinemada temsil edilmediği, kadın bakış açısının işitilir olmadığı, bu bağlamda seslerinin olmadığıdır (1984, s. 18). Egemen sinemada kadının sesi, kadının söylemi sistematik olarak yoktur ya da bastırılmıştır ve kontrol eden söylem hemen hemen her durumda/her zaman erkektir (Kuhn, 1994, s. 85-86). Sinemada kadın öznenin yeni doğan bir bebeğin pozisyonunda bulunması istenir, kadın özne gürültüyle, anlaşılmaz sözler mırıldanmakla ya da çığlık atmak ile özdeşleştirilir (Chaudhuri, 2007, s. 55).

Gerçekte sinemadaki ses türleri eski dramatik biçimlerden türemiştir. Senkronize ses tiyatrodan; film müziği operadan, melodramdan ve vodvilden; dış ses (*voiceover*) açıklaması projeksiyon makinesinin gösterdiğinden ve anlatıcı gösterimleri kapsayan eski sanatlardan gelir (Chion, 1999, s. 4). Klasik sinemada

ses, güce ve ayrıcalığa sahiptir (Chaudhuri, 2007, s. 52). Önemli bir feminist eleştirmen olan Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*'da (1988) odak noktasını bakıştan sese kaydırır ve kadın sesi kavramını inceler (Smelik, 2008, s. 15; Chaudhuri, 2007, s. 45). Silverman sinemada kadın sesinin erkek öznelliğinden inkâr edilen unsurlar içeren akustik bir ayna gibi işlev gördüğünü ileri sürer (Chaudhuri, 2007, s. 60). Silverman, kitabıyla aynı başlığı taşıyan “akustik ayna” deyimini Guy Rosolato'nun “La Voix: Entre Corps et langage” (1974) çalışmasından ödünç almıştır (Lawrence, 1991, s. 191).

Silverman, *The Acoustic Mirror*'da Hollywood'un kadın sesine kadın bedeninin sunumuna benzer sorumluluklar üstlenmesi için ihtiyacı olduğunu göstermeye çalıştığını söyler. Eril özneyi iğdiş edilmesi/kastrasyonu bilgisinden korumak için aynı zamanda kadın öznelliğini yapılandıran erkeğin kayıplarını içine alarak kadın sesi kadın bedeni gibi çoğu zaman yokluğu gizlemekten ziyade sergilemek/teşhir etmek zorunda bırakılır. Kadın sesine bu ikili yokluğun sorumluluğu yüklenir. Kendi yokluğu gibi erkek öznenin de yokluğunu içine almak zorunda bırakıldığı için klasik sinemada kadın öznenin temsili *synecdochic* temsil – dar anlamın geniş anlamda kullanılması- olarak adlandırılabilir (Silverman, 1988, s. 31, 38, 39).

Her öznenin eksik olma durumu ya da sembolik iğdiş edilme yoluyla kurulduğunu ileri süren Silverman, Lacancı psikanalizi benimser ve eril öznenin tam olduğu yanılsamasını yaratmak için bakışın yanı sıra sesin kullanılma şeklinin de etkili olduğunu savunur (Smelik, 2008, s. 15). Psikanalitik paradigma önceleri bakış üzerinde yoğunlaşsa da, sonrasında ilgisini sese yöneltir (Elsaesser & Hagener, 2011,

s. 260-261). Lacan, önceleri İmgesel'in paradigmatik örneği olarak bakışa tartışmasız bir ayrıcalık tanırken, sonraları bakış ve sesi psikanalize kilit katkısı olarak gördüğü *objet petit a*'nın başlıca iki cisimlenişi olarak yalıtır. Lacan sesi *objet petit a*'nın başlıca cisimlenişlerinden biri statüsüne yükseltir (Dolar, 2013, s. 43, 128). “[S]es görüntünün ima ettiği boşluğun ‘yerini alır’, çünkü görmek mesafe oluştururken, dinlemek kişiyi olayın içine çeker” (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 269).

Sinemada dişil ses bedenin sınırları içinde tutulurken, eril ses bedenden ayrı kullanılma imkânına sahiptir. Böylelikle dişil sesin dilde, anlamda ya da iktidarda ‘gösteren’⁴³ konumuna geçmesi engellenmiş olur (Smelik, 2008, s. 15). Kadın öznenin aksine erkeğin konuşan özne pozisyonunu işgal etmesine izin verilir. Erkek özne sadece *diegesis* içinde otoriteyi işgal etmez bazen de aşırı-*diegetic* olarak ötekinin ayrıcalıklı konumundan konuşur. Kadın özne ise bunun aksine hem *diegesis*in içinde hem de dışında otoriter pozisyondan dışlanır (Silverman, 1990, s. 309-310).

“[A]taerkil kültürde kadın, hâlâ anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntıların sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçer” (Mulvey, 1997, s. 39). Dişil özne çifte eksikliğin yükünü taşımak zorunda bırakılır, eril öznenin kastrasyonu ile birlikte kendisinininkini de içine çeker (Silverman, 1988, s. 63). Chaudhuri'nin de vurguladığı gibi eril özne katlanamadığı eksikliğini telafi etmek için eksikliğini dişile yansıtır

⁴³ Annette Kuhn *Women's Pictures: Feminism and Cinema*'da egemen sinemadaki “kadın” ve anlatı söylemi arasındaki ilişkiyi ve nasıl bir algıyla “kadın”ın gösteren olarak kabul edildiğini sorgular (1994, s. 41).

böylece eksiksiz olduğu fantezisini sürdürebilir. Filmde sadece kadının bedeni değil, sesi de yokluk olarak inşa edilir (Chaudhuri, 2007, s. 48). Hollywood dışıl sese, dışıl bedene verilen benzer görevleri üstlenmesi için ihtiyaç duyar. Eril özneyi iğdiş edilme bilgisinden korumak için dışıl ses de dışıl beden gibi sıklıkla teşhir edilmeye mecbur edilir (Silverman, 1988, s. 38-39).

Mary Ann Doane voice-off (sesin kaynağının diegetik uzamda ama görüntünün asıl çerçevesinde olmadığı durum), dış-ses/voice-over (sesin kaynağının diegesisin sınırlarının ötesinde olduğu durum) ve iç monolog (karakterin görünür olduğu ama sesin içselleştirildiği için kaynağının görünmez olduğu durum) gibi bilinçleşigine ait durumları ele alırken, sesi bir ‘etkin zarf’ [sonorous envelope] olarak incelemiştir. Bu perspektifte ses doğumdan önce bizi kuşatan ve sınımsız saran anne sesi olarak işlev görür (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 261).

Doane “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”de (1985) sesin dili aştığını ve kişiyi yeniden anneye götürdüğünü ifade eder (aktaran Lawrence, 1991, s. 24). Annenin sakinleştirici sesi, çocuğu kuşatan/çevreleyen ve “sonorous envelope”un başlıca bir bileşenidir ve işitsel hazzın ilk modelidir (Doane, 1985, s. 573-574). Doane’in annenin sesini çocuğu saran bir ses olarak ele aldığı *sonorous envelope*, Rosolato’nun ünlü bir tanımıdır (Lawrence, 1991, s. 26). Egemen anlatı sinemasında ses, filmin başından sonuna kadar sürer, hiçbir zaman yok olmaz. Ses, imge gibi aynı yolla “çerçevenmez”, ses izleyiciyi *sarar* (Doane, 1985, s. 570).

Doane, önceki çekimler ya da diğer bağlamsal etkenlerle karakterin “varlığının” *diegesis*de, sahnenin uzamında, tesis edildiği ama çerçeve içinde görmediğimiz bir karakterin sesini duyduğumuz anların *voice-off* durumunu örneklediğini ifade eder (1985, s. 569). *Voice-off*, *diegesis*i derinleştirir ve *diegesis*e

imgeyi aşan bir boyut verir. Bu durum kurgusal dünyada kameranın kaydedemediği bir alan olduğu savını destekler. *Voice-off*'un en başta gelen özelliği filmsel alanın inşasına hizmet eden bir ses olmasıdır ve dolaylı olarak imgeye hizmet eder. Bununla birlikte *voice-off*'un kullanımı her zaman bir riske de neden olur: Sinemanın maddi heterojenliğini teşhir etme (Doane, 1985, s. 571).

Eril ses anlatının “başından sonuna” kimliği bilinmeyen ve aşkın/üstün bir bakış açısından konuşur. Belgeselden başka bedenden ayrı eril dış-sesin, polisiye hikâyelerde ve “B” tarzı hapisane dramalarında çoğunlukla olması neredeyse gelenek halini almıştır (Silverman, 1988, s. 163). Bedenden ayrılmış ses eril görünmezlik, her şeyi bilme ve analitik çözümleme yeteneğine sahip gücün kanıtı olan öznelliğe “örnek” olarak görülebilir. Diğer taraftan dışil özne klasik sinemadaki *diegesis*in içinde ve dışında analitik çözümleme gücünün dışında bırakılır. Dışil özne sadece hikâyenin güvenli bölgesi ile sınırlandırılmaz aynı zamanda hikâye *içindeki* güvenli bölge ile de sınırlandırılır. Bir kadın karakterin duyulmadan görülmesine izin verilmesinin kadınları “gizem/bilmece” olarak tanımlayan kültürel kodları etkinleştirdiği söylenebilir. Kadının görülmeden duyulmasına izin vermek tehlikeli olabilir çünkü egemen sinemanın inandığı düzeni/sistemi çatlatır/parçalayabilir. Bu durum kadını eril bakışın erişiminin ötesinde konumlandırır ve kadını kadının yeri, kadının zamanı ve kadının arzuları ile ilgili sorgulanmasından özgürleştirebilir (Silverman, 1988, s. 164).

Elsaesser ve Hagener'in de belirttiği gibi “[s]enkronize etmek eğilimi sinemanın başlangıcına kadar uzanır” (2011, s. 244). Doane'nin de belirttiği gibi senkronizasyon egemen anlatı sinemasında büyük rol oynar (1985, s. 567).

Silverman senkronizasyon kuralının kuvvetli bir biçimde kadınların seslerine uygulandığını söyler (aktaran Chaudhuri, 2007, s. 50). Çoğunlukla kadının konuşması görüntüsü ile senkronizedir. Eğer kadının sesi bedeninden ayrı verilirse, bu durum geçicidir: Kadın sesi ile bağlantılı bedenin yan odada olduğu için çerçevenin dışında olduğu ya da telefonun diğer ucunda olduğu düşünülür. Kadın sesi nadiren dış ses (voice-over) işlevine sahiptir (Silverman, 1988, s. 165).

Dış ses senkronizasyon kuralına bir itirazdır. Böylelikle izleyici sesi bedenden ayrılmış olarak duyar (Chaudhuri, 2007, s. 50). Bedenden ayrı kullanılan ses iktidar sahibidir ve Mladen Dolar'ın da vurguladığı gibi “[...] ses fallusunu ancak bir bedenle ilişkisi gizli kaldığı sürece kullanıp sağa sola savurabilir” (Dolar, 2013, s. 71). Chion, sesin bu tarz kullanımını açıklamak için *acousmêtre* kavramını kullanır. *Acousmatic* eski bir sözlükte “kaynağı olmadan duyulan ya da kaynağı olmadan görülen” olarak nitelendirilir (Chion, 1999, s. 18, 21). Chion bu kavramı, “kaynağı görünmez olup da birinin duyduğu bir şey anlamına gelen arkaik bir sözcük olan ‘akusmatik’ ile Fransızca ‘olmak’ anlamına gelen *être* sözcüğünü birleştirerek yaratmıştır” (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 253-254). Chion telefonda konuştuğumuz, daha önce hiç görmediğimiz kişinin *acousmêtre*, bir başka deyişle duyulur olan kişi olduğunu ifade eder; eğer bir kez gördüğümüz biriye ya da bir filmde görsel alanı terk ettikten sonra hâlâ onu duymaya devam ediyorsak bu bir *acousmêtre* midir diye sorar ve kesinlikle öyle olduğunu fakat *acousmêtre*’nin görselleştirilmiş *acousmêtre* olarak adlandırabileceğimiz başka bir çeşidi olduğunu ifade eder. *Acousmêtre her yerdir*, sesi maddi ve sınırlı olmayan bir bedenden gelir ve hiçbir engel onu durduramaz gibi görünür. *En çok acousmêtre olanlar erildir*. Klasik sinemadaki dişil *acousmêtre*ler az bulunur (Chion, 1999, s. 21, 24, 55).

Oz Büyücüsü'ndeki (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) sihirbaz, *Sapık*'ta (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) annenin sesi, *2001: Uzay Macerası*'nda (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) bilgisayar Hal, *Das Testament des Dr. Mabuse*'deki (Fritz Lang, 1933) Mabuse *acousmêtre*'ye örnek olarak verilebilir. Bahsedilen bu dört filmde de, bu seslerin klasik anlatımın sembolik düzenine karşı oluşturdukları tehdidi nötralize etmek için *diegetik* dünyalar içinde açığa çıkıp çözülmeli, Chion'un deyişi ile "de-akusmatize" edilmelidir (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 254). Chion, *Sapık* hakkında çok çalışma yapıldığını fakat pek çok analizin *annenin sesinin* işlevini bir *acousmêtre* olarak düşünmeyi ihmal ettiğini, *Psycho*'daki annenin en başta bir ses olduğunu ifade eder (1999, s. 140).

Oz Büyücüsü'nde "Büyük Oz" yazar L. Frank Baum'un büyücü karakterine verdiği isimdir. Bu karakter gürleyen bir sesle konuşur ve tüllerin, maskelerin ve dumanın arkasında saklanır. Bu gürleyen ses her şeyi görüyor ve biliyor gibi görünür. Dorothy ve arkadaşlarına onlar daha ağızlarını açmadan oraya ne için gelmiş olduklarını söyler. Dorothy'nin köpeği Toto sesin arkasına saklandığı tülü yırttığında mikrofona konuşan sıradan küçük bir adam ortaya çıkar. Bu anda ses "somutlaşır/cisimleşir" (Chion, 1999, s. 28-29). *Oz Büyücüsü*'nde herkes büyük ve güçlü Oz'un dış sesi (voice-off) karşısında ürperir, ta ki Dorothy'nin köpeği Toto, Oz'u perdenin arkasında saklanan ufak tefek yaşlı bir adam olarak açığa vurana kadar (Chaudhuri, 2007, s. 52).

Bonitzer de dış sesin gizli iktidara sahip olduğunu söyler. Buna göre dış sesin görüntü şeridinin kaydettiğinden başka bir yerden gelerek görüntüye sahip olma iktidarı söz konusudur. "[...] [M]utlak olarak başka ve *mutlak olarak belirsizdir* dış

sesin geldiği yer. Ve bu anlamda, aşkındır [...] Öteki'nin alanında ortaya çıkan bir şey olarak dış ses, bilgi kabul edilir: İktidarının özü budur” (Bonitzer, 2007, s. 29). Anlatı sineması, *voice-off* la bağlantılı marjinal endişeyi, dramatik çerçeve içindeki tedirgin/rahatsız edici etkilerini bünyesinde toplayarak kendi çıkarı için kullanır. Böylelikle *voice-off* un ve aynı zamanda *voice-over* 'ın işlevi *film noir* 'da önemli hale gelir (Bonitzer'den aktaran Doane, 1985, s. 571). Bonitzer bu bakış açısından *Kiss Me Deadly* 'ye bakar:

Kiss Me Deadly 'de Mike Hammer'in korkunç sırla birlikte kimliğini aradığı mücrim, son sekanslara kadar alan-dışı kalır; oysa bu, polisiye bilmece açısından gereksizdir, çünkü kendisinin de söylediği gibi, yüzünün dedektife öğreteceği hiçbir şey yoktur (izleyicilere de). Ama onu alan-dışı'nda tutmak (görünen yalnız ayaklarıdır, hakkında bilinen yalnızca mavi süet ayakkabılarıdır), mitolojik benzetmelerle dolu konuşmasına, peygamberce ses tonuna daha büyük bir tedirgin edicilik, bir vahiy değeri kazandırır: dünyanın sonunu haber veren karanlık peygamber. Ve buna rağmen, bu ses bedenlerin kaderine tâbidir: Yasasına tâbi olduğu anlatının tek kurumu onu hükümsüz bırakır, ölümlü kılar. Sesin öznesi görüntüde belirdiği anda (demek ki belirebildiği anda), ses herhangi birinin, başka bir deyişle herhangi bir aptalın sesi olur: Kanıt mı? Bir ateş etmeyle düşer bu aptal – onunla birlikte peygamberce söylemi de düşer, hem de son derece komik bir duruma (Bonitzer, 2007, s. 28).

Silverman klasik anlatı sinemasının Orson Welles'in *The Magnificent Ambersons* (1942) gibi filmlerde olduğu gibi diegesisin 'dışında' ayrıcalıklı bir bakış açısından anlatan bedenden ayrılmış eril dış sesle kıyaslanabilecek dişil dış sese sahip olmadığını savunur. Silverman'a göre bedenden ayrılmış bir dişil sesi ön plana çıkarmasıyla *A Letter to Three Wives* (Joseph L. Mankiewicz, 1949) Hollywood film tarihinde bir istisnadır (Silverman'dan aktaran Chaudhuri, 2007, s. 51). Mulvey'in *Riddles of the Sphinx* (1977), Sally Potter'ın *Thriller* (1979) ve *Gold Diggers* (1983), Yvonne Rainer'in *Film About a Woman Who* (1974) ve Marguerite Duras'ın *India Song* (1975) gibi filmlerinde kadın sesinin bedenden ayrılması özgürleştirici olarak

görülür (Chaudhuri, 2007, s. 56-57). Örneğin “*Thriller*, Puccini’nin operası *La Bohème*’in (1895) feminist bir okumasıdır. Feminist, Marksist ve psikanalitik kuramı bir araya getiren film erkek egemenliğinin sınırlamalarının, kadınların seslerini duyuramamalarının ve kadınların nesne ve kurban haline gelmelerinin bir eleştirisidir” (Nelmes, 1998, s. 90). Mimi’nin bakış açısından anlatılan *Thriller*’da trajik kadın kahraman Mimi’nin dış sesi (voice-over) filme hakimdir. Gizem anlatı tarafından Mimi’nin nasıl ve neden öldüğü sorusu etrafında kurulur ve bu gizemi araştıran Mimi’nin kendisidir. Film Hollywood *film noir*’ın anlatısını ve sinematik kodlarını dönüştürür (Kuhn, 1994, s. 164).

Silverman dişi (anaç) sesi, bir taraftan hayali bir bütünlük ve mutluluk arasında bir gerilim olarak, diğer taraftan da güçsüzlük ve tutsaklık göstergesi olarak kavramsallaştırır (Silverman’dan aktaran Elsaesser & Hagener, 2011, s. 261-262). Bu durum Michel Chion’un ‘çığlık noktası’ (*screaming point*) kavramıyla da vurguladığı gibi “kadın sesinin belirsiz ve çok-değerlikli pozisyonuna” dikkat çeker (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 262). Chion çığlık noktasının bir boşluk, yokluk, düşüncenin içinde düşünilemeyen, konuşmanın içinde bilinmeyen, temsilin içinde temsil edilemeyen, zamanın olası sürecini/sürekliliğini kesintiye uğratan, zamanın yapısında bir yarık olduğunu ifade eder. Çığlık her şeyi içine doğru çeker (yalayıp yutar/silip süpürür). Çığlık merkezci ve büyüleyicidir. Çığlık noktası konuşmanın birdenbire sona erdiği kara bir deliktir. Kadının çığlığı (*the woman’s scream*) sınırsızken, erkeğin haykırışı (*the man’s shout*) bir alanı sınırlar. Bu bağlamda en ünlü örnek olan Tarzan’ın haykırışı kendini göstermesine ve iktidarını ilan etmesine aracılık eder. Erkeğin haykırışını bağırma, kadının haykırışını ise çığlık olarak adlandırma

eğilimindeyizdir: “Kadın ıęlıęı konuřulamayan ve dūřūnūlemeyen diři orgazmının ‘kara delięi’ sorusunu ortaya çıkarır” (Chion, 1999, s. 77-79).

Anlamı tařıyabilen, iletiřimi mūmkūn kılabilen ses, aynı zamanda anlamı gūrūltū ve parazit olarak yok edebilir, çarpıtabilir ya da fısıltının, mırıldanmanın anlamsızlıęına dūřme tehdidi yaratarak anlam ile anlamsızlık arasındaki sınırın ūzerinde sallanıp durabilir. Bir baęırıř haykırmaya, mūzik gūrūltūye dūnūřebileęi; fısıltı ile sūylenen sūzler arka plandaki sesler içinde boęulabileęi için bu deęiřik ifadelerin arasındaki sınır bulanıktır (Elsaesser & Hagener, 2011, s. 251-252).

Amy Lawrence, klasik Hollywood sinemasında kadın seslerinin temsiline odaklandıęı *Echo and Narcissus: Women’s Voices in Classical Hollywood Cinema*’nın ūnsūzūnde *Metamorphoses*’in⁴⁴ ūūncū kitabında Ovid’in anlattıęı Echo ve Narcissus’un hikāyesinden bahseder. Bu hikāyeye gūre: Peri kızı Echo, ormanda avlanan Narcissus’u gūrūr ve ona ařık olur fakat ařkına karřılık bulamaz. Ařkından periřan olan Echo’dan geriye kemikleri ve sesi kalır. Narcissus’a duyduęu ařka karřılık bulamayan biri Tanrılar’dan onu karřılıksız ařkla cezalandırmalarını ister. Narcissus av sonrası yorgun dūřer ve bir su birikintisinin yanına uzanır. Suda kendi aksini gūrūr ve kendine ařık olur. Su birikintisinin yanından ayrılamaz ve yemeden içmeden sudaki aksini izler. O da Echo gibi gūnden gūne tūkenir. Narcissus’un hikāyesi çoęunlukla imgelerin bařtan çıkarıcı gūcūnū açıklamakta kullanılır. Bu mitolojik hikāyede bir hiyerarřı vardır. İmge sese oranla daha çok ilgi uyandırır. Bu hiyerarřı anlatı sūrecinde açıkça cinsiyetlendirilir. Klasik Hollywood filminde imge būyūlenmenin kaynaęı olarak kabul edilir. Ses, Echo gibi gūzden kaybolur. Echo’nun konuřması parçalanmıřtır, dili kontrol etme, kelimeleri seçme yeteneęini

⁴⁴ Bkz. Ovidius. (1994). *Dūnūřūmler*. (İ. Z. Eyūboęu, ev.). İstanbūl: Payel.

kaybetmiştir. Echo konuşmaya başladığında duyduğumuz bir insanın konuşması değildir, bir insanın akustik bir yansımasıdır. Aynı su birikintisindeki yansıma gibi Echo, temel bir yokluktur (Lawrence, 1991 s. 1-2).

Lawrence, ataerkil sistem altında kadınların kendi deneyimleri hakkında gerçeği konuşmalarına izin verilip verilmediğini sorunsallaştırır ve klasik Hollywood sinemasında kadınların konuşmasının mümkün olup olmadığını, bu konuşan kadınların duyulup duyulamayacağını, Narcissus’un Echo’nun ne dediğini duyup duyamayacağını, Hollywood filmlerinde sesin paradoksal bir şekilde kadınları sessizleştirmek amacıyla mı kullanıldığını araştırır. Hollywood filmlerinde kadınlar rahatsız edici bir şekilde sessizdirler. Bu kadınlar ağızlarını açtıkları zaman açığa çıkan ise bastırılması gereken dirençtir. Lawrence Hollywood filmlerinde ses *her zaman* çelişkili bir biçimde kadınları “sessizleştirmek” için mi kullanılır diye sorar ve kadınların temsilde bir sorun olduğunda çoğu kez kendini kadın seslerinin temsili sorununda açıkça gösterdiğini belirtir. Lawrence, çalışmasında kadının konuşmasını bir “problem” olarak inşa eden bir grup filmi analiz eder (Lawrence, 1991, s. 5, 7, 10, 11, 32).

Lawrence çalışmasında ele aldığı bütün filmlerde kadının konuşmasının (woman’s speech) metin içinde egemen ideolojideki bir aksaklığa karşılık gelen bir krizi tetiklediğini ifade eder ve “kadın sesi” (woman’s voice) kavramının üç konuyu özetlediğini belirtir: 1. Kadının fiziksel sesi, 2. Kadının dil ile ya da sözlü söylemle (verbal discourse) olan ilişkisi ve 3. Yazarın/yönetmenin bakış açısına egemenliği (Lawrence, 1991, s. 111). Kaplan *Women and Film: Both Sides of the Camera*’da (1983) kadınların sessizliğinin politik çıkarımları üzerine feminist tartışmaları

özetler. Kaplan kadınların sessizliği sürdürdükleri sürece tarihsel sürecin dışında kalacaklarına dikkat çeker (aktaran Lawrence, 1991, s. 116).

Filmin kurmaca dünyasında ve kadınlığın inşasında imgenin kendisi kadar sesi de önemli bir unsurdur. Popüler film anlatılarında kadınlığın nasıl inşa edildiğinin tartışıldığı bu bölümü takip eden bundan sonraki bölümde Hollywood sineması ile ilgili feminist çalışmalara yer verilecektir.

1.4.4.2.3. Hollywood Sinemasına İlişkin Feminist Çalışmalar

Feminist film kuramı 1960’larda başlayan ikinci dalga feminizmin bir ürünüdür (Chaudhuri, 2007, s. 4). Filmlere feminist yaklaşım Kuhn’un da belirttiği gibi 1970’lerin başlarında gelişmeye başlar. 1972 yılı feminist film kuramında dönüm noktası olarak görülür (Kuhn, 1994, s. 72). Kadınların özgürlüğü üzerine düşünceleri yaymayı ve film yapımını öğrenmelerini amaçlayan London Women’s Group 1972’de İngiltere’de kurulan ilk kadın film grubudur (Nelmes, 1998, s. 76). Feminist film eleştirisinin ilk dergisi *Women and Film* 1972’de California’da yayınlanır (Mulvey, 1989c, s. 113).

Aynı dönemlerde İngiltere’de Edinburgh Film Festivali (1972) ve Claire Johnston’ın “Notes on Women’s Cinema”nın 1973’te yayınlanması ile başlayan oldukça farklı bir feminist film kuramı yaklaşımı gelişmektedir. İlk kez 1972 yılında New York Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, 1973 yılında Toronto Kadın ve Film Festivali düzenlenir. Feminist film eleştirisi yapan üç kitabın basımı da [Marjorie Rosen’in *Popcorn Venüs* (1973), Joan Mellen’in *Women and Their Sexuality in the*

New Film (1974), Molly Haskell'in *From Reverence to Rape* (1974)] aynı zamana denk gelir (Kuhn, 1994, s. 72-73).

Feminist film kuramının ilk döneminde feminist film eleştirmenleri, kadın kimliği sorusunu ve filmlerdeki kadın temsillerini inceler (Hayward, 2000, s. 113). Sinemada kadın üzerine yazılmış ilk kitap olan Marjorie Rosen'in *Popcorn Venus* (Doane & Mellencamp & Williams, 1984, s. 3) ve Molly Haskell'in *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* ana akım sinemada kadınların belirli rollerini tanımlar (Humm, 1997, s. 12). 1970'lerin başında ABD'de Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Mellen sinemada kadın temsili üzerine yazı yazan önde gelen feminist eleştirmenlerdir. Haskell, Rosen ve Mellen'in yaklaşımları bugün bakıldığında indirgemeci görünebilir. Fakat çalışmaları feminist sinema kuramında önemli bir aşamadır (Hayward, 2000, s. 114).

Haskell *From Reverence to Rape*'de 1920'lerin vampplarından 1960'lar ve 70'lerin erkek şiddetinin kurbanı olan kadınlara Hollywood filmlerinde zamanla değişen kadınların rollerinden ve imgelerinden bahseder (Kuhn, 1994. s. 31). Kadınlar evlenip çocuk doğurmadıkça "gerçek kadınlar" değildirler. Fakat evlilik, çocuklar, fedakârlıkta bulunmak, küçük düşme, cehennem demektir. Kadınlar, erkeklerin fantezilerinin bir aracı, kolektif eril bilinçaltının "anima"sı⁴⁵ ve erkeklerin endişelerinin/korkularının günah keçisidirler (Haskell, 1987, s. 2, 22, 40). Haskell

⁴⁵ Jung için *anima*, "Erkek vücudundaki dişi genler azınlığının psişik bir suretidir" (1997, s. 258).

"Bir erkeğin duyguları adeta bir kadının duygularına benzer ve düşlerde de bu biçimde, yani dişi yaratık kılığında açığa vurur kendini. Ben bu düşsel figüre *anima* diyorum. Bütün olarak kolektif bilinçdışı erkeğe kadın biçiminde görünür. *Anima* sözcüğünü seçmemin nedeni, adı geçen psikolojik olay için bunun öteden beri kullanılagelmesidir. Kolektif bilinçdışının kişiselleşmesi olan *anima* ile ikide bir karşılaşırız düşlerde" (Jung, 1996, s. 117).

kitabının başlığının da ifade ettiği gibi sık sık tekrarlanan tecavüz sahnelerinin kadınların için için tecavüzü arzuladığı genel ataerkil miti temsil ettiğini savunur (Humm, 1997, s. 13).

Haskell ve Rosen güçlü ve bağımsız kadın karakterlerin 1960'lar Hollywood filmlerinde olmadığını, bu kadınların kurban olarak temsil edildiğini ifade ederler (Kuhn, 1994, s. 130-131). Haskell bu duruma toplumsal bir açıklama getirir: Kadınlar haklarını talep ederler ve gerçek yaşamda bağımsızlığı başarırlar. Yüksek sesli bir şekilde filmler bize bu dünyanın erkekler dünyası olduğunu söyler (Haskell'den aktaran Kuhn, 1994. s. 131). Bu tespite göre 2. Dalga feminizmin yükselişı, filmlerde ters tepki yaratır: Bu dönemde toplumdaki özgür kadınların doğurduğu tehdidi filmler bünyesinde bulundurur (Kuhn, 1994, s.131).⁴⁶ Hem Rosen hem Haskell kadınların geleneksel rollerini göstererek Hollywood sinemasının/ana akım sinemanın kadınların gerçek kimliklerini ve kadınlık deneyimlerini temsil etmediğini ifade ederler (Humm, 1997, s. 12-13). Feminist eleştirmenler eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin bu temsiller aracılığıyla toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiğini belirtirler (Strinati, 2004, s. 160).

Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Mellen'in ABD'de çalışmalar yaptığı dönemde, Avrupa'da özellikle İngiltere'de Claire Johnston, Laura Mulvey, Pam Cook ve Annette Kuhn'un aralarında olduğu feminist film teorisyenleri, kadınların temsilini atlayan ataerkil ideolojiyi açıklama kapasitesine sahip gördükleri için

⁴⁶ Kuhn 1970'lerin ortasında *Alice Doesn't Live Here Anymore* (Martin Scorsese, 1975), *Starting Over* (Alan J. Pakula, 1979), *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, 1977) gibi bu durumun karşıtı filmlerin de yapılmış olmasının “yeni kadın sineması” (new women's cinema) kadın hareketinin etkisine işaret ettiğini ifade eder (1994, s.131).

göstergebilim ve psikanalizi⁴⁷ film çözümlemelerinde kullanmaya başlarlar. Bu dönemde Althusserci çizgi İngiliz feministler üzerinde etkili olur ve filmin ideolojinin ürünü olduğunu savunurlar (Hayward, 2000, s. 114-115; Doane & Mellencamp & Williams, 1984, s. 7). Mulvey, hem film kuramı hem de feminizmde göstergebilimin, psikanalizin ve Louis Althusser'in Marksist felsefesinin özellikle "Ideology and Ideological State Apparatuses" makalesinin etkisi olduğundan bahseder. Althusser'in atıfta bulunduğu burjuva ideolojisi çalışmalarında öznenin imgesel temsili, gerçekliğin yanılsaması avant-garde film yönetmenleri ve film kuramcıları arasındaki estetik tartışmalarda yeni bir bakış açısı vermiştir (Mulvey, 1989c, s. 120).

Claire Johnston'ın "Women's Cinema as Counter Cinema", "Dorothy Arzner: Critical Strategies"⁴⁸ ve Pam Cook ile beraber yazdıkları "The Place of Women in

⁴⁷ Psikanalitik çözümleme, kadının ataerkil sistemde baskılanmasını, kültürel ürünlerdeki bu bilinçdışı düzeyi değerlendirmesi açısından önem kazanır (Kuhn, 1994, s. 105). Psikanaliz hem bir metot hem de bir teori olarak bilinçaltı ile ilgili fantezileri nasıl deneyimlediğimizi ve geçmişte hissettiklerimizi bugün yeniden nasıl inşa ettiğimizi araştırma ve anlamada yol göstericidir. Psikanaliz evrensel teorik kategorileri kullanır –bilinç ve bilinçaltı ruhsal süreçler arasında ayrım yapar, savunma mekanizmalarını sınıflandırır ve analiz eder, ego ve hislerin önceki nesne ilişkileri deneyimlerinin ürünü olduğu ve bu deneyimler tarafından inşa edildiğini tartışır. Melanie Klein'in çalışması psikanalitik feminizmin ilk kaynaklarından. Klein psikanalizi erkek çocuğun baba ile ilişkisi psikolojisinden annenin her iki cinsle de ilişkisi psikolojisine çevirir. Klein'a göre çocuğun anne ile olan ilişkileri daha sonraki duygusal hayatını şekillendirmektedir (Chodorow, 1989, s. 3-4).

⁴⁸ *Christopher Strong* (1933), *Dance Girl Dance* (1940) gibi birçok ünlü filmi yöneten Arzner sesli sinemaya geçmeyi başaran tek kadın yönetmendir ve bir keresinde "en iyi on" yönetmen arasında gösterilmiştir (Nelmes, 1998, s. 72-73). Johnston, Arzner'in 1920'ler, 30'lar ve 40'ların başları olmak üzere Hollywood sistemi içinde çalışan neredeyse tek kadın olduğunu fakat bir yönetmen olarak Arzner'e gereken önemin verilmediğini ifade eder (1988, s. 36).

the Cinema of Raoul Walsh” makaleleri Hollywood filmlerinde kadınların yerini anlamaya çalışarak feminist kurama önemli bir katkı sağladılar (Kaplan, 1974, s. 15-16). Johnston’a göre kadın stereotiplerin gelişimi Hollywood rüya makinesinin bilinçli bir stratejisidir (1976, s. 209). Kaplan, Johnston’ın Hollywood’un sinemanın egemen biçimi olduğundan dolayı Hollywood filmlerinin kadınları incelemek açısından çok elverişli olduğunu ifade ederek feminist film eleştirmenlerini o tarafa doğru yönlendirmiş olmasının öneminden bahseder (1974, s. 6). “Janet Bergstrom ‘Rereading the Work of Claire Johnston’ adlı yazısında Johnston’ın ‘feminist eleştiri, kuram ve film yapımının anlaşılmasının öneminin kabul edilmesi’ yönünde nasıl zemin oluşturduğunu açıklar” (aktaran Nelmes, 1998, s. 80). Johnston, feminist film eleştirmenlerinin ilerici/yenilikçi klasik filmlerin cinsiyetçi ideoloji sergilemesini ve bu filmlerde kadınların, kadınların arzularının nasıl yer aldığını inceleyebileceklerini vurgular. Bergstrom, Johnston’ın bu tespitlerinin feminist film yapımında temel oluşturacağını ifade eder (1988, s. 82). Bergstrom, feminist film yapımı ve film eleştirisine sosyolojik bir yaklaşımdan ziyade kuramsal bir yaklaşımda ısrarı, feminist eleştirinin ve feminist film yapımı için bir kuramın önemini kabul etmesi, klasik anlatı sinemasında kadın temsillerinin nasıl işlediğini anlamının önemi üzerindeki vurgusu itibarıyla “Notes on Women’s Cinema”nın pek çok önemli inceleme alanı için zemin hazırladığını söyler (1988, s. 83).

Johnston ve Cook “The Place of Women in the Films of Raoul Walsh” çalışmalarında özellikle *The Revolt of Mamie Stover* (1956) filminin analizinden hareketle kadınların egemen sinemadaki temsilinde gösteren işlevi gördüğünü ileri

Arzner’in filmlerinde ‘kadın söylemi’, Hollywood filmlerinde hakim olan ‘ataerkil söylem’ ile karşıtlık oluşturacak şekilde ön plandadır (Kuhn, 1994, s. 86).

sürerler (Kuhn, 1994, s. 88). Johnston ve Cook, Walsh'un filmlerinin o zamana kadar ihmal edilen yönünü açığa çıkarır, erkek dünyasında kadınların yerine bakmanın ve kadınların konumunu anlamının yeni yollarını önerirler ve kadınların erkekler tarafından nasıl görüldüğünü, kavramsallaştırıldığını ve mitolojikleştirildiğini gördüğümüzde değişim için stratejiler belirleyebileceğimizi ifade ederler (Kaplan, 1974, s. 10, 16). Lacan'dan ödünç aldıkları kavramlarla Raoul Walsh'un filmlerinde kadınların konumunu inceledikleri çalışmalarında Cook ve Johnston, Walsh'un bazı filmlerinde kadınların güçlü ve bağımsız karakterler olarak temsil edildiğinin sık sık ileri sürüldüğünü belirtirler (Cook & Johnston, 1988, s. 25-26). Pam Cook ve Claire Johnston'a göre "kadınlar filmin yüzeyin altında tutup saklamak istediği metinsel sistem içindeki bir tutarsızlığı ve kırılganlığı" vurgular (aktaran Elsaesser & Hagener, 2011, s. 183).

Walsh 1956-57 yıllarında kadınların toplumsal, kültürel ve cinsel tanımı etrafında yoğunlaşan üç film yapmıştır. Cook ve Johnston bu filmlerdeki kadınların rollerinin ilk bakışta "pozitif" görüldüğünü belirtirler. Bu üç filmden birincisi olan *The Revolt of Mamie Stover* anlatıda merkezi bir işlevi bulunan bir kadını betimler. Film barda çalışan bir kadının sisteme karşı gelme girişimini ve ataerkil sistem içinde zenginlik ve toplumsal statü kazanma hikâyesini anlatır. Aynı yıl yapılan *The King and Four Queens* kasabada gizlenen beş kadın hakkındadır. *Band of Angels*'da güneyli bir kadın mirasçı Amerikan iç savaşı zamanında kendisini köle olarak satılmış bir şekilde bulur (Cook & Johnston, 1988, s. 26).

Walsh erkek karakteri tuzağa düşen ve geçmişindeki bazı gizli kalmış olaylara bağlanan biri olarak betimler. Kendini tanımak ve geçmişin anılarına anlam

katabilmek için erkek karakter sembolik kastrasyonu kabul etmeye sevk edilir. Erkek kahraman için ana kadın karakter filmin anlatısı içinde aracı olur. Erkeğin gizli gerçeği kadının vasıtasıyla aydınlığa kavuşur: Erkeğin “eksikliği” kadında kurulur. Kadın anneye ait tamlık anısını ve erkeğin kastrasyon fantezisinin fetişleştirilmiş nesnesini temsil eder. *Manpower*’da (Walsh, 1941) kadın cinselliği baskılanır. Fay Duval (Marlene Dietrich) sadece erkeklerin söylemi içinde bir varlığa sahipmiş gibi betimlenir: O hakkında “konuşulandır” ama o konuşmaz. Erkekler arasında bir değişim nesnesidir, fahişe ve anne figürü imgesi arasında salınan bir göstergedir, erkeklerin aralarındaki ilişkileri açığa vuran anlamları temsil eder. Walsh’un bütün filmlerinde kadın sadece değişim sisteminde bir gösterge değildir, boş bir göstergedir. Ana erkek karakterin kastrasyon korkuları ve kendi kendini tanıma için araştırması kadın üzerinde birleşir: Erkek en sonunda “eksikliğin” farkına varma ile yüzleşir. Bu nedenle kadın boşluğun yeridir: Negatif olarak tanımlanan bir göstergedir (Cook & Johnston, 1988, s. 27).

Bu filmler içinde *The Revolt of Mamie Stover*’da (1956) ana kadın karakter Mamie’yi Jane Russell oynar; Mamie anlatının merkez düzenleyici kaynağıdır ve kameraya meydan okuyarak bakar. Böylece sinematografinin klasik kurallarından biri olan kameraya bakmama kuralını yıkar ve arzu nesnesi yerine özne olduğunu gösterir. Russell’ın erkeklere yönelen ve açık bir şekilde “davetkâr” olarak nitelenebilecek “bakış”ı film boyunca birçok kere tekrarlanır. Final sahnesinde polis memuru ve Mamie arasında geçen konuşma Mamie’nin kendi hikâyesini yazamayacağına dair final savını içerir. Polis memuru “Hiçbir şey değişmedi” der. Mamie: “Eğer sana bir servet yaptım ve hepsini bağışladım dersem bana inanır mısın?” diye sorar ve polis memuru: “Hayır” diye karşılık verir. Mamie de “Bence

de” der. Mamie bir gösterendir, bulunmayan özne ve söylemin nesnesi arasındaki arzu arasında bir değişim nesnesidir. O hakkında “konuşulandır”. Film kadın cinselliğini baskılamaya ve Mamie’yi sembolik düzen, Babanın Yasası içerisinde kılıfa sokmaya hizmet eder. Walsh’un filmlerindeki “kadının” işlevi “eksiklik”in yeri olması gibidir. Kadın doldurulacak boş bir göstergedir (Cook & Johnston, 1988, s. 30-35). Cook ve Johnston sinemasal imgenin erotik erkek bakışı için kadın bedenini görülecek bir şey olarak temsil ettiğini ve aynı zamanda “erkek olmayan” olarak sunduğunu ifade ederler ve böylelikle kadının imgesi kadının penis yoksunluğunun ortaya çıkardığı kastrasyon tehdidini önleyen ikame *fallus* olur (Gledhill, 1984, s. 29).

Feminist sinema kuramında önemli bir yeri olan bir diğer çalışma Claire Johnston’ın “Women’s Cinema as Counter Cinema”dır. Williams’ın da vurguladığı gibi Claire Johnston’a göre sinemasal imgenin ikonik temsili gerçeği kadınların eril erotik bakışın nesnesine indirgenmesini garanti eder. Johnston egemen temsil ekonomisinde “kadın olarak kadın”ın temsil edilemediği sonucuna varır. Bu sonuç için birincil neden dişil bedenle görsel karşılaşmanın erkek izleyicide devamlı kendi bedeninin bütünlüğü güvencesini vermesi gereksinimini üretmesi hipotezidir (Williams, 1987, s. 302).

Kaplan, Johnston’ın çalışmasının ilerici yönlerini vurgulamakla beraber bazı yönlerden de onu eleştirir. Johnston kadın izleyicilerin diğer kadın karakterleri perdede izlerken pasif konumda olduklarını savunur. Ann Kaplan kadın izleyicilerin film izleme deneyiminin Johnston’un ifade ettiği gibi pasif olmadığını, kadınların hayatlarını değiştirmek adına filmler tarafından harekete geçirilebileceklerini ifade

eder (Kaplan, 1974, s. 4-5).⁴⁹ Gledhill, Johnston'ın ufuk açıcı çalışması "Women's Cinema as Counter-Cinema" ile fetişizm kavramını tartışmaya sunduğunu, 1930'ların ve 40'ların bağımsız kadın stereotiplerinin fallik ikameler olduğunu iddia eder. Bu bağlamda kadın aktörler tarafından canlandırılan kurmaca inşaların nasıl erkek söylemini işaret ettiği sorusu önem kazanır (Gledhill, 1984, s. 19). Johnston kadın sinemasının Hollywood'un başarılarından bir şeyler öğrenebileceğini öne sürer (aktaran Butler, 2002, s. 9).

Johnston sessiz sinema döneminden "Women's Cinema as Counter-Cinema"yı yazdığı döneme kadar olan süreç içinde kadınların nasıl tektipleştirildiğini gösterir ve kısıtlayıcı geleneklere karşı çıkan bir sinema önerir. Johnston Hollywood'un iki kadın yönetmeni olan Dorothy Arzner⁵⁰ ve Ida Lupino'nun sinemasının erkek egemen bakış açısını kısmen yıktığını öner sürer (Nelmes, 1998, s. 77). Mulvey de para ve stüdyo hiyerarşisinin etkili olduğu bir dönemde Hollywood'da 1970'lere kadar kadın yönetmen olarak sadece Arzner ve Lupino'nun olduğunu söyleyerek (1989c, s. 113) bu iki kadına vurgu yapar.

⁴⁹ Yukarıda da bahsedildiği gibi kitle kültürü kuramı genel olarak izleyicileri pasif, savunmasız, manipüle edilebilir, sömürülebilir, duygusal bir kitle olarak görme eğilimindedir. I. Ang *Watching Dallas*'taki analizinde, kitle kültürü kuramının tanımladığı izleyiciler ve popüler kültür arasındaki ilişkinin aksine, izleyicilerin televizyonda ne izleyeceklerini değerlendirdiklerini ifade eder (Strinati, 2004, s. 42). Radway de Hollywood filmlerinde ya da Batının kültürel geleneğindeki daha genel literatürün ürünlerinin ataerkil yüzeyinin kadına dair bir alt metni gizlediği ve böylelikle de kadın izleyicilerin bu metinleri karşıt bir okumayla yorumlayabildikleri, kendi yaşamlarındaki sınırlamaları ortaya çıkarmak için kullandıkları gösterildiği zaman, kadınların ataerkil anlamlandırmanın başat pratiklerine hangi oranda ve ne yaygınlıkta karşı koyabildiklerinin daha iyi anlaşılabilirliğini söyler (1995, s. 46, 47).

⁵⁰ Arzner yönetmenlik kariyerine film endüstrisinde daktilograf (typist), senarist ve kurgucu olarak çalıştıktan sonra 1927'de başlamıştır. Arzner 1930'lar boyunca çalışmış, son filmi *First Comes Courage*'ı 1943'te yapmıştır (Butler, 2002, s. 26).

Johnston karşı-sinema adını verdiği bir sinema pratiği geliştirmenin öneminden bahseder ve ona göre karşı sinema, egemen sinemaya ve onun erkek-egemen temeline karşı çıkmalıdır (aktaran Nelmes, 1998, s. 77). Feminist karşı sinema, egemen sinemaya meydan okuyan ve egemen sinemanın kurumsal pratiklerine karşı çıkan bir film pratiği olarak tanımlanabilir (Kuhn, 1994, s. 152). Feminist karşı-sinema genel olarak üç kategoriye ayrılabilir: Birincisi, filmde kadın sesinin olmayışını ve fallosentrik (penis merkezli) bir dil ve imge sistemi içinde kadınların marjinalleş(tiril)mesini inceleyen filmler (Mulvey’in filmleri bu tarz filmlere örnektir). İkincisi, Lacancı psikanalizi kullanımlarında ortak noktalara sahip olan ve kadınların boş bir kap, erkek sesinin bir uzantısı olarak kullanıldığını gösteren filmler (Sally Potter’ın *Thriller*’ı örnek olarak verilebilir). Üçüncü kategori olarak, kadını tarih içinde ifade etmekle ve kadının toplumdaki rolünü tanımlama sorunlarıyla ilgili filmler (Clayton ve Curling’in *Song of the Shirt*’ü bu kategori içinde yer alır) (Nelmes, 1998, s. 81).

Johnston, Walsh ve Arzner çalışmalarında ataerkillik ve kapitalizme dair önemli eleştirilerin bazı “ilerici/yenilikçi” Hollywood filmlerinde yapıldığını göstermiş olsa da, feminist sinemanın⁵¹ karşı sinema olması gerektiğini ifade eder (Kaplan, 1974, s. 5-6).

⁵¹ “Feminist sinema, dişil öznenin fetişleştirilmesinden ya kaçınır ya da eleştirel bir yaklaşımla yapı sökümü uğratır” (Smelik, 2008, s. 97). Yükselen kadın hareketi ve bağımsız film yapımının çoğalması feminist sinemanın başarılı olabileceği koşulları doğurur (Nelmes, 1998, s. 76). Chantal Akerman’ın *Jeanne Dielman* (1975) adlı filmi feminist sinemanın önemli örneklerindendir. De Lauretis’in de ifade ettiği gibi orta sınıftan, orta yaşlı, Belçikalı bir ev hanımının rutin, günlük aktiviteleri hakkında bir film olan *Jeanne Dielman* kadın deneyimi üzerine bir filmidir. Akerman’ın filmi izleyiciye kadın olarak seslenir. Bir röportajında

“Dorothy Arzner: Critical Strategies” makalesinde Claire Johnston, Arzner’in çalışmalarının gerçek başarısını anlamak için, filmlerini Hollywood stüdyo sistemi tarafından dayatılan baskı ve Hollywood sinemasının ataerkil ideolojisi ile ilişkili olarak düşünmek gerektiğini vurgular. Johnston, Arzner’in filmlerini ataerkil ideolojinin çalışmalarının doğallığını bozan “ilerici” klasik metinler olarak ele alır. Arzner’in filmlerinde genellikle kadın, erkeğin söyleminin dışında ve ötesinde bağımsız bir varoluş arayışı için kendi kimliğini, sınırı aşma ve arzu aracılığıyla tayin eder. Ana kadın karakterler erkek söylemine karşı gelerek bu söylemi ihlal eder (Johnston, 1988, s. 38-39).

Klasik Hollywood filminde anlatının çözülmesi ve egemen söylemin kapanması geleneksel olarak “mutlu son”u ya da tersini içerir. Her iki son da birleşme düşüncesini düzenler: Erkeğin kadın tarafından tamamlanması ve cinsel tamamlayıcılık miti. Arzner’in çalışmalarında sistematik bir şekilde bu tarz bir birleşmeyi reddetme vardır. Kadın arzusunu uygulamakta başarısız olsa bile egemen söylemin alt üst edilmesi devam eder. Arzner’in filmleri “mutlu” ya da “trajik” bitse de kadının söylemi ortadan kaldırılmaz (Johnston, 1988, s. 42). Arzner’in filmlerinin sonunun herkes tarafından ironik olarak anlaşılabileceği varsayımından hareketle bu ironinin kadınların lehine işlediği düşünülür (Bergstrom, 1988, s. 84). Arzner’in filmlerinde ataerkil söylemin altüst edildiğinden bahseden Johnston’a göre Arzner eril ve dişil söylemi yan yana koyar (aktaran Butler, 2002, s. 10). Johnston, Arzner’in

Akerman *Jeanne Dielman*’ı feminist bir film olarak düşündüğünü çünkü bir kadının günlük hareketleri gibi şeylerin neredeyse hiçbir zaman bu şekilde gösterilmediğini söylemiştir (De Lauretis, 1985, s. 159). *Jeanne Dielman*, klasik bir metnin zamansal eksiltiye başvurarak gizleyeceği sahneleri verir. *Jeanne Dielman* gibi *Thriller* da düzeni çökerten başka bir sentaks inşa ederler (Doane, 1988b, s. 227).

feminist karşı sinemanın gelişimi için önemli bir katkıda bulunduğunu vurgular (1988, s. 45).

Jacquelyn Suter, “Feminine Discourse in Christopher Strong” makalesine kadın söylemi nedir, kim konuşur, kadın söylemiyle nasıl konuşulur sorularıyla başlar. Suter, söylem derken toplumsal düzen içinde bir öznenin ideolojik bir konumdan “konuştuğunu” (eylemde bulunduğunu) kastettiğini ifade eder ve örnek film olarak Dorothy Arzner’in *Christopher Strong* (1933) filmini ele alır. Filmin anlatı yapısı dişil sesi bastırmaya çalışan ataerkil söylemin başlıca biçimidir (Suter, 1988, s. 89-90).

Pilot olan Cynthia Darrington (Katherine Hepburn) evli bir adam olan Christopher Strong’a (Colin Clive) aşık olur. Chris’in kızı Monica da evli bir adam olan Harry Rawlinson’a aşıktır (Suter, 1988, s. 90). Harry en sonunda boşanır ve Monica ile evlenirler. Cynthia ve Chris ilişkilerine devam ederken Chris’in karısı Elaine de evliliklerindeki karmaşanın sona ermesini sabırla bekler. Cynthia hamile kalsa da bunu Chris’e söylemez. Çünkü Cynthia Chris’in zorunluluktan değil, ona aşık olduğu için evlenmesini arzulamaktadır. Durumlarının umutsuzluğu Cynthia’yı uçağını düşürerek intihara kalkışmasına mecbur eder. Çarpışmanın bir kaza sonucu olduğu düşünülür ve Cynthia kahraman olarak görülür. Cynthia’nın ölümünden sonra Chris ve karısı yeniden bir araya gelir. Ana kadın karakter Cynthia, anlatıyı tek eşliliğe doğru ilerletmeye yardım etmek amacıyla inşa edilir. Suter *Christopher Strong*’da açık bir şekilde her iki cinsin de ataerkil söylemi kullandığını ve filmin sonunda bütün ana karakterlerin bu söylemi desteklediğini ifade eder. Anlatı

yapısının bir parçası olan kadın söylemi, her ne kadar hakim söylem olmasa da ataerkil söylemin yanı sıra film metnini şekillendirir (Suter, 1988, s. 93).

Kadın söyleminin kendini ileri sürdüğü yollardan biri ataerkilliğin egemen kabullerinin doğruluğunu sorgulamasıdır. Bu anlardan biri Monica'nın başka biriyle, Carlo ile, cinsel karşılaşmasını öğrendiğinde Harry'nin Monica ile evlenmeyi reddettiği andır. Monica, babasına Carlo hakkında Harry'nin yarısı kadar dikkatli olsaydı bunların olmamış olacağını söyler. Monica ataerkil sorumluluklarından biri olan ihlaller konusunda kadını uyararak koruma görevini yerine getirmeyen babasını suçlar (Suter, 1988, s. 90-94).

Cynthia'nın hem tek eşliliğe yol açması hem de tek eşliliği tehdit etmesi diegesisin sahip olduğu paradoksu vurgular. Cynthia'nın ölümü, Chris ve Elaine arasındaki son engelin (Cynthia'nın) kaldırılmasıdır. Böylelikle ölümü güçlü aile için son arabuluculuktur. Cynthia'nın ölümü anlatıyı çözüme kavuşturur. Cynthia fetişleştirilir ve bir efsaneye dönüşümü ile tehdidi engellenir (Suter, 1988, s. 98, 99). Bergstrom "Rereading the Work of Claire Johnston"da her ne kadar Cynthia bir kadın pilot olarak kendi istekleri doğrultusunda hareket eden bireysel bir kadın olarak görülsün de bir yandan da bağımsız bir birey olmaktan uzak olarak sunulduğunu, Cynthia'nın hem özne hem de arzu nesnesi olduğunu söyler (1988, s. 85-86).

Laurie Shrage de "Feminist Film Estetiği Bağlamsal Bir Yaklaşım"da *Christopher Strong* filmini değerlendirir ve filmde etkin bir kadın arzusu olduğundan bahseder: "Egemen söylem, çoğunlukla kadın arzusunu sustursa da, Monica amaçlarını gerçekleştirebilmek için engelleri ortadan kaldırmaya çalışır", "Adam onu

arzuladığı için değil, tersine, görünüşte iyi vakit geçireceği birisiyle birlikte olduğu için Monica Harry’yi arzular. Aynı biçimde Cynthia da, erkeğin etkin arzusu için değil, ahlaki erdemleri temsil ettiği için Christopher’ı arzular. Gerçekten de bu filmde edilgen olan her arzu, eril arzudur; oysa Cynthia’nın ve Monica’nın arzuları üstün gelerek eylemi ileriye sürükler” (Shrage, 2001, s. 190, 192). Fakat bu etkin kadın arzusu gerçekleştirilmede başarısızlığa uğrar. Cynthia’nın Christopher’la arzuladığı güvenli birliktelik gerçekleşmez. Filmin evlilik bağının kırılmasını vurgulaması sonucu Monica’nın Harry ile düzenli bir birliktelik yaşama arzusunun gerçekleşmiş olduğundan da emin olamayız. *Christopher Strong*, ataerkil tekeşliliği doğal kabul eden yolu keserek Suter’ın ileri sürdüğü gibi bu kuruma değer vermez (Shrage, 2001, s. 190, 191, 194).

Mary Ann Doane, “*Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence*” çalışmasında Hitchcock’un *Rebecca* (1940) ve Ophuls’un *Caught* (1949) filmlerini ele alır (1988a, s. 196). *Caught* ve *Rebecca* kameranın dişillik baskılanmasını canlandırdığı/kabul ettiği bir sahne içerir. Bu sahnelerdeki kamera hareketleri telaş içinde arayışta olmak gibi histerik olarak ifade edilebilir ve semptomatiktir. Semptom baskılanmanın şiddetini/sertliğini dışavuran ya da yüzeye “çıkan” baskılanmış düşünceye ilişkin/bağlanan enerjinin gücü olarak görülebilir (Doane, 1988a, s. 197). Doane *Rebecca*’daki Leonora’nın bakışın ve sesin sahibi olmadığını belirtir (1988a, s. 202).

Kadın karakterin görüntüsü ve sesinin eşlemesiz (senkronizasyonu) olması ve kadının dil ile olan sorunlu ilişkisi, Hitchcock’un ilk sesli filmi *Blackmail*’in (1929) neredeyse her sahnesinin temel sorunudur. Filmin ana kadın karakteri Alice White’a

(Anny Ondra) dublaj yapılır. Anny Ondra, İngiltere’de sessiz film yıldızıdır ve ağır bir Çek aksanı vardır (Lawrence, 1991, s. 116-117).

Janet Bergstrom “Enunciation and Sexual Difference, Part 1”de (1979) Hitchcock filmlerinde kadının arzusunun ana erkek karakter için temel *problem* ya da meydan okuma olduğunu ifade eder. Anlatı kadın tarafından ortaya çıkarılan tehlikeyi, fetişleştirme yöntemi dolayımıyla azaltır. Kadın bedenini parçalar halinde görme hazzı, erkeğin güvenliğinin garantisi olur (aktaran Lawrence, 1991, s.127). Örneğin bir Hitchcock filmi olan *Aşkta da Üstün*’de (*Notorious*, 1946) Alicia (Ingrid Bergman) karakteri görsel ve işitsel hazzın nesnesi olarak temsil edilir (Lawrence, 1991, s. 127).

Ryan ve Kellner’in da vurguladığı gibi “başat kültürel temsilleri belirleme gücüne sahip olma[k]” önemlidir ve “[b]u, toplumsal ve kültürel olarak kamusal iktidarın dışında tutulmuş olanlar için önemli bir kaygıdır, çünkü bir ölçüde, yaşamlarının özünü tayin edecek olan şey budur” (Ryan & Kellner, 1997, s. 235).

E. Ann Kaplan ve Annette Kuhn da ana akım sinemanın feminist temaları yayabileceğini savunur. Kuhn *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*’da feminizmin ana akım sinemada yaratıcı bir şekilde işleyebileceğini ileri sürer (Humm, 1997, s. 27-28). Kaplan ve Kuhn gibi Elizabeth Cowie de *Coma* (Michael Crichton, 1978) üzerine iki parçalı çalışması “The Popular Film as a Progressive Text”de Hollywood sinemasının potansiyel ilericiiliğinden bahseder (Penley, 1988, s. 9). Cowie *Coma*’nın ana karakteri olan Dr. Susan Wheeler’ın bağımsız bir kadın olmasından dolayı feministlerin kadınları baskı altında tuttuklarına dair suçladıkları diğer ticari filmlerden farklılaştığını ifade eder (1988, s. 104). Filmin hikâyesi

toplumda kadının konumu ile ilgilidir. *Coma* feminist bir film olmamasına rağmen ilerici görünebilir. Filmin ana karakteri olan Dr. Susan Wheeler tarafından olaylar başlatılır ve tamamlanır. Susan zeki, başarılı, dayanıklı, kabiliyetli, sıcak, sevecen, bağımsız, kendine saygı duyan ve kendini sorgulayan biridir. Film aynı zamanda Susan'ın bağımsızlığını bir sorun olarak gösterir: Diğer karakterler tarafından histerik, nevrotik, sorun çıkaran/baş belası olarak algılanır. Filmde çok az kadın karakter vardır, bütün meslektaşları erkektir. Susan “sıradan” çekici bir kadın olarak temsil edilirken, en iyi arkadaşı Nancy Greenly, Susan'la karşıtlık içindedir: Nancy göz alıcı bir biçimde güzeldir (Cowie, 1988, s. 108-110).

Coma ana karakteri tanıtmanın uzlaşım sal bir yolu olan Susan'ın çalıştığı hastaneye doğru ilerlemesi ile başlar. Susan'ın bir hasta üzerinde konferans verdiğini gördüğümüz hastanedeki sahne, Susan'ı işinin başında bir doktor olarak sunar. Bir sonraki sahnede Susan'ın “Sadece biraz saygı istiyorum” sözüne karşılık Mark: “Sen bir ilişki istemiyorsun, ilişkiden kaçırıyorsun” diye cevap verir. Mark ile bu tartışma Susan'ın gücünü ve bağımsızlığını pekiştirir. Mark ile Susan arasındaki münakaşadan sonra Susan'ı dairesinde görürüz. Anlatı Mark yerine Susan'ı takip eder. Filmin feminist bir okumasını olanaklı kılan, Susan'ın güçlü ve bağımsız bir kadın olarak inşa edilmesidir. Ancak *Coma* sadece bağımsız bir kadın hakkında bir hikâye değildir, bu bağımsızlığın kendisi Susan'ı kurban olarak inşa etmenin yoludur (Cowie, 1988, s. 121, 122, 125).

Modleski de Hollywood sinemasının kadın deneyimine, arzusuna yer verebileceğini savunur ve Hitchcock filmlerine odaklanır. Modleski Hitchcock'un filmlerinin feminist film kuramını formüle etmede ve feminist film eleştirisini

uygulamada merkezi bir konumda olduğunu belirtir. Modleski'ye göre Hitchcock'un yönetmene ait kontrol mekanizmasında ısrar etmeye ihtiyacı duyması filmlerinin her zaman büyüleyici ve sınırsız güce sahip kadınlar tarafından altüst edilmesi tehlikesi ile karşı karşıya olması durumu ile ilişkilendirilebilir (Modleski, 1990, s. 58).

Modleski, 1975'de Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" yazısı yayımlandıktan sonra Hitchcock'un filmleri üzerine birtakım feminist makalenin Mulvey'in kavrayışını destekleme eğiliminde olduğunu fakat sinemada kadın temsilinin Mulvey'in makalesinin izin verdiğinden daha karmaşık olduğuna inandığını ifade eder. Bunun üzerine Modleski, Daphne du Maurier'in satış rekorları kıran "dişil Gotik" romanına dayanan Hitchcock'un ilk Amerikan filmi *Rebecca* üzerine 1982'de bir makale yayımlar. Bu makale ile bazı filmlerin belirli bir biçimde kadın arzusunun (sınırlı) ifade edilmesine/dışavurumuna izin verdiğini, bu tarz filmlerin eril oedipal yolculuğu takip etmektense dişil oedipal yörüngenin izini sürdüğünü ve bu sürecin kadınlar için ataerkillik içindeki toplumsallaşmanın bazı zorluklarını açığa vurduğunu tartışır. Sıklıkla kurban edilmiş kadınlara yer veren Hitchcock filmleri kadınlara ataerkillikte baskı uygulanma durumunu tekrar tekrar açığa vurur (Modleski, 1990, s. 59-61).

Bu filmlerde eril kimlik dişil kimlikle ilişkilidir. Hitchcock filmleri tekrar tekrar eril öznenin fazlasıyla biseksüellik tarafından tehdit edildiğini gösterir, aynı zamanda eril özne biseksüellikten büyülenir ve bu duygu karmaşasının cezasını çeken kadındır: Çoğu kez kendi yaşamıyla (Modleski, 1990, s. 60-61, 67).

Shadow of a Doubt'daki Charlie tipik bir Hitchcock kadınıdır. Charlie amcasına: "Senin hakkında bir sır biliyorum, Charlie amca" der. Erkeklerin

“sır”larını (ataerkilliğin “kör noktalarını, boşluklarını, bastırılmış alanlarını) ve kadınların diğer kadınlarla ilişkilerinden duyulan hazzın benzersizliğini bilmesi dolayısıyla Charlie’nin tutumu ataerkilliğe direnişin iki tipini temsil eder. Erkek eleştirmenler çoğunlukla bir diğer Hitchcock filmi olan *Psycho*’nun izleyicileri yasaya aykırı dikizci arzuları için cezalandıran bir film olduğuna işaret eder fakat filmde kadınların sadece erkek bakışının nesnesi olmadığını aynı zamanda cezanın alıcısı olduğu gerçeğini görmezden gelirler. Marion Crane duşta öldürüldükten sonra kamera onun görmeyen gözüne odaklanır. Erkekler arzuya sahiptir ve kadınlar cezaya maruz kalır (Modleski, 1990, s. 69-70).

Robin Wood da *Hitchcock Sineması* kitabında Hitchcock’un sinemasının “ideolojik bir mücadele zemini” olduğunu vurgular (2004, s. 383). “Hitchcock’un sinemasının merkezinde (özellikle Amerika dönemi filmlerinde ve tam anlamıyla *Şantaj*’da), kültürün erkeksiliğe, iktidara, penise ve gerçek erkeklerin, erkek ideolojisinin onları mecbur ettiği talepleri yerine getirememe korkusuna yaptığı yatırım vardır. Bunun sonucu da merkezi öneme sahiptir: bu kaygının heteroseksüel cinsel ilişkiler üzerindeki etkisi, erkeğin bu korkuları ortaya çıkardığı için kadından intikam alması ve bu intikamın canavarca usdışılığı” (Wood, 2004, s. 388). Hitchcock *Aşktan da Üstün*, *Arka Pencere* ve *Ölüm Korkusu*’nun “ideolojik status quo [varolan durum] içinde kontrol altına alınmaya yönelik her girişime diren[diklerini]” söyler (Wood, 2004, s. 383-384). Wood, Hitchcock filmlerindeki ataerkil düzenin çatlaklarından taşan bu sızıntılardan şöyle bahseder:

Filmlerin –yüzeysel olarak basmakalıp ve ilgi çekici olmayan- politik düzeyi aslında bu filmlerin saplantılı cinsel ilgi alanlarının, erkeklerin oluşturduğu iktidar politikaları içindeki (erkeklerin kadınlara hükmetme dürtüsünün) mantıksal bir uzantısını sunar. Çok Şey Bilen Adam’ın iki kurtarıcı çılgılığı (Doris Day’in Albert Hall’deki çılgılığı ile Brenda

de Banzie'nin elçilikteki buna “yanıt” biçimindeki çılgılığı) bir düzeyde, kadınların erkeksi politikalar ve bundan doğan vahşet şiddete karşı protestoları olarak okunmalıdır (2004, s. 385).

Böylelikle Hollywood sinemasında kadınlığın nasıl inşa edildiği genel olarak değerlendirildiğinde kadınların temsilinin ataerkil söylemin beklenti, arzu ve ihtiyaçlarına hizmet ettiği göze çarpar. Fakat ana akım sinemada her ne kadar egemen söylem dolayısıyla bu tarz kadın temsilleri yer alsa da muhalif söylem olarak kadın söylemi de ataerkil düzenin çatlaklarından taşarak filmsel anlatıda ifade olanağı bulabilir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde feminist film kuramı dolayısıyla 2000 sonrası popüler Türk filmlerinde kadınlığın inşası ve ataerkil söylemde yer alan süreklilikler, kırılmalar ele alınacak; filmlerin anlatısında yer alan çatlak hatlarının ve buralardan süzülen sızıntıların izi sürülecektir.

2. 2000 SONRASI POPÜLER TÜRK FİMLERİNDE KADINLIĞIN İNŞASI

İlk bölümde popüler kültürün yere ve zamana bağlı olarak değişken yapısından, baskın ve bağımlı gruplar arasındaki mücadelenin izlerinin görüldüğü bir alan olduğundan bahsedilmişti. Çalışmanın bu bölümünde popüler kültür ürünü olan popüler filmlerde ataerkil düzende baskın grup olan erkekler ve bağımlı grup olan kadınlar arasındaki mücadelenin, direnme pratiklerinin izi sürülecektir. Hall'un vurguladığı gibi popüler kültür ürünlerinde nasıl "[ç]atışma hatları olduğu kadar 'ittifak' hatları da söz konusu" (1997, s. 16) ise bu filmlerde de kadınların kimi zaman provokatif bir konumdan ataerkil pazarlığa taraf oldukları ve ataerkil düzenin içindeki çelişkilere dikkat çektikleri görülür.

Fiske'nin popüler metinler için söylediği gibi popüler filmler de bünyesinde denetimden kaçan anlamlar ve çelişkiler (1999, s. 132) barındırır. Bu bakış açısından hareketle homojen bir yapıya sahip olmayan ve bünyesinde çelişkili bir doğa barındıran popüler filmlerin sızıntı noktalarından kadın söyleminin taşıdığı alanların, popüler filmlerde yer alan direnme pratiklerinin izi sürülecektir. Bu bağlamda filmlerin sahip olduğu biçim ve içerik özellikleri ele alınacaktır. Biçimsel açıdan bakış ve sesin kullanımına; içerik açısdansa kadının anlatıda bir gizem unsuru olarak sunulmasının işlevine ve kadın deneyimine, arzusuna yer verilip verilmediğine bakılacaktır.

Milliyetçilik, müslümanlık, militarizm ve heteroseksüelliğin biyolojik ve sosyal olarak norm kabul edilmesi olan heteronormativite günümüzde Türkiye'nin kültürel ve politik iklimini şekillendiren yaklaşımlardır (Mutluer, 2008, s. 17).

2000’ler Türkiye’inde topluma hâkim olan güvensizlik duygusu Türkiye’de muhafazakâr politikaların gündeme gelmesinin önünü açmış ve sonrasında da muhafazakâr bir parti olan AKP başa geçmiştir. Bu dönem aynı zamanda erkeklik krizinin baş gösterdiği ve bununla bağlantılı olarak kadınlığın ve erkekliğin yeniden tanımlandığı yıllardır.

Bu bağlamda ilk bölümde de belirtildiği gibi popüler kültür ürünü olan popüler sinema toplumdan kopuk değildir aksine toplumla ilişki içindedir. Ryan ve Kellner’in da vurguladığı gibi “[f]ilmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar” (1997, s. 35). Böylelikle popüler filmlerin anlatılarında toplumsal ortamda yaşananların izine rastlamak mümkündür. “[Y]erli filmlerimiz bilinçli ya da sezgisel, varolan değer ve normları aktarmakta, bunlarda beliren sarsıntıları sergilemektedir” (Abisel, 1994a, s. 72).

Öztürk’ün de belirttiği gibi 1990’ların ortalarından itibaren küçük bütçelerle ve küçük ekiplerle çalışan, kendi senaryolarını kendileri çeken bağımsız genç yönetmenler sayıca çoğalmıştır. 1990 sonları ile 2000’li yıllarda bağımsız yaratıcı yönetmenlerin uluslararası başarıları ve büyük gişe başarısı elde eden popüler filmler göze çarpar. Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim gibi yönetmenlerin filmleri 1990’lardan itibaren uluslararası alanda da başarı kazanır. Aynı dönemde Şahan Gökbarar, Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Ata Demirer gibi filmleri büyük gişe başarıları elde eden popüler sinemanın temsilcileri de vardır (Öztürk, 2012, s. 470-471).

Çalışmanın odaklandığı 2000-2010 yılları arasında bir milyon üzeri seyirci çeken 40 film bulunmaktadır. Listeyi oluşturan bu filmlerin yönetmenlerine bakıldığında, hepsinin yönetmenin erkek olduğu göze çarpar. İki film hariç geriye kalan bütün filmlerin senaristi erkektir. *Propaganda*'nın senaryosunu Sinan Çetin ve Gülin Tokat; *Asmalı Konak: Hayat*'ın senaryosunu ise Mahinur Ergun ve Abdullah Oğuz birlikte yazmıştır. Araştırma evreninde yer alan filmlerin bir kısmı (*Vizontele*, *Vizontele Tuuba*, *Son Osmanlı "Yandım Ali"*, *Osmanlı Cumhuriyeti*, *Yahşi Batı*, *Babam ve Oğlum*) her ne kadar 2000 sonrası çekilen filmler olsa ve bugünün duyarlılığı ile ele alınsa da zamansal olarak geçmiş dönemde geçer. Bu filmlerin bazısının devam filmi çekilmiş (*Vizontele*, *G.O.R.A*, *Hababam Sınıfı Merhaba*, *Recep İvedik*), bazıları belgesel nitelikli (*Mustafa*, *Veda*), bazıları ise televizyon dizisinin sinemaya uyarlanmasıdır (*Deli Yürek: Bumerang Cehennemi*, *Asmalı Konak: Hayat*, *Kurtlar Vadisi Irak*). Anlatısının merkezine erkekleri koyan bu 40 film arasında sadece *Neredesin Firuze*'de ve *Vizontele Tuuba*'da bir kadın karakter filme adını vermiştir. (Bir erkeğin adının yer aldığı filmler ise şöyledir: *Mustafa*, *Recep İvedik*, *Recep İvedik 2*, *Recep İvedik 3*, *Son Osmanlı Yandım Ali*).

1996 yılında *Eşkya* filmi ile başlayan ve pek çok Hollywood filminden daha fazla seyirci tarafından izlenen popüler Türk filmlerinde kadınların anlatıda merkezi bir rol oynamadıkları göze çarpar. Öztürk'ün de vurguladığı gibi 2000'lerin başında 1980'lerdeki kadın filmleri dönemi sona ermiş ve Türk filmlerinde kadın karakterlere giderek daha az yer verilmeye başlanmıştır (2012, s. 471). Çoğunlukla erkek karakterlerin birincil rollerde olduğu ve eylemleriyle anlatıyı ilerlettiği bu filmlerin temel çatışmasını eril kaygılar oluşturur. 2000 sonrası popüler Türk filmleri arasında olan *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Beyaz Melek* (Mahsun Kırmızıgül,

2007), *Kabadayı* (Ömer Vargı, 2007) gibi filmler Savaş Arslan'ın da ifade ettiğı gibi eril karakterlerin yüzleştığı yeni sorunlara odaklanır ve bu nedenle bu filmler eril acıklı melodramlar ya da eril melodramlar olarak adlandırılabilir (2011, s. 254). Örneğın *Babam ve Oğlum*, erkek karakterlere odaklanarak, kaybın ve yaranın daha çok erkeklikle ilişkilendirilmesine ve şefkatin erkek karakterlere yönlendirilmesine olanak sağlar (Yüksel, 2011, s. 135). Bu filmlerde erkekler kadınlar tarafından tanınma isteğı arayışındadırlar (Arslan, 2011, s. 254).

2000 sonrası popüler Türk filmlerinden biri olan *Issız Adam* melodramatik özelliklere sahip romantik bir aşk filmidir. Filmin ana erkek karakteri Alper edimleriyle anlatıya yön verir ve onun dolayımıyla Ada anlatıya dahil olur. Film erkek karakteri merkezine aldığı için eril melodram olarak da adlandırılabilir. Ryan ve Kellner'ın *Baba I* filmini çözümlerken ifade ettikleri gibi eril güçlenme ve bağımsızlık (1997, s. 118) için Alper ilk özdeşleşmesini yaşadığı annesi ve diğer kadınları dışlar. Alper ve Ada'nın Tarsus'tan gelen Alper'in annesi Müzeyyen'i karşılamak için terminale gittikleri sahnede, Alper annesinin valizlerini almak için otobüsün yanına gider. İki kadın -Ada ve Müzeyyen- çerçevenin ön tarafında konuşurlarken, Alper çerçevenin arkasında iki kadının arasından flu olarak görünür ve bakışını kadınlara yönlendirir. Ada ve Müzeyyen'in imgesi çerçeveyi doldurur. Bu sahne Ryan ve Kellner'ın *Politik Kamera*'da *Baba I* filmine ilişkin çözümlmelerini anımsatır. Buna göre kadın çerçevede büyük tutularak "Kadın/Anne'nin gücü figüratif olarak inkâr edilse de, birebir anlamda sergilenir. Anlamın figüratif ve gerçek boyutları arasındaki bu gerilim, eril cinsel kimliğin özünde yatan bir çıkmaza işaret eder. Bu kimlik kadından bağımsızlaşma üzerine inşa edilmiştir; ne var ki, bu bağımsızlığın güvence altına alınması yine kadınlara

bağımlıdır [...] Kadın erkeğin dünyasından dışlansa bile erkek üzerinde temelde güç sahibidir” (1997, s. 118, 119).

İlk bölümde Enzensberger’in popüler kültür ürünlerinin başarılı olabilmesi için insanların gerçek arzu ve ihtiyaçlarına hitap etmesi gerektiğine (aktaran Modleski, 1998, s. 9) ve Jameson’ın bir ürünün popüler olması için gerçek bir içerik dilimi sunmasına ve kolektif fantezilere sesleniyor olmasına (2005, s. 278) dair tespitinden bahsedilmişti. Bahsedilen bu çalışmaların popüler kültür ürününün özelliğine dair yaptıkları bu vurguların, ele alınan bu filmler için de geçerli olduğu söylenebilir.

Eril kriz içinde olan erkekler, filmler dolayısıyla bu krizin yatıştırılmasına ihtiyaç duyarlar. Böylelikle filmlerde yer alan kadınlar, Ryan ve Kellner’in başka bir bağlamda söyledikleri gibi eril muhafazakâr toplumsal iktidar sonucu ikincil konuma itilmekte ve geleneksel rollerde konumlanmakta, “erkek arzularının fetişi, erkek iktidarının pasif doğrulayıcıları” olmaktadır (1997, s. 219, 246). Mulvey’in de “Film, Feminism and the Avant-Garde”da belirttiği gibi psikanalitik açıdan kişiler/nesneler nadiren göründükleri gibidir. “[A]taerki temsilde kadın imgesi öncelikle eril bilinçdışının, korkularının ve fantezilerinin çağrıştırdığı anlama işaret eder/atıf yapar” (1989c, s. 122). Böylelikle ilk bölümde de bahsedildiği gibi “kadın olarak kadın” sinemada temsil olanağı bulamamakta (Gledhill, 1984, s. 18) ya da nadiren bulmaktadır.

Kadın karakterlerin filmlerde ikincil konumda olmalarında toplumsal yaşamda artan maço kültür ve milliyetçilik de etkili olmuştur (Öztürk, 2012, s. 471). Feminist bakış açısıyla yakın tarihe ilişkin yapılan çalışmalar aracılığıyla

milliyetçilik ve cinsiyet rolleri arasındaki bağlar kurulmaya başlanır⁵² (Ağduk, 2009, s. 299). Bir gösteren olarak yaklaşılın kadın üzerinden milliyetçiliğe dair politikalar inşa edilir. Nükhet Sirman “Kadınların Milliyeti”nde “toplumsal cinsiyet ile milliyetçiliğin birbirini kuran, karşılıklı olarak birbirini yaratan süreçler olduğunu, biri olmadan diğlerinin bildiğimiz haliyle var olamayacağını” ve “Fanon’la birlikte, toplumsal cinsiyetle milliyetçilik ilişkisinin tarihselliği, belirli toplumsal koşullara bağımlılığı ve toplumu etkileyen siyasetlerin temelinde cinselleştirilmiş ilişkiler olduğı[nun] anlaşılmış ol[duğunu]” ifade eder (2003, s. 226, 231).

Cynthia Enloe *Muzlar, Plajlar ve Askeri Üsler: Feminist Bakış Açısından Uluslararası Siyaset*’de “milliyetçilik tipik olarak, erkekleştirilmiş hafızadan, erkekleştirilmiş aşağılanmadan ve erkekleştirilmiş umuttan doğmuştur” gözlemini yapar. Enloe’ya göre kadınlar, milliyetçi hareketlerde ve çatışmalarda küçük, çoğunlukla da sembolik rollere indirgenirler: Her durumda gerçek aktörler, özgürlüklerini, namus ve şereflerini, vatanlarını ve kadınlarını koruyan erkeklerdir; kadınlar ise ya ulusun korunup yüceltilecek ikonları, ya da ele geçirilip aşağılanacak savaş ganimetleri olurlar (aktaran Nagel, 2009, s. 68). Kadınlar milliyetçi kültürde, söylemde ve kolektif eylemde simgesel, kendilerine özgü bir rol oynarlar. Bu rol, erkeklerin kadınlık tanımlarını ve onlara ulus içinde nasıl bir yeri uygun bulduklarını yansıtır (Nagel, 2009, s. 81). Bora’nın da ifade ettiğı gibi milliyetçi-muhafazakâr ideolojinin inşasında kadın konusu kurucu bir rol oynar ve “[m]illiyetçi-muhafazakâr ideoloji(ler)in kadın üzerine söylemi [...] esasen erkeklere hitap ed[er] (Bora, 2005, s. 246, 279).

⁵² Bu duyarlılıkla yazılan makalelerin yer aldığı çalışmalardan biri Ayşe Gül Altınay’ın derlediğı *Vatan Millet Kadınlar*’dır.

Öztürk’ün de dediği gibi “[b]ireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada da kadının temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur” (2000, s. 69). Anlatıda erkek karakterlerin gerisinde kalan kadın portreleri inşa edilirken diğer yandan, bir önceki bölümde de yer verildiği gibi popüler kültür ürünü olan bu filmlerde biçim ve içerik açısından bir çatlak hattı oluşturacak muhalif söylemlerin yer aldığı söylenebilir. Aslında daha dikkatli bakıldığında kadınların anlatıda bu kadar geri planda kalmalarının bile toplumsal cinsiyet tanımlamalarındaki gerilime işaret ettiği görülebilir. Belli “sınırlar” içinde tanımlanan kadınlık modelleri erkeklerin toplumsal iktidarlarının meşruiyet zemini kazanmasına olanak sağlar. İlk bakışta ataerkil söylemi yeniden ürettiği düşünülen bir filmin sızıntı noktalarından çeşitli direnme pratikleri taşabilir. Bu filmlerde kadınların kendileri hakkında konuşabilmelerine olanak sağlayan, alttan alta ataerkil düzenin cinsiyetçiliğe dayalı iktidar ilişkilerini eleştiren ve ataerkil düzen ile işbirliğini açığa çıkaran olası çatlak hatları mevcuttur.

1990-2010 yılları arasındaki popüler filmler içinde en fazla seyirci tarafından izlenen *Recep İvedik*’deki Recep karakteri “erkekliğini” kanıtlama kaygısı taşıyan ve “yetersizliğini” gerek sözel gerekse fiziksel saldırganlık yoluyla telafi etmeye çalışan bir karakterdir. Millett’in de ifade ettiği gibi “günlük yaşamda gördüğümüz (böbürlenme, çalım satma, hakaret etme gibi) örnekler, üstünlük sağlamaya çalışan [...] davranışlardır” (2011, s. 66). İlk bölümde de bahsedilen Fiske’nin sevda romanı için söylediği, üstünlük sağlama isteği içinde olan Recep karakteri için de geçerlidir. Buna göre aşırılık parodinin öğelerini içerir, parodi uzlaşımsal olanla dalga geçerek, onun ideolojik yönlendirmesinden sıyrılmanıza ve kurallarını görmezden gelmemize imkân tanır ve böylelikle ideolojik yönlendirmeyi görünür kılar (1999, s. 143).

Baştan sona erkek bakış açısıyla inşa edilen Recep karakteri aşırı bir cinsiyetçi dil kullanıp kadın ve erkek olmaya dair genel kanıyla dalga geçerek, “gerçekçi” bir karakter olmaktan uzaklaşır. Recep İvedik gibi bir karakter bile çocukluk aşkı olsa da nişanlı bir kadınla ilgilenmez ve kutsal evlilik bağına saygı duyar. Abisel’in *Aşk Mabudesi* (Nejat Saydam, 1969) filminin ana erkek karakteri Ekrem (Cüneyt Arkın) için söylediği Recep için de geçerlidir. Ekrem gibi Recep de sevdiği kadının evlenmek üzere olduğunu öğrenir ve her ikisi de “aşık olduğu kadın için mücadele etmez, anlatının evlilik kurumunu yüceltmesine yardım eder” (1994a, s. 151).

2000’li yılların filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan ve bir şiddet biçimi olarak nitelendirilebilecek cinsiyetçi dil kullanımının, toplumsal alanda eskiye oranla daha fazla görünmeye başlayan kadınlardan duyulan endişeden kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin *Av Mevsimi*’nde bu tarz bir kullanım söz konusudur. Filmde sınırı aştığı düşünülen kadınlar, erkekler tarafından ikaz edilir. İdris tarafından Asiye geleneksel sınırı aşmaması konusunda uyarılır. Abisel’in de başka bir bağlamda belirttiği gibi bu nitelikteki baskı, geleneksel olanın korunmasını sağlama, iktidar ve otorite ilişkilerinde olabilecek değişimleri önleme amaçlıdır. Bu nedenle alışılanın dışına yönelen beklentiler, istekler ve davranışlar baskı altına alınır (Abisel, 1994b, s. 91-92). Fakat Asiye, sözleri aracılığıyla İdris’in inşa ettiği bu eril söyleme karşı gelir ve bu durum filmin anlatısı içinde olumsuz olarak gösterilmez.

Bu filmler bir yandan ataerkil söylemle işbirliği içinde gibi görünürken bir yandan da bu işbirliğini açık ederek, geleneksel kadınlık ve erkeklik rollerine ilişkin genel kanıyı alttan alta eleştirirler. Örneğin bir komedi filmi olan *Kahpe Bizans*’da kadın imgesi penis yoksunluğundan kaynaklanan kastrasyon tehdidi dolayısıyla

genel olarak fetişleştirilerek bakılacak bir nesne olarak sunulur ve anlatıda çoğunlukla stereotip kadın tiplerini yer alır. Ryan ve Kellner da 1970li yıllarda Hollywood filmlerinde kadınların cinsel fetişlere indirgenme nedeninin “belki de, erkeklerin, narsistik psikoseksüel bütünlüklerinin zedelenmemesi için reddetmeye çalıştıkları, kadının farklı cinselliğinden (fallusun yokluğu) yansıyan tehditkâr bir cinsel gücün varlığı” olabileceğini söyler (1997, s. 219). *Kahpe Bizans* bir yandan pek çok cinsiyetçi söylemi yeniden üretirken, bir yandan da filmin anlatısında çatlak hatlardan sızan muhalif söylemler aracılığıyla alttan alta bu söylemi eleştirir. Filmin erkek karakterlerinden Süper Gazi’nin (Sümer Tilmaç) karısı üçüz doğurur ve doğum sonrası hemen kalkıp tarlaya çalışmaya gider. Bunun üzerine Süper Gazi: “Kahpe Bizans işte böyle çalışkan anaların ayaklarının altında ezilecektir” der. Böylelikle film anlatısı egemen söylem tarafından kadınlara yüklenen rolle dalga geçer. Bizans’ın başındaki İlletyus’un (Mehmet Ali Erbil) karısına “Sen daha bana bir erkek evlat veremedin. Bir de kalkmış böyle zor bir cümleyi Latince söylemeye kalkıyorsun” sözleri Türkiye’de özellikle kırsal kesimde kadından erkek çocuk beklentisini dillendirir.

Egemen sinemanın içine işleyen kadın düşmanlığı geleneği ve dişil öznellik üzerinde yıkıcı etkisi olan kadına uygulanan şiddet feminist film eleştirisinin odaklandığı konulardır (Smelik, 2008, s. 104). Young’ın da ifade ettiği gibi kadın hareketi ile kamusal tartışma için önemsiz ya da özel olduğu iddia edilen birçok pratik kamusal mesele haline gelmiştir (Iris Young’dan aktaran Phillips, 2012, s. 115; Young, 1985, s. 396). “Eskiden önemsiz diye bir tarafa bırakılan şeyler, artık bireysel seçimin tesadüfi bir sonucu olarak görülemezler, çünkü bunlar iktidar ilişkileri tarafından yapılandırılmaktadır. Bir zamanlar kişisel varoluşun

mahremiyetinde gizlenen şeyler birer kamu meselesidir ve olmalıdır” (Phillips, 2012, s. 115). Kadınlara ve çocuklara yönelik cinsel istismar, ev işinin cinsel olarak bölünmesi, kadınlara karşı aile içi şiddet⁵³ bu pratiklerden biridir (Young, 1985, s. 396). Abisel’in de vurguladığı gibi her ilişkide ve her kurumda hemen her biçimiyle rastlanılan şiddete özellikle aile içinde başvurulur (1994b, s. 94). Aksu Bora ve İlkur Üstün’ün de ifade ettikleri gibi, şiddet tehdidi ve fiziksel şiddet kadın üzerinde denetim kurmanın araçlarıdır. Karşı cinsle herhangi bir toplumsal temas ihtimalinin engellenmesi, mekânsal sınırlama, evden çıkışın kocanın ya da babanın iznine tabi oluşu da şiddetin bir biçimidir ve kadın üzerinde denetim sağlamaya aracılık eder (Bora & Üstün, 2005, s. 25).

Ele alınan filmler içerisinde olan *Av Mevsimi* her ne kadar egemen sinemanın uyuşmalarına sahipse de kadına uygulanan şiddeti meşru göstermeyip sorunsallaştırarak feminist geleneğe göz kırpar. Film hâlâ önemli bir kurum olan aileyi açıktan sorgulaması da bünyesinde barındırdığı çelişkileri açık eder. Pek çok kadının eril şiddete maruz kaldığı günümüz Türkiye’sinde İdris’in eski karısı Asiye’yi öldürmek istemesi ve bunun için onun evine gelmesi bu toplumsal duruma parmak basar. Abisel başkasına ait olması halinde erkeğin kadını öldürmesinin aşkın ataerkil desenlerinden biri olduğunu ifade eder (1994a, s. 134). Böylelikle İdris’in, hayatında başka bir erkeğin olduğunu düşündüğü için Asiye’yi öldürmek amacıyla evine gitmesini aşkın ataerkil örüntülerinden biri olarak düşünmek mümkündür.

⁵³ 2000’li yıllara gelirken kadın hakları açısından önemli gelişmelerden biri olan 4320 sayılı *Ailenin Korunmasına Dair Kanun*’un 1998’de kabul edilmesiyle devlet, aile içinde kadına uygulanan şiddeti önleme yükümlülüğünü yasal bir zemine oturtur. Şiddet uygulayanlara evden uzaklaştırma gibi yaptırımlar uygulanır, aile içinde şiddete uğrayanlar kamusal korunma hakkı elde eder (Alkan & Çakır, 2012, s. 253, 261).

Fakat elektriklerin kesilmesinin ardından yaşadıkları yakınlaşma sonrası İdris, Asiye'yi öldür(e)mez. Böylelikle bağımsızlığından dolayı Asiye kurbanlaştırılmaz. Filmin *diegetic* dünyasında Pamuk'un kurbanlaştırılması ise Modleski'nin Hitchcock filmlerinde kurban edilen kadınların, kadınlara ataerkillikte uygulanan baskıyı ele verdiğine (1990, s. 61) dair yaptığı çıkarımı akla getirir. *Av Mevsimi* filminde Pamuk, Asiye kadar şanslı değildir. Pamuk öldürülerek en ağır eril şiddete maruz kalır.

İnsan Hakları Derneği'nin 2013 Kadına Yönelik Şiddet Raporu'na göre Türkiye'de "382 öldürme girişimi olayında 268 kadın öldürülmüştür. 134 kadın yaralanmıştır. 89 olayda fail erkekler birden çok kadını öldürmüş ya da yaralamıştır [...] 199 öldürme ve yaralama olayında fail eştir. 45 olayda eski eştir [...] 162 olayda 185 kadın darp edil[ip]/dayak ye[miştir]. 108 kadın eşi tarafından darp edil[miştir] [...] 197 taciz ve tecavüz olayında 245 kadın tacize uğramış. 143 kadın tecavüz ya da girişimine maruz kalmış[tır]" (2014, s. 24). Kadına yönelik şiddetin bu kadar arttığı bir dönemde yapılan filmler de bu toplumsal olaya duyarsız kalmamış, anlatılarında yer vermiştir. *Av Mevsimi*'nde cinayete kurban gitmiş Pamuk, *Asmalı Konak Hayat*'da kıskançlık nedeniyle kocasından şiddet gördüğü gösterilen Bahar, *Recep İvedik*, *Recep İvedik 2*, *Recep İvedik 3*, *Kahpe Bizans*, *Yahşi Batı* gibi komedi türündeki filmlerde sözel şiddete maruz kalan kadınlar yer alır. *Neredesin Firuze*'de de kadın karakter –Melek- sevgilisi tarafından hem fiziksel hem de psikolojik şiddete uğrar. Bu filmlerin ortak özelliği kadınların erkekler tarafından uğradıkları şiddeti Yeşilçam melodramlarındaki kadın karakterler gibi sevgisinin bir göstergesi olarak görmemeleridir. Bu filmler içerisinde *Av Mevsimi*'nde kadına uygulanan şiddet kadın bakış açısından verilir. Böylelikle film şiddetin sunumu açısından diğer adı geçen filmlerden farklılaşır.

2.1. Kadının/Sphinx'in Gizemi Erkeklerin Başını Döndürüyor

Çalışmanın ilk bölümünde feminist film eleştirmenlerinin filmsel anlatıyı “eril” -eril karakterlerle özdeşleşmeyi destekleyen doğrusal, heyecanlı anlatılar- ve “dişil” -pasif, acı çeken kadın kahramanlarla özdeşleşmeyi destekleyen daha az doğrusal- biçimler olarak ikiye ayırdığından (Williams, 1987, s. 301) bahsedilmişti. Bu bakış açısından hareketle anlatıda kadınlar edilgen bir pozisyonda yer alırken; erkekler edimleriyle anlatıya yön verirler. Chaudhuri'nin de belirttiği gibi pek çok film çoğunlukla bir yolculuğa atılan erkek kahramanı tasvir eden Oedipal bir yörünge izler (2007, s. 71). Erkek arzusu tarafından düzenlenen bu Oedipal yörüngede kadın anlatının gizemini temsil eder. Daha önce de bahsedildiği gibi Mulvey, Oedipus mitinde yer alan Sphinx'in bilinmeyen kadınlık gizeminin sembolik olarak temsili olduğunu vurgular (1995, s. 13).

Kadın *fallusun* “ötesi”ne yerleştirilir ve bu “ötesi” aynı zamanda kadının koşulsuz Öteki olarak gizemleştirilmesine işaret eder. *Fallusun* varlığı ya da yokluğu ile tanımlanan cinsel farklılığın Lacancı temsili, kadını negatif bir ilişkide konumlandırır ve “erkek olmayan” olarak tanımlar (Mulvey, 1989d, s. 164, 165). Radway de “[i]ster pornografide, ister kitlesel üretilmiş Hollywood filmlerinde ya da Batının (eril) kültürel geleneğindeki daha genel literatürde olsun, kadınlar[ın] sessiz Öteki, yani eril tutkunun odak noktası ve bu tutkunun tatmininin araçları olarak aktarıl[dıklarını]” ifade eder (1995a, s. 46).

Kadın gizem ögesi, erkek de o gizemi çözen olduğunda, erkeğe anlatıyı yönlendiren aktif bir konum verilmiş olur. Erkek gizemi çözdüğünde kendine – erkeğin kendi kendini gerçekleştirmesine- dair değil de kadına dair bir şey ortaya

çıkıldığında kadının söylemi de devreye girmiş ve filmin anlatısına sızmış olur. Bu başlık altında derinlemesine ele alınacak üç filmde –*Av Mevsimi*, *Hokkabaz*, *Neredesin Firuze*- klasik anlatıya uygun olarak kadın gizemlidir. Ele alınan filmlerde kadınların erkeklerin çözmesi amacıyla bilmeceyi/gizemi ortaya atan Sphinx rolünde olduğu göze çarpar.⁵⁴ Chaudhuri'nin de söylediği gibi Sphinx'in bilmececinin cevabı kadınlar hakkında hiçbir şey söylemezken (2007, s. 71), incelenen bu üç filmde kadının gizemi çözüldüğünde kadına dair anlamlar filmin *diegetic* dünyasına sızar.

Av Mevsimi'nde önceki filmlerde de canlandırdığı karakterler gibi babacan, güvenilir biri olan Şener Şen emekliliğine az kalmış bir cinayet masası polisine, Ferman'a, hayat verir. Filmin bir diğer erkek karakteri İdris (Cem Yılmaz), lâkabı "deli" olan, iki çocuk babası ve eşinden ayrılmış bir polistir. Babasının ölümünden sonra Ferman ona babalık yapmış, hem evlenmesine hem de işe girmesine önayak olmuştur. Stajyer polis Hasan (Okan Yalabık) ise antropoloji mezunudur ve Türkiye'de seri katiller üzerine tez yazmaktadır. Filmde Ferman ve ekibinin -İdris ve Hasan- ormanlık bir yerde bulunan kesik bir elin kime ait olduğunu ve bu cinayeti kimin işlediğini araştırmaları anlatılır. Bonitzer'in "[ş]ırlıl şırlıl akan bir derenin

⁵⁴ Kadınlar çoğunlukla anlatıda gizemin temsilcisi işlevini görse de araştırma evrenini oluşturan filmler arasında bu durumun tersi örneklerle rastlamak da mümkündür. Örneğin *Eyvah Eyvah* ve *G.O.R.A Bir Uzay Filmi*'nde gizem ögesi erkeklerdir. Fantastik komedi filmi olan *G.O.R.A*, babası dünyalı, annesi uzaylı olan prenses Ceku'yu romantik aşkın peşinde resmeder. *Eyvah Eyvah*'da Hüseyin'e babasını ararken bir kadın karakter –Firuzan- yardım ederken, *G.O.R.A*'da Ceku'ya aşık olduğu dünyalı Arif ve arkadaşı olan robot yardım eder. Propp'un bahsettiği gibi bir amacı gerçekleştirmek için bir erkek karakter yola çıkarken ve böylelikle Oedipal bir yörünge takip edilirken ve gizemi simgeleyen genellikle kadinken; *G.O.R.A*'da yolculuğa çıkan kadın karakterdir ve erkek –Ceku'nun öz babası- gizemin temsilcisidir. Ceku öz babasını bulma arzusunu gerçekleştirmek, gizemi çözmek için yola çıkarak anlatıya da yön verir.

suyuna bir damla kan” motifinin ciddiye alınması gerektiğini (2006, s. 48) belirttiği gibi *Av Mevsimi*’nde de bütün hikâye şırıl şırıl akan bir deredeki kesik el görüntüsüyle başlar ve olay örgüsü bulunan bu el dolayımıyla şekillenir.

Filmde Ferman, İdris, Hasan, Battal Çolakzade, Abbas, Vakkas, Ömer ve Müslüm olmak üzere sekiz erkek karaktere yer verilir. Ayrıca Pamuk, Ferman’ın eşi, Hatun, Hilal, Ceylan, Asiye, Hasan’ın nişanlısı Yasemin ve Ferman’ın eşine bakan kadın olmak üzere sekiz kadın karakter vardır. Ancak erkek karakterlere kıyasla kadın karakterler ikincil konumdadır ve edilgen bir rol üstlenirler.

Av Mevsimi, ataerkil sistem tarafından kuşatılan ve vahşi bir şekilde öldürülerek kurbanlaştırılan Pamuk’un (Dila Akbaş) hikâyesi üzerine kurulmuştur. Böylelikle film Ferman ve ekibi dolayımıyla her ne kadar erkek dostluğunu yeniden üretiyor görünse de bir kadının hikâyesini anlatması açısından dönemin filmlerinden farklılaşır. Film boyunca Pamuk’un kim olduğuna ilişkin bilgiler tıpkı Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Adı Vasfiye* (1985) filminde olduğu gibi başka karakterlerden öğrenilir. *Adı Vasfiye* ile *Av Mevsimi* bu noktada benzerlik taşısa da, *Adı Vasfiye*’de sadece erkek karakterler Vasfiye’nin kim olduğuna ilişkin bilgi verirken; *Av Mevsimi*’nde yalnızca Pamuk’un arkadaşı Kâmuran, sevgilisi Ömer, babası Müslüm, Battal Çolakzade, doktor gibi erkek karakterler değil aynı zamanda annesi Hatun, Çolakzade’nin eski eşi Hilal gibi kadın karakterler de Pamuk’la ilgili konuşurlar.

Av Mevsimi’ndeki Pamuk karakterinin sunumu, Geraghty’nin ilk bölümde bahsedilen *Kadınlar ve Pembe Dizi* çalışmasında çözümlediği *Brookside* adlı bir dizide, tecavüze uğrayan kadın karakter Sheila’ya ilişkin söyledikleriyle benzerlikler taşır. Buna göre Geraghty şöyle bir çözümlemede bulunur: “anlatıdaki bilinmezlik

Sheila'yı [kadını] konunun odağı olmaktan çıkarır ve ilgi, korku filmine ya da dedektif öyküsüne çok daha uygun tarzda bunu kimin yaptığına çevrilir" (1996, s. 259). *Av Mevsimi*'nde de hikâye filmin başlarında kesik elin kime ait olduğunu açığa kavuşturma üzerinden ilerlerken, sonrasında cinayeti aydınlığa kavuşturmak birincil hedef olur. Film boyunca cinayeti kimin işlediğine dair seyircinin bilgisi Ferman ve ekibinin bilgisi ile sınırlıdır. Onlar araştırmaları sonucu yeni bir şey öğrendiklerinde seyirci de onların bilgisine ortak olur. Tıpkı *Hokkabaz*'daki erkek karakterlerin – İskender, Orhan ve Sait- kadın karakter Fatma hakkında bir şey öğrendiklerinde seyircinin de onlarla birlikte öğrenmeleri gibi. Bahsedilen her iki filmde de –*Av Mevsimi* ve *Hokkabaz*- ana kadın karakterler erkeklerden daha çok şey bilmektedir.

Nehrin ortasındaki kesik el görüntüsünden zincirleme ile üzerinde bir şeyler yazılı kara tahta görüntüsüne geçilir. Tahtada pek çok şey yazılıyken en dikkat çekici olan büyük harflerle yazılı ve altı çizili olan “ŞÜPHE” kelimesidir. Kamera geriye doğru açılırken çerçeveye filmin temel erkek karakterlerinden biri olan Ferman girer. Ferman cinayet masası stajyerlerine ders anlatmakta ve onlara her şeyden şüphe etmelerini, bir aralık bulup gerçeği görebilmek için oradan bakmalarını tavsiye etmektedir. Bu tavsiye cinayete dair gizemin çözülmesine yönelik bir şeyken aynı zamanda izleyicileri de gördüklerinden şüphe etmeleri ve *leitmotif* olarak filmde birçok kez tekrar edildiği gibi olaylara bakarken “bakış açılarını değiştirmeleri” konusunda yüreklendirir. Böylelikle Bonitzer'in “sinematografik işleyişin kuralını koyan” olarak adlandırdığı, “seyircinin kısmi ve edilgin görmesi” olan *kilitlenmiş görmede* kırılma yaratılır. İzleyicinin “katı” ve “kilitlenmiş” görüşünde (2006, s. 84, 85, 93) bir yarık açılır. Mulvey'in Hitchcock'un *suspense* ile izleyiciyi filmin anlatısına davet ettiğinden (1989c, 118) bahsetmesi gibi *Av Mevsimi* de izleyiciyi

filmin anlatısına eleştirel bir gözle dahil eder ve Ferman ve ekibiyle gizemi çözmeye çağırır.

Sphinx'in Oedipus için gizemi/bilmeceyi şifrelemesi gibi Pamuk da Ferman için gizemi şifreler. Anlatıyı ilerleten Pamuk'u kimin öldürdüğü sorusu Ferman'ın (ve ekibinin) çözümünü bekleyen bilmececi. "Kadın, gizlilik, karmaşıklık ve bilinmeyen bir yapı içerisinde sunulmuştur" (Smith, 1993, s. 20). Kadının bilinemezliği anlatı için itici güç sağlar: Erkek kahramanın görevi kadın hakkındaki gerçeği keşfetmektir (Kaplan, 2000, s. 62). Mulvey'in de belirttiği gibi anlatıda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkan erkek nasıl öyküyü ilerleten etkin bir role sahipse (1997, s. 42) burada da anlatıyı ilerleten cinayet masasında çalışan polislerin edimleridir. Çözülecek olan bilmeceyi ortaya atan, olayları başlatan da (Battal Çolakzade) bu gizemi çözecek olan da (Ferman) erkektir. Sphinx'in/kadının Oedipus'a/Ferman'a bilmeceyi sorarken aynı zamanda ipucunu da vermesi gibi, burada da erkeğe ipucunu sağlayan ve anlatıda önemli bir işlevi yerine getiren bir kadındır: Pamuk'un annesi Hatun. Ferman Hatun aracılığıyla bilmeceyi/gizemi çözer: Chion'un deyiimiyle *son sözü* barındıran Hatun filmin ilerleyen sahnelerinde konakta çalışan ve konağa gelen herkesten kan alındığını söyleyerek kızını kimin öldürdüğünü açığa çıkaracak önemli bir bilgiyi/ipucunu verir. Pamuk'un ölümü namus meselesi üzerinden ilerlerken, Hatun'un sözleri sonrasında anlatı başka bir noktaya evrilir. Bonitzer'in vurguladığı gibi Hitchcock öykülemesi şu yasayı takip eder: "Bir durum önsel olarak ne kadar sıradan, tanıdık, uzlaşmalıysa, rahatsız edici, tekinsiz olmaya o kadar elverişlidir, yeter ki onu oluşturan öğelerden biri 'rüzgâra göre ters yönde dönmeye' başlasın" (2006, s. 48). Hitchcock'un bu yasası *Av Mevsimi*'nde de karşılığını bulur. Filmin başında nehirde kesik bir elin bulunması

cinayet masası çalışanları için sıradan bir durumdur. Yapılan incelemeler sonrasında bu cinayetin küçük yaşta zorla evlendirilen Pamuk'un böbreğini almak için işlendiği açığa çıkar. Karakterleri idealize etmeyen, gündelik hayatta geçen sıradan ilişkilere yer veren *Av Mevsimi*; aile içi şiddet, küçük yaşta evlendirilen kızlar, işsizlik gibi günümüz Türkiye'si'nin toplumsal sorunlarına da anlatısı içinde değinir.

Av Mevsimi'ndeki Pamuk gibi *Hokkabaz* filminin ana kadın karakteri Fatma da (Özlem Tekin) bir gizem ögesidir. İstanbul'da başlayıp İstanbul'da biten bir yol filmi olan *Hokkabaz*, İskender (Cem Yılmaz), lakabı Maradona olan Orhan (Tuna Orhan) ve Sait (Mazhar Alanson) karakterleri etrafında gelişen olayları konu alır ve dönemin pek çok filmi gibi ilk bakışta baba-oğul ilişkisi, erkek dostluğu üzerinden ilerleyen bir erkek filmi, eril bir anlatıdır. Fatma'nın düğün gecesi ortadan kaybolması ile bir *suspence* yaratılır. *Av Mevsimi*'ndeki Pamuk öldürülmesi sonucu, kendi isteği dışında ortadan kaybolurken; bir anda ortadan kaybolmak Fatma'nın kendi tercihidir. Vahşice öldürülen Pamuk'a/kadına ait gizemi çözmek Ferman'ın/erkeğin görevi olarak sunulurken *Hokkabaz* filmindeki erkek karakterlere Fatma'ya ilişkin gizemi çözme sorumluluğu yüklenmez ve izleyiciler böyle bir beklenti içine sokulmaz. Gizemleştirilen ve davranışlarıyla anlatıya yön veren Fatma tekrar kendi isteğiyle ortaya çıkarak nerede olduğuna dair gizemin çözümünü seyirciye sunar. Böylelikle Fatma'nın anlatıya yön veren, etkin bir karakter olarak inşa edilmesine olanak sağlanır.

Fatma filmin ilerleyen sahnelerinde erkek karakterlere kendine dair bir şeyler anlatır ancak filmin sonlarına doğru bunun doğru olmadığı öğrenilir. Fatma anlattığı hikâye ile hem karakterleri hem de seyirciyi kandırır. Daha önce de bahsedildiği gibi

izleyicinin bilgisi İskender, Maradona ve Sait'in bilgisiyle sınırlı olduğu için Fatma'nın kendisi hakkında anlattıklarının gerçek olmadığını seyirci filmin sonunda edilgen olarak sunulan ve Fatma tarafından kolayca kandırılan erkek karakterler İskender ve Maradona ile birlikte öğrenir. Öncesinde Aslan'ın (Tuncer Salman) ağabeyi olmadığını, onunla ortak olduğunu ve erkekleri kandırarak paralarını çaldıklarını anlatan Fatma bu ana kadar *femme fatale* olarak çizilir. Ne zamanki “gerçek” öğrenilir, bu andan itibaren Fatma karakterinde bir kırılma yaratılır. Olayın iç yüzünün ortaya çıkması ile birlikte Fatma'nın halen Türkiye'nin pek çok kasabasında ailesinin zoruyla evlendirilen kadınların gerçeği gibi bir duruma maruz kaldığı ortaya çıkar. Böylelikle kadının söylemi çatlak hatlarından anlatıya sızmış olur. Kuramsal bölümde de vurgulandığı gibi popüler anlatının başat bir özelliği olarak toplumla ilişkili bir anlatıya sahip olan *Hokkabaz*'ın anlatısında Türkiye'de yaygın olan bir durum yer edinmiş olur ve bu durum kadın tarafından kabullenilmesi gereken bir olgu olarak sunulmayarak, kadınların bu noktada direniş gösterebileceklerine dair bir ütopyaı da içinde barındırır.

Bu başlık altında ele alınacak bir diğer film olan *Neredesin Firuze*, dönemin eril anlatılarına uygun bir şekilde *Av Mevsimi* ve *Hokkabaz* filmleri gibi günlük ilişkileri içinde verilen, idealize edilmeyen sıradan erkeklere –Hayri (Haluk Bilginer), Orhan (Cem Özer), Melih (Ragıp Savaş), Seyfi (Ruhi Sarı), Ferhat (Özcan Deniz)- odaklanır. Bu erkeklerin arasında iş ilişkisinin yanı sıra dostluk ilişkisi de vardır. Plakçılar Çarşısı ve Hayri'nin sahibi olduğu Umut Plakçılık filmin önemli mekânlarından biridir. Filmde ana erkek karakterlerin dışında Osman, İbrahim, Tayyar, Kürşat ve Tayyar'ın adamı olmak üzere başka erkekler de yer alır. Filmde yer alan kadınlar ise Firuze (Demet Akbağ), Melek (Şebnem Dönmez), Neval (Güner

Özkul), Sibel (Janset), Ayşen (Ahu Türkpençe) ve Sansar'dır (Zeynep Eronat). Erkek karakterler anlatıda ön planda yer alırken, filme adını veren Firuze hariç diğer kadın karakterler ikinci plandadır.

Propp'un masallara dair yaptığı incelemeler sonucunda kahramanın bir amacı gerçekleştirmek için yola çıkmasının değişmeyen unsur (2010, s. 221) olduğuna dair çıkarımdan daha önce bahsedilmişti; *Neredesin Firuze*'de de filmin ana erkek karakterlerinden Ferhat Almanya'dan Türkiye'ye bir yolculuğa çıkar. Ferhat'ın bu yolculuğa çıkma nedeni hayalini kurduğu kaseti çıkarmak için Hayri ve ekibinden gelen tekliftir.

Neredesin Firuze'de kadına yönelik gizem iki ayrı düzlemde işler: Birincil düzlemde Hayri ve arkadaşlarının içinde bulundukları açmazdan kurtulmalarının aracısı olarak görülen, filmin sonuna kadar gerçekte kim olduğu seyirciden saklanan Firuze ve ikincil düzlemde Ferhat'ın görür görmez fotoğrafına aşık olduğu ve kim olduğunu öğrenip ulaşmak için çabaladığı Melek. Her iki kadın da Ferhat dolayısıyla anlatıya/filmin kurmaca dünyasına dahil olur. Gizemi temsil eden her iki kadının "gerçek" kimliğini çözen de Ferhat'tır.

Suner'in, *Adı Vasfiye* filmini çözümlerken yaptığı "[k]adını ele geçirme (gerçek kimliğini öğrenme, tılsımını çözme) düşü, anlatının çıkış noktası, varlık nedeni, nihai hedefidir" (2006, s. 307) tespiti pek çok klasik anlatı gibi *Neredesin Firuze* için de uygundur. Ferhat'ın kaset çıkarma arzusunun yanı sıra Melek'i ilk gördüğü andan itibaren onunla tanışmak gibi bir arzusu da vardır. Ferhat, gerçek kimliğini öğrenmeyi arzuladığı Melek'in arabasının camına koyduğu mektupta Melek'in kendisi için önemini şu sözlerle ifade eder: "Merhaba sizin bir

hayranınızım Melek. Yıllardır aradığım, girişini bulamadığım, gerçek ülkemin kapısını açacak tılsımlı sözcükleri bana siz ilham ettiniz. Bu şifreyi sizinle buldum. Sizi kaybedersem yine unutucam o sihri”. Aslında bu sözler pek çok feminist eleştirmenin geleneksel anlatıya dair söylediklerini şüphe bırakmayacak bir şekilde ortaya koyar: Kadın, erkeğin kendini keşfetmesine aracılık eder. Ferhat’ın Melek için söylediği bu sözler aslında Ferhat’ın kendisi ile ilgilidir.

Filmde bir gizem unsuru olan diğer kadın Firuze de Melek karakteri gibi erkeğin arzusunun nesnesi olarak betimlenir. Erkeklerin başarı, para, güç elde etmesine aracılık edecek her açıdan destekleyeceğini söyleyen Firuze’nin preoedipal dönemdeki anneye ait tamlik anısını açığa çıkardığı söylenebilir. Bu anıyla birlikte su üstüne çıkan kastrasyon endişesi de Firuze’nin cinsellikten uzak, adeta aseksüel bir karakter olarak sunulmasıyla yatıştırılır. Firuze’nin görüldüğü bütün sahnelerde giysilerinin tepeden tırnağa beyaz olması izleyicinin dünyasında iki sonucu doğurur: Bunlardan ilki görsel olarak da sürekli melek izlenimi verilen Firuze’nin bu “melek” olma durumu, giysilerinin rengiyle de pekiştirilmiş olur. İkinci olarak ise beyaz rengin saflığı, temizliği, cinsellikten yoksunluğu –aseksüelliği- çağrıştırdığı söylenebilir.

Filmin ilk jeneriğinden sonra uzunca bir süre görünmeyen Firuze, filmin erkek karakterleri için her şeyin sarpa sardığı zamanda tekrar ortaya çıkar. Hayri ve arkadaşları Almanya’dan gelen Ferhat’a kaset çıkararak borç batağından çıkacaklarına inanmaktadırlar. Fakat hiçbir şey planladıkları gibi işlemez: Umut Müzik’e icra gelir, Ferhat Osman’a kaseti basması için para vermesine rağmen Osman bu parayı Hayrilerin eski borcuna sayarak kaseti basmaz, dükkanın sahibi

borcundan dolayı dükkandan çıkın der, otel sahibi eşyalarını kapının önüne koyar, Umut Müzik kurşunlanır. Hayri eline aldığı silahla intihar etmek ister. Aynı zamanda Ferhat da otel odasında tavana kendini asmaya çalışır. Böylelikle onlara destek olacak bir “kurtarıcı” en çok ihtiyaç duydukları anda ortaya çıkar. “Kurtarıcı” rolündeki kişi geleneksel anlatılardan farklı olarak bir kadındır. Filme de adını veren bu gizemli kadın Firuze, Hayri ve arkadaşlarına sınırsız maddi destek sağlamayı vaad eder. Filmin erkek karakterleri “başarısız” ve “yetersiz”ken, bir anda ortaya çıkan Firuze olayların gidişini keskin bir şekilde değiştirerek anlatıyı yönlendirir ve erkeklere ihtiyaç duydukları maddi desteği sağlayacağını söyleyerek erkeklerin yitirdikleri tamlik duygusuna yeniden sahip olmalarına aracılık eder.

İlk bölümde de bahsedilen De Lauretis’in Italo Calvino’nun *Invisible Cities*’den aktardığı pasajda, “bir kadının hayaliyle inşa edilmiş bir şehir” olan Zobeide’den söz edilir: “Pek çok farklı milletten erkek aynı rüyayı görürler. Bir gece erkekler, bilinmeyen bir şehirde uzun saçlı ve çıplak bir kadını arkasından koşarken görürler. Erkekler kadının peşinden koşarlar fakat onu kaybederler. Bu rüyadan sonra erkekler bu şehri ararlar fakat bulamazlar ve rüyadaki gibi bir şehir inşa etmeye karar verirler. Bu şehir Zobeide, beyaz şehirdir. Erkekler rüyalarındaki sahnenin bir gece tekrar gerçekleşmesi için beklerler. Fakat uyanık ya da uykuda hiç kimse bu kadını tekrar görmez” (aktaran De Lauretis, 1984, s. 12). Bu şehir rüyaların arzu nesnesi olan kadının bir temsilidir (De Lauretis, 1984, s. 12-13). De Lauretis’in bahsettiği bu pasajda nasıl Zobeide erkek arzusu için inşa edilmiş bir şehirse, bu filmdeki Firuze karakteri de erkeğin arzusu için inşa edilmiştir ve film alttan alta bu arzunun doyurulmasının imkânsızlığını vurgular: Firuze varlıklı biri gibi davransa da aslında söylediği gibi zengin bir kadın değildir. Gerçekte erkeklerin arzuladığı gibi bir kadın

yoktur. Bir soru cümlesi olan filmin adı da –*Neredesin Firuze*- bu yokluğu örtük olarak dile getirir.

Kadının yokluğuna alttan alta dikkat çeken bir başka film olan yukarıda bahsedilen Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1985) ve *Neredesin Firuze*'nin kadınlığın inşası açısından benzerlik taşıdığı söylenebilir. Dönmez-Colin'in de belirttiği gibi özellikle geçiş döneminde ahlâki değerlerin kaygan doğasını sergilemede dikkate değer bir film olan *Adı Vasfiye*'de her biri Türk maçoğunun gerçekçi bir tipleştirilmesi olan dört Batılı Anadolu erkeği, taşralı bir kadın hakkında kendi hikâyelerini anlatırlar. Dört erkek de aynı oyuncu tarafından canlandırılır. Ne zaman Vasfiye ileri doğru bir adım atmak istese erkekler tarafından engellenir (Dönmez-Colin, 2008, s.148). Yılmaz filmde erkeklerin kadınları sahip olunacak bir nesne olarak düşünen erkeksi zihniyetinin altını çizer ve Türk toplumundaki ahlâkla bağıntısına dikkat çeker. *Adı Vasfiye*'yi Türk sinemasının diğer filmlerinden farklı kılan statükoyu takip ederken sistematik olarak kadınların görünürlüğünü inkar eden eleştirel bir bakış açısı sunuyor olmasıdır. Filmin odak noktası var olmayan, ataerkil kültürde tanımlanan bir kadındır, kadının görünürlüğü ancak onun yokluğuyla mümkündür. Çelişkili bir biçimde toplumsal cinsiyetin eleştirisi sürecinde kadın perdeden tamamen silinir (Dönmez-Colin, 2008, s. 149). Suner de *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*'de *Adı Vasfiye* filminin bu özelliğine dikkat çeker.

Suner *Adı Vasfiye*'yi çözümlerken yukarıda bahsedilen De Lauretis'in *Alice Doesn't: Feminism Semiotics Cinema*'da aktardığı Italo Calvino'nun *Invisible Cities*'e göndermede bulunur. Suner, Calvino'nun kitabındaki gibi *Adı Vasfiye*'de de

“kadın[ın] kendi uğruna oluşturulmuş kentte/hikâyede bir varlık olarak değil, ele geçirilemez bir hayal, bir imge, bir görüntü, bir yokluk olarak mevcut” olduğunu belirtir (2006, s. 307). Bu bağlamda Vasfiye ile Firuze arasında bir bağlantı olduğundan bahsedilebilir: Nasıl Vasfiye “yokluk” olarak anlatıda yer alıyorsa, Firuze’nin de bu şekilde inşa edildiği söylenebilir.

Otelde geçen sahne filmin adı gibi –*Neredesin Firuze*- kadının yokluğunu dolaylı yoldan ima eder.⁵⁵ Bu sahnede Hayri ve arkadaşları Firuze’nin onları davet ettiği otele giderler. Onlardan önce otele giden Firuze çerçevenin ortasında konumlanan bir masada oturmaktadır. Bir görünüp bir ortadan kaybolan Firuze, erkeklerin nerede olduğunu bil(e)medikleri ve onu bul(a)mama endişesini “Ya Evde Yoksan” şarkısı ile dillendirdikleri bir kadın karakterdir.⁵⁶

Ferhat’a kaset çıkarmak için Hayri ve ekibinin ihtiyaç duyduğu maddi desteği sağlayacağını güvencesini veren Firuze’nin filmin sonunda şizofren olduğu anlaşılır. Firuze’nin “sağlıklı” olmadığı bilgisinin seyirci ile paylaşıldığı bu sahne, filmin anlatısına yön veren ve o ana kadar Firuze’ye verilen otoritenin sarsıldığı önemli bir sahnedir. Bonitzer’in *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer, 1964) filminin “en allak bullak edici, en dramatik anı” ve Elçiler’i hatırlatan sahnesi olarak

⁵⁵ Bu sahne “Anahtar Deliğinden Ba-kı-la-sı Olmaya Direnen Kadınlar” başlığı altında bakış kavramı bağlamında tekrar ele alınacaktır.

⁵⁶ Şarkının sözleri ise şöyledir: “Aşkınla ne garip hallere düştüm. Her şeyim tamamdı, bir sendin noksan. Yağmur yaş demeden yollara düştüm. İçim ürperiyor ya evde yoksan. Sabahlara kadar içsek sevişsek. Ne ben işe gitsem, ne sen ayılsan. Derin bir uykunun dibine düşsek. İçim ürperiyor ya evde yoksan”. Ferhat “İçim ürperiyor ya evde yoksan” sözlerini kameraya bakarak söyler. Diğer erkekler de “Ya evde yoksan” diyerek Ferhat’a eşlik eder.

nitelendirdiği (2006, s. 197) sahne⁵⁷ gibi, bu sahne de *Neredesin Firuze*'nin *diegetic* dünyasında bir yarık açar: *Kurukafa* Firuze'dir.

Filmin kurmaca dünyasında Firuze'nin şizofren olarak inşa edilmesini iki şekilde okumak olanaklıdır: Öncelikle filmin açılış sahnesinden itibaren anlatıcı sesinin sahibi olan Firuze'ye anlatı boyunca uzunca bir süre bakışın öznesi konumu verilir ve oldukça güçlü, gizemli ve aynı zamanda “kurtarıcı” rolündeki bu kadın anlatıyı kurar. Filmin sonlarına doğru bir erkek doktorun ağzından onun şizofren olduğuna dair bilgiyi Ferhat'la eş zamanlı olarak seyirci de öğrenir. Bu andan itibaren Firuze'nin otoritesi de sarsılmış olur. *Hokkabaz*'daki bağımsızlığına sahip çıkmak isteyen ve kendi kendini gerçekleştirme arzusunun peşinden giden Fatma karakterinden ağabeyi Aslan'ın “olumsuz” olarak bahsetmesi gibi, *Neredesin Firuze*'de de Firuze'nin otorite sahibi bir erkek tarafından şizofren olduğu söylenir. Böylece anlatıda etkin olarak inşa edilen bu kadınların eril otorite üzerinde yarattığı kaygı “hafifletilmiş” olur.

“Gerçek”in ortaya çıkmasını takip eden sahnede Ferhat ve konağın sahibi Süreyya alt açı ile görüntülenir. Çerçevenin solunda yer alan Ferhat ve sağ taraftaki Süreyya'nın arasındaki boşluktan konağın içindeki merdivenler görünür.

⁵⁷ Bu sahnede şairin onuruna düzenlenen toplantıda sabit planda şair, yanındaki bakan (Gertrud'un kocası) ve Akademi rektörü gösterilir. “Üç erkek, yan yana, kaskatı, ifadesiz, göğüslerine madalyalar takılmış tören elbiseleri içinde, yakın planda, cepheden çerçevelenmiştir. Karşı açıda, öğrencilerden oluşan bir tören alayı, ellerinde meşaleler, ilahiler söyleyerek, büyük insana saygılarını sunmak üzere, taş bir merdivenden inmektedir [...] Hayranlık içindeki öğrenci ve dayanılmaz bir migren çeken Gertrud bakışın iki anını temsil eder gibidir, iki önemli erkek de –Akademi rektörünün yanında duran, Gertrud'un eski sevgilisi ve müstakbel eski kocası –iki ‘Elçi’yi [...] [K]ameranın Gertrud'un üzerinde sabitlenmesinin nedeniyse şudur: *Kurukafa odur*” (Bonitzer, 2006, s. 196-197).

Merdivenlerde Firuze'nin birlikte terapi olduğu diğerk iki hasta olanları izlemektedir. Kamera kaydırma ile Ferhat ve Süreyya'nın arasından geçerek merdivenlere doğru ilerler. Kamera ilerlemeye devam ederken kolundan tutarak Ferhat'la konuşmaya ikna etmeye çalışan doktor ve panik halindeki Firuze hem merdivenlerin hem de çerçevenin tam ortasında konumlanır. Bir yandan kamera ileri kaydırma ile Firuze'ye doğru hareket ederken, diğerk yandan da Firuze kameraya doğru ilerler.

Firuze önceki sahnelerdeki gibi birlikte terapi gördüğü iki hastanın ortasında, sahneye hakim bir şekilde konumlanmaz, bu sefer diğerk iki kişi Firuze'nin sol arka tarafındadır. Alt açı ile tedirgin bakışlar içerisinde çerçevelenen Firuze'nin arka planında yer alan camın demirleri onun bu çaresizliğini görsel olarak da pekiştirir. Firuze'nin bakış açısından Süreyya'yı ve Ferhat'ın çıktığı kapının kapanışını görürüz. Firuze merdivenlerden aşağı inerek Süreyya'nın yanına gelir. Firuze ve Süreyya, göğüs çekimde aynı çerçevede yan yana yer alır. Saçları ve üzerindeki kıyafet ile Firuze ve Süreyya aynı görünüme sahiptir. Çerçevenin sağ tarafında yer alan Süreyya'nın arka tarafında merdivenlerin üst basamağında hastasının yanında yer alan doktor görünür. Doktorun bu şekilde konumlanması onun Süreyya'nın tarafında olduğunu imler gibidir.

Firuze'nin şizofren olarak inşa edilmiş olmasına feminist açıdan bakıldığında ise bu durumu daha farklı okumak olasıdır: Mulvey'in de vurguladığı gibi ataerkil ideoloji cinsel farklılığın anlamı hakkındaki “gerçekler”, kadınların toplumdaki yeri, kadınlığın gizemi gibi çeşitli varsayımlardan oluşur (1989c, s. 121). Bu varsayımların ürettiği kadın olmaya dair çeşitli ön kabuller dolayısıyla, kadınlığa dair belirli sınırlar çizilir. Daha önce de bahsedildiği gibi feminist kuramcılar ataerkil

toplumun kadınlardan beklentisi ve kadınların olmak istediği arasında yarattığı dikotomiye dikkat çekmişlerdir ve bu durumun kadınların kişiliğinde bir bölünmeye neden olduğunu vurgulamışlardır. Bu bağlamda *Neredesin Firuze*'ye bakıldığında filmin ana kadın karakteri Firuze'nin şizofren olarak sunulması bu durumu imler ve filmin *diegetic* dünyasında bir çatlak hattı belirir: Yukarıda da belirtildiği gibi Firuze erkeklerin olmasını arzuladığı kadın değildir.

Psikanalitik bakış açısından kadın hâlâ fallik arzunun kaynağı, sonsuza kadar kovalanan ve sonsuza kadar uzakta duran rüya kadın gibi görünür (De Lauretis, 1984, s. 25). *Neredesin Firuze*'de de Firuze karakteri kadının “rüya kadın” gibi inşa edilmesi ile uyum içindedir. Filmin erkek karakterlerinin nerede yaşadığına dair bilgisinin olmadığı Firuze, tıpkı *Hokkabaz*'daki Fatma karakteri gibi istediği zaman ortaya çıkar. Film boyunca birkaç sahnede çerçeve düzenlemesi sayesinde kanatlara sahipmiş gibi gösterilen “rüya kadın” Firuze, son jenerikte de melek kanatlarına sahiptir ve Firuze'nin görüntüsünün altında “Hâlâ Aranıyor” yazılıdır.

2.2. Kadın Sesi: Bedensiz Sesler, Sessiz Bedenler

Silverman'ın Mulvey'in kadın imgesinin fetişleştirildiğine dair argümanından hareketle kadın sesinin de aynı imgesi gibi fetişleştirildiğini belirttiğinden bahsedilmişti. Böylelikle Silverman *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*'da kadınlığın inşası sürecinde bakış kadar sesin de önemine dikkat çekmiş bir feminist eleştirmendir. Feminist kuramcılar da söylediği gibi kadının özne olarak kuruluşunda imgesi kadar sesi de önemli bir unsurdur ve kadın sesinin anlatıda ne şekilde yer aldığı önem kazanır. İlk bölümde de farklı

şekillerde ifade edildiği gibi “[s]es kuşağı hem biçimsel bir bütünlük oluşturur hem de bir bütünlük olarak imge kolajıyla ilişki kurar ve onları eleştirir” (Henderson, 2011, s. 68). Görüntüyle paralellik içinde kullanılmayan ses aracılığıyla anlatıda yarık açılır ve bu açılan yarık dolayısıyla *Av Mevsimi*’nde de olduğu gibi görüntüye eşlik etmeyen bir durumun varlığından seyirci haberdar edilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi egemen sinemada kadın sesi, kadın söylemi sistematik olarak yokken ya da bastırılmışken (Kuhn, 1994, s. 85-86) *Av Mevsimi*, *Hokkabaz*, *Neredesin Firuze* ve *İssız Adam*’da kadın sesinin kullanımı aracılığıyla kadına ait söyleme imkân tanınıyor olması feminist açıdan önemlidir. Geleneksel anlatılarda çoğunlukla erkeklerin anlatıcı sesin/dış sesin sahibi olduğu düşünülürse, bahsedilen bu filmlerde kadın sesinin anlatıcı sesi/dış ses olarak kullanılmış olması dikkate değerdir. Örneğin araştırma evrenini oluşturan filmlerden *Yahşi Batı*’da anlatıcı ses filmin ana erkek karakteri Aziz’e (Cem Yılmaz) aittir. Anlatıcı kuran bu anlatıcı ses, Aziz’e eril bir otorite sağlar. *Vizontele Tuuba*, görüntü siyahtayken filmin yönetmeni ve aynı zamanda ana erkek karakterini (Deli Emin) canlandıran Yılmaz Erdoğan’ın anlatıcı sesi ile başlar: “Nereden aklıma geldi bilmiyorum. Her şey olup bittikten 24 yıl sonra. Mazide tamamlanmamış ödev kalmasın diye herhalde. Ankara’da 1980 yılının herhangi bir sonbahar sabahıydı. İlk ders sabah 7’deydi ve sabah 7 böyleydi”. Derse gelen öğretmen yaz tatilini nasıl geçirdiklerine ilişkin kompozisyon yazmalarını ister ve Yılmaz’ın hiçbir şey yazmadan boş boş oturduğunu gördüğünde Yılmaz’ı “iki satır yazıyı yazamıyorsun” diye azarlar. Öğretmenin sözleri üzerine çerçevede “yazan Yılmaz Erdoğan” yazısı belirir.

Av Mevsimi “Yeni bir şeylerin görüneceği aralıklar mutlaka vardır” yazısı ve ressam Yavuz Tanyeli’nin bir resmi ile başlar.⁵⁸ Bu söz filmin ataerkilliğin bünyesinde barındırdığı çatlaklardan ilerleyerek kadın deneyimine dair farklı bir okumaya imkân tanıyacağıının sinyalini verir. Kamera çerçeveyi kaplayan ağaçların ortasındaki nehir boyunca ileri kaydırma ile ilerlerken dış ses/kadının sesi işitilir:

Dün gece ay vardı. Başımı kaldırıp bakamadım. Ayın görüntüsü suyayansımıştı. Sesler duyuyorum. Galiba yere düşen yaprakların sesleri. Arada küçük hayvanlar dolaşiyor. Bazıları üstümde. Korkmuyorum. Burası çok huzurlu belki ondan. Hep böyle yatsam. Olabilir. Yeter ki artık canımı yakmasınlar. Buraya beni o getirdi. Savurdu her yere ve gitti. Önce bütün sesler kesildi, sonra ormanı duydum.

Öldürülüğüyle filmin gizemini bünyesinde barındıran Pamuk’un olan bu ses, Bordwell ve Thompson’ın başka bir bağlamda ileri sürdüğü gibi öznel olduğu ve diğer karakterler tarafından duyulamadığı için içsel *diegetic* ses⁵⁹ (2009, s. 284) olarak da nitelendirilebilir. Chion *The Testament of Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933) ve *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) filmlerinin ses ve imge aracılığıyla ölüyü hayata döndürmesi için gücü harekete geçirdiğini ifade eder (1999, s. 150). *Av Mevsimi*’nde de Pamuk karakteri ölü olmasına rağmen sesi aracılığıyla filmin *diegetic* dünyasında yer alır. Pamuk’un dış sesi ile film başlar ve biter, anlatıyı başlatan ve bitiren Pamuk’tur. Böylelikle Silverman’ın da vurguladığı kadın sesinin nadiren dış ses (voice-over) işlevine sahip olduğuna (1988, s. 165) dair genel kanıda bir kırılma yaratılır. Filmde Pamuk karakteri dışında hiçbir karaktere böyle otoriter bir konum verilmez.

⁵⁸ Filmin yönetmeni Yavuz Turgul, “[h]ikayeyi ressam Yavuz Tanyeli’nin bir deseninden ilham alarak oluşturmaya başladı[ğın]” (<http://www.medyatava.com/Haber/67909>) ifade eder.

⁵⁹ “[İ]çsel diegetic ses sıklıkla dış ses olarak adlandırılır çünkü sahneye ait gerçek bir alandan gelmemektedir” (Bordwell & Thompson, 2009, s. 284).

Pamuk'un sesinin duyulduğu açılış sahnesinde puslu bir hava vardır ve çerçeveye dikey çizgiler hakimdir. Kamera nehrin üzerinde ileri doğru hareket ederek çalıların ortasında kime ait olduğuna dair merak duygusu uyandıracak olan vücudundan ayrılmış kesik bir eli çerçeve içine alır. Kesik el görüntüsüyle parçalanan kadının bedeni/gövdesi erkek tarafından açığa kavuşturulmaya çalışılan bir araştırma nesnesine dönüşür. Film boyunca duyulan dış sesin sahibi Pamuk'un ses ve görüntüsünün üst üste bindiği tek sahne böbreğinin ondan zorla alınmaya çalışıldığı sahnedir. Bu sahnede Pamuk'un sesi çığlığa dönüşür. Pamuk iç mekândadır ve kapı gibi dikey hatlarla çerçevelenerek görüntünün içine hapsedilmiştir. Kamera kullanımı, kurgu ve müzik Pamuk'a uygulanan şiddetle paralel bir şekilde hareketli ve tedirgin edicidir.

Pamuk'un sesinin filmin *diegetic* dünyasında uzun bir süre bedeni ile beraber gösterilmemesi, Chion'un deyimiyle sesin “de-akusmatize” edilmemesi yani açığa çıkarılmaması bir tehdit unsuru haline gelir. Her ne kadar öldürülen bir kadına ait olduğu bilinse de, bu kadının kim olduğunun uzunca bir süre bilenememesi nedeniyle bu sesin kaynağının belirsiz olduğu söylenebilir. Doane'in kuşatan/çevreleyen ses anlamında kullandığı “etkin zarf” (sonorous envelope) (1985, s. 574) gibi kaynağı belirsiz olan bu ses, bütün çerçeveye hakim olur ve böylelikle Elsaesser ve Hagener'in de belirttiği gibi uçucu, saydam ve şeffaf bir şey olan ses; onu yakalama, sabitleme ve dondurma arzumuzdan kaçır (2011, s. 251).

Doane klasik sinemanın kaynağı eşzamanlı olarak temsil edilmeyen sesin temsiline nasıl izin verdiğinin ilginçliğine dikkat çeker (1985, s. 571). Bu bağlamda Bonitzer'in tespiti anlamlıdır. Bonitzer sesin görüntüyle bağlarını kopardığında,

görüntüye dışarıdan, alan-dışı'ndan musallat olduğunda, görüntüyü ve görüntünün yansıttığı gerçek'i avucunun içine aldığını belirtir (2007, s. 27).

Henderson ses kuşağı açısından ele aldığı Jean-Luc Godard'ın *Bir Artı Bir* (*Sympathy for the Devil*, 1968), *Gerçek* (*Pravda*, 1970) ve *Doğu Rüzgârları* (*Vents d'Est*, 1969) arasındaki farkı şöyle dile getirir: *Bir Artı Bir*'de ses, sinemadaki gerçekçiliğin geleneklerine uygun bir biçimde görüntüye destek olarak varken; *Gerçek*'te biçimsel bir bütünlük oluşturan ses kuşağı, imge kolajıyla ilişki kurar ve onları eleştirir. Görsel organizasyonun değil de ses kuşağının özerk olduğu *Gerçek*'te ses kuşağı film imgelerinin bütünlüğünü eleştirir. *Gerçek* ve *Doğu Rüzgarı*'nda görüntü kuşağı ve ses kuşağı tamamen bağımsızdır: "Her iki filmde de görüntüler [...] emperyalist dünyanın görüntüleri, sesler de bu dünyayı anlamaya ve dönüştürmeye çalışan diyalektik kuramın sesleridir. Sesler görüntüleri ve sık sık da kendilerini eleştirir ve reddeder (Henderson, 2011, s. 68-70). Burada bahsedildiği gibi *Av Mevsimi*'nde de Pamuk'un dış sesi alan-dışından musallat olarak görüntünün inşa ettiği gerçek'te kırılma yaratır. Elsaesser ve Hagener de ses ve görüntü arasındaki ilişkinin sesin ve görüntünün birbiri etrafında sonsuz bir soru-cevap oyunu içinde dans ederek gerilim yarattığını belirtir (2011, s. 253). *Av Mevsimi*'nin açılış sahnesinde kime ait olduğu bilinmeyen kesik el görüntüsünün ve bir kadına ait dış sesin yarattığı gerilim filmin ilk dakikalarından itibaren izleyicide merak duygusu uyandırır.

Bedeni üzerinde söz sahibi olmayı deneyen Pamuk'un babası Müslüm'ün "Su testisi su yolunda kırılır. Ölümü hak eden bir hayat yaşadı" sözleriyle babanın yasasını ihlâl eden Pamuk'un ölümü meşruluk zeminine oturtulmaya çalışılır. Film

bir yandan babaerkil sınırların dışına çıkmaya yeltenen kadınları “ikaz ederek” eril kaygıyı yatıştırmaya çalışırken bir yandan da bu sınırların içinde kalmanın çok tekin olmadığı bilgisini verir: Dış dünyanın karşısındaki ev içi alan da “huzurlu” ve “güvenilir” değildir. Dış dünya kadar evin de “güvenilmez” ve şiddet içeren yüzü sergilenir. Pamuk’un babası ve erkek kardeşleri Abbas ve Vakkas’tan şiddet gördüğü ev tekinsiz olarak sunulur. Böylelikle her ne kadar filmin anlatısında kendi arzusuna, bedenine sahip çıkan Pamuk ölümle cezalandırılmış olsa da bu cinsiyetçi tutumu film onaylamaz. Film *diegetic* düzeyde erkek karakterlerin Pamuk hakkındaki yorumlarına yer vererek erkeklerin kadınlar hakkındaki cinsiyetçi tutumu üzerinden ilerlese de aynı zamanda bu bakış açısını tartışmaya açar ve cinsiyetçi tutumu gösterir. Filmin sonunda ataerkil sistem tarafından kurbanlaştırılan Pamuk aracılığıyla aile kurumu eleştirilir. Filmin anlatısı içinde kutsal aile ve “namus” meselesi sorgulanır, babanın iktidarı (Müslüm ve Battal Çolakzade) eleştiriye tabi tutulur. *Av Mevsimi*’nin bu tarz bir tutum sergilemesinde Pamuk’un dış sesinin etkisi yadsınamaz. Pamuk kendi deneyiminden bahseder. Bonitzer’in de ifade ettiği gibi bir film kişisine ait olan ses, alan-dışı’ndan duyulduğunda bu ses tarafından bir yarık açılır (2007, s. 28). Filmde de Pamuk’un sözleri aracılığıyla bir yarık açılmış ve filmin görsel düzenlemesinin dışında yer alan bir “gerçek”in olduğu seyirciye hissettirilmiş olur.

Kaplan *Women and Film: Both Sides of the Camera*’da *Av Mevsimi* gibi kadın cinayeti üzerinden ilerleyen *Lady from Shanghai* (1946) filmini çözümlerken erkeğin kadın söylemi üzerinde tamamen bir kontrolü olmadığını ifade eder. Birinci *diegetic* düzeyde erkek dış ses kullanımı (dış ses Michael’e aittir) ses ve imge arasında açılan bir boşluğa izin verir. İkinci *diegetic* düzlemde erkek karakter

Michael'ın mücadele ettiği dünyayı temsil eden kadın söylemi üzerinden bir mücadele çıkarsayabiliriz. Bu dünyaya yabancı biri olarak Michael bu dünya hakkında çok az şey biliyordur (Kaplan, 2000, s. 61-62). *Av Mevsimi*'nde de benzer bir şey gerçekleşir. Erkeklerin ipuçlarını birleştirip olayları anlamlandırmasıyla ilerleyen anlatı ve kadının dış sesi arasında bir boşluk oluşur. Pamuk'a ait dış ses filmin anlatısına hakim olan eril söylemde bir kırılma yaratarak hem görünenin ardındaki saklı gerçeğe hem de ataerkinin kadın üzerinde kurduğu baskıya göz kırpar. Bu anlar ataerkil sistemde kadınlığın ne şekilde inşa edildiğini görünür kılar. *Av Mevsimi* ataerkil sistemin çelişkilerini ve kesintiye uğradığı noktaları imleyerek kadınların bu sistem içindeki konumlarının sorgulanmasına yönelik anlamları dolaşıma sokar. Filmde kadınların erkekler tarafından baskı altında tutulduğu gözler önüne serilir.

Pamuk'un annesi Hatun ataerkil örüntülere sahip bir ailede eş ve anne rolündedir. Ataerkil yapının ondan beklediği itaatkâr eş, fedakâr anne konumundadır. Fakat bu durum De Beauvoir'ın "kadının ev içinde gördüğu işler ona bir özerklik kazandırmaz [...], geleceğe açılan kapısı yoktur, hiçbir şey üretmez [...] bu çalışma kadını alıp bir üst aşamaya geçirecek yerde, kocaya ve çocuklara bağlar; kadın, ancak onlarda doğrular kendini: onların yaşamındaki özsel-olmayan bir aracıdan başka bir şey değildir" (1970, s. 65) tespitiyle birebir örtüşür. Evde Müslüm'ün/kocanın hakimiyeti vardır ve geleneksel rollerle tanımlanan Hatun, kocasına ve çocuklarına hizmet eder. Kaplan'ın da *Blonde Venus* filmini çözümlerken söylediği gibi anne kendinde bir özne olmaktan ziyade diğeri için bir nesnedir, özne olarak boş bir gösterendir, güvenliğin göstergesi olarak anlamı Öteki için bünyesinde barındırır (2000, s. 55).

Pamuk annesinin ev içi alandaki geleneksel rolünden duyduğu rahatsızlığı şu sözleriyle dile getirir: “Hâlâ sinekler uçuyor etrafta. Hiçbir şey değişmemiş. Sivrilere uyutmaz insanı burada. Lağım kokusu geliyor. Annemin üstü başı kavrulmuş soğan kokar. O kokudan nefret ederim. Annem sanki mutfakın bir parçasıdır. Ocağın başında, elinde bir tahta kaşık”. Dış seste Hatun’a/kadına dair bu sözler işitilirken, hakkında konuşulan Hatun görüntüde yer almaz; çerçevede bahsedilen mutfak görürüz. Fonda gizemli ve gerilim yaratan bir müzik vardır. Sabit çerçevede mutfak genel çekimle verilirken, Ferman sol taraftan çerçeveye girer. Lavabonun kenarındaki seramiklerin bir kısmı dökülmüş, dolapları eski, duvarı boyasız, bakımsız bir mutfaktır. Zincirleme geçişlerle mutfak uzun uzun gösterilir. Ferman’ın bakışı kameranın bakışı ile kesişmez. Böylelikle izleyici Ferman’ın bakış açısından görmez ve erkeğin bakışından bağımsız çerçevede gözlerini gezdirir. Görüntü bu şekilde akarken Pamuk’un sesi erkek söyleminden bağımsız bir şekilde çerçeveyi kuşatmıştır.

Kadın sesinin kullanımı açısından filmde üzerinde durulması gereken bir başka karakter Hatun’dur. Ferman ve ekibi soruşturmanın gidişatını değiştirecek herhangi bir bilgiye ulaşma isteği ile ikinci kez Pamuk’un ailesinin evine giderler. Bu sahnede dikkat çeken nokta Hatun ve Müslüm’ün konumlanışının değişmiş olmasıdır. Bu planda Hatun sol tarafta iken; Ferman ve ekibi eve ilk gittiklerinde Hatun çerçevenin sağında, Müslüm solunda oturur. Ferman ve ekibinin Pamuk’un evine ilk kez gittikleri ve Hatun’u ilk defa gördüğümüz sahnede ailenin reisi olarak Müslüm cinsiyetçi dili yeniden üreten biçimde konuşurken Pamuk’un annesi erkekler arasında geçen konuşmalara çok katılmayarak hüzünlü bir şekilde dinler. Bu sahnede Müslüm otoriter bir sese sahipken; Hatun’un sesi otorite sahibi değildir.

Chion sinemanın *acousm tre*'nin bedensiz ses ve sessiz karakter arasında garip biçimde simetrik bir ilişki muhafaza ettiğini belirtir. Bedeni olan fakat sesi olmayan ya da sesi olan fakat bedeni olmayan bir karakter çoğu kez mutlak güce sahiptir/çok güçlüdür (Chion, 1999, s. 100). Bilgisinin ne kadar olduğunu bilmediğimiz sessiz karakter diğer karakterlerin bilgilerini sorgulamalarına neden olur, bilgi her zaman parçalıdır ve belki de sessiz karakter “geri kalan” bilgiyi biliyordur. Gizemin muhafızı olduğu düşünülen sessiz karakterin varlığı bize bir gizem olduğu hakkında ipucu verir (Chion, 1999, s. 96). Ne bildiğini ya da ne bilmediğini kolay bir şekilde belirleyemedi imiz için sessiz karakterin çoğunlukla her şeyi bildiği ya da en azından ilişkili olduğu karakterle alakalı bilgiyi kendine sakladığı varsayılır. Sessiz karakterin *son sözü*, soruşturmayı sonlandıracak anahtarı barındırdığı farz edilir fakat o bunu dile getiremez ya da dile getirmek istemez (Chion, 1999, s. 96-97). Chion'un tespitinden hareketle Hatun'un konuşmaya çok az katılması, bir nevi sessiz kalması, izleyici olarak bilgisinin ne kadar olduğunu sormamıza neden olur.

Av Mevsimi'nin *diegetic* dünyasında Hatun'un sessizliği kadar adeta  ı lık gibi olan haykırması da yer alır. Bu sahne Hatun'un evin dışında g r ld  u tek sahnedir. Polis karakolunda geçen bu sahnede Pamuk'un sevgilisi  mer'i vuran a abeyi Vakkas tutuklanmı tır. Anne kimliğiyle oğlu için endi elenen Hatun'u gördüğümüz bu sahnenin önemli yanı, Müslüm'un/babanın otoritesinin sorgulanmasıdır. Anne kocasının yakasına yapışarak “Biz kurban mıyız ha kurban mıyız? Yetmedi mi yetmedi mi o adama verdiklerimiz? Kızımı aldın, o lumu aldın. Allah belanı versin. Dokunma bana. Hep senin yüzünden” diye haykırır. Daha önce de bahsedildiği gibi Chion * ı lık noktasını* bir boşluk, yokluk alanı olarak tanımlar

(1999, s. 77). Hatun'un sesinin haykırışa dönüştüğü bu sahne anlatıda bir yarık açar. Şimdiye kadar daha çok sessiz kalmayı seçen, konuştuğunda da sesi mırıltı gibi duyulan Hatun haykırışıyla tepkisini yüksek sesle belli eder ve kocasının aile içindeki otoriter gücünü eleştiriye açar.

Bu sahneyi takip eden diğer sahnelerde Hatun'un anlatı içinde konumlanması da değişikliğe uğrar: Öncesinde edilgen, kocasının izinden giden Hatun sonrasında fikirlerini söyleyen, sesini çıkaran etkin bir karakter olarak inşa edilir. Chion *Çok Şey Bilen Adam* (*The Man Who Knew Too Much*, Alfred Hitchcock, 1956) filminin erkek karakterinin -kocanın/çok şey bilen adamın- polisi uyaramadığını söyler. Filmde çığlık atan ana kadın karakter Jo Conway'nın (Doris Day) şarkıcı olması bir tesadüf değildir. Kadının sesi güce sahiptir (Chion, 1999, s. 117). Gizem başlığı altında bahsedildiği gibi *Av Mevsimi*'nde de *Çok Şey Bilen Adam* filmindeki gibi polisi uyaran erkek -Hatun'un kocası Müslüm- değildir. Kızı Pamuk'un kim tarafından ve niçin öldürüldüğünün açığa kavuşturulmasında anlattıklarıyla polise ipucunu veren ve gizemin çözülmesini sağlayan kişi Hatun'dur.

Av Mevsimi'nde haykırışına yer verilen bir başka kadın karakter Asiye'dir. Eski kocası İdris Asiye'yi iş yerinde gizli gizli izlerken patronunun ona yakın davrandığını görmüş ve bu nedenle adamı takip ederek arabasına binmek üzereyken tartaklamıştır. Bunu öğrenen Asiye İdris'in iş yerine gelir. Hareketli kamera kullanımının olduğu bu sahne film boyunca devam edecek olan İdris'in kadınlara yönelik cinsiyetçi tutumunu da gözler önüne serer. İdris ve Asiye'nin arasında geçen konuşma şöyledir:

Asiye: Sen ne biçim bir adamsın ha ne biçim bir adamsın?

İdris: Ulan bağırma. Ne diyosun sen ya?

Asiye: Ne mi diyorum. Adamcağızı resmen hastanelik etmişin lan. Manyak mısın oğlum sen?

İdris: Benim manyak olduğumu şimdi mi öğreniyorsun? Çok canı yandıysa gitsin polise şikayet etsin.

Asiye: “Haydut utanmadan hem dövüp hem de kimliğini göstermişsin. Nasıl şikâyet etsin? Senin yüzünden işimden olacağım. Bak ekmek paramla oynama. Fena bozuşuruz. Verdiğin üç kuruş nafakayla mı yaşayacağım ben!”

İdris: “Kuyruk sallama o zaman önüne gelene”

Asiye: “Ağzını topla. Ben kimseye kuyruk sallamam. Ayrıca bekâr bir kadını. İstedğim gibi yaşarım”

İdris: Deli etme lan beni. Ne demek istediğim gibi...

Asiye: Sen zaten delisin.

İdris: Gebertirim lan seni.

Asiye: Yok ya. Sıkıysa gebert o zaman.

Yukarıda bahsedilen Hatun’un ve Asiye’nin çılgılığı anımsatan haykırışı ilk bölümde Wood’un bir Hitchcock filmi olan *Çok Şey Bilen Adam*’da yer alan iki kadın çılgılığına atfettiği özellik ile benzerlik taşır: Buna göre kadının çılgılığı, erkeksi politikalar ve bundan doğan vahşete karşı protesto olarak okunmalıdır (Wood, 2004, s. 385). Daha önce Lawrence’ın filmlerde kadının konuşuyor oluşunun (*woman’s speech*) metin içinde egemen ideolojideki bir aksaklığa karşılık gelen bir krizi tetiklediğine (1991, s. 111) ilişkin tespitinden söz edilmişti. *Av Mevsimi*’nde Hatun ve Asiye’nin haykırışları aracılığıyla kadın söylemine imkân tanınmış ve ataerkil düzendeki çelişkilerin görünürlüğü artmıştır.

Anlatıcı ses olarak kadın sesine yer veren bir film olan *Neredesin Firuze*’nin en göze çarpan özelliği sesin ve rengin kullanımıdır. Erkek karakterlerin kıyafetlerinin rengârenk olduğu ve filmin erkeklerini pembe gibi feminen renklerde

takım elbiseler içinde gördüğümüz film boyunca sesin kullanımı çok yoğundur. Filmde yer alan Altın Rüya Şarkı Yarışması anlatıya baştan sona ara ara şarkıların girmesine olanak sağlar. Filmin gösterime girdiği dönemde Türkiye’de şarkı yarışması ile üne kavuşmak isteyen insanların hayallerini gerçekleştirmelerine aracılık eden popstar yarışması vardı. Hâlâ günümüzde de ses yarışmaları televizyon kanallarının gözde şov programlarındandır. Aralarda şarkıların yer aldığı filmde diyalog da çok fazladır. Müzik, diyalog, ortam sesi/gürültü ve diğer efektlerden oluşan ses kuşağında sessizlik yok denecek kadar azdır. Sesin bu kadar yoğun kullanıldığı filmde kadınların seslerinin duyulur olduğu ve kendileri hakkında konuştukları sahneler de yer verilir.

Öncelikle film bir kadın karaktere güçlü, anlatıyı kuran ve yönlendiren bir konum vererek geleneksel etkin erkek/edilgen kadın bakış açısında bir kırılma yaratır. Dorsay’ın “bir düş gibi gelip geçen gizemli kadın” (2004, s. 13) olarak tanımladığı filmin ana kadın karakteri Firuze filmin ilk saniyelerinden itibaren görüntüsü olmadan duyulan sesi ve sonrasında bütün çerçeveyi kaplayan bedeni ile etkin olarak inşa edilir.

Görüntü siyahtayken bir kadın sesi ile film başlar: “İnleyen nağmeler ruhumu sardı. Bir rüya ki orda hep şarkılar vardı”. Sesini duyduğumuz bu kadın, ilk bölümde Chion’un belirttiği gibi kaynağı olmadan duyulduğu için *acousmêtre*’dir. Daha önce bahsedildiği gibi sesi maddi ve sınırlı olmayan bir bedenden gelen *acousmêtre her yerdir*, hiçbir engel onu durduramaz gibi görünür ve en çok *acousmêtre* olanlar erildir, dışıl *acousmêtre*ler klasik sinemada azdır (Chion, 1999, s. 18, 21, 24, 55). Film başlar başlamaz bir kadına anlatıda *acousmêtre* işlevi yüklenip otoriter bir

konum verilmiş olur ve klasik sinemada çoğunlukla erkeklere verilen bir rol kadına aktarılır.

Jenerik bilgileri akarken kadın çerçevede görüntülenmese de sesi duyulmaya devam eder. Sesi sahibi olan beden çerçevede görünmez fakat bu durum uzun sürmez. Birkaç saniye sonra sesini duyduğumuz kadının görüntüsü ve sesi sekronize olur. Kamera aşağı doğru pan yaparken sesin sahibi olan kadın da çerçeve içine girer. Chion'un "de-akusmatize" kavramından yola çıkarak, kadının sesinin beden ile senkronize hale gelmesi ile "de-akusmatize" edildiği söylenebilir. Kadının sesi bir beden kazanarak cisimleşir. Göğüs çekimde kadın kameraya bakarak konuşmaya devam ederken kadının oturduğu koltuğun arkasında duvarın kenarındaki rafta gittikçe belirginleşen kırmızı renkte kanat figürü yer alır. Kadının arkasında görülen bu melek kanatları görsel olarak ona aitmiş gibi düzenlenerek sanki onun kanatlarıymış izlenimi yaratılır.

Kamera geriye doğru açılırken çerçeveye bir kadın ve bir erkek de dahil olur. Melek izlenimi verilen ve konuşmaya devam eden, elbisesi, eldivenleri hatta saçları bile beyaz olan kadın, hem erkek ve kadın karakterlerin hem de çerçevenin ortasında yer alarak denge durumunu sağlayan kişi olarak konumlanır. Kamera açılmaya devam ederken çerçeveye başka kadın ve erkekler de girer. Beyazlar içindeki bu kadın çerçevenin tam ortasında yer almaya devam eder ve bu toplulukla yaptığı konuşmada filmde yer alan karakterler hakkında bilgi verir. Bu giriş sekansında Firuze'nin anlatımıyla filmin ana karakterleri tanıtılır.⁶⁰ Böylelikle *Neredesin Firuze*,

⁶⁰ "Besteler yapmışlar. Açıkça yardım bile istediler. E bize davetsiz ziyaret yakışmaz zaten. Melaike tayfası dediğin biraz kaprisli olacak değil mi? Aslında her şey bir film gibi orada. Eğer kendini kaptırırsan filmde misin yoksa gerçek hayatta mı asla anlayamazsın. Sanki bir

Henderson'ın klasik anlatı filmleri için yaptığı tespitle uyumlu bir şekilde başlar: “Klasik anlatısal filmlerin başlangıç sahneleri genellikle, bir yandan eylemin kahramanlarını tanıtırken, öte yandan bir ortamı betimler” (1985, s. 11). Henderson'ın *Vadim O Kadar Yeşildi Ki* (John Ford, 1941) ve *Eve Hakkında Her Şey* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) filmleri için söylediği *Neredesin Firuze* için de uygundur: Filmin başlangıcında ana karakterleri tanıtmak ve sahneyi kurmak için oldukça fazla anlatım yer alır. Bu gerçekleştikten sonra film olağan sergileyici tarzda devam eder (1985, s. 19). İlk bölümde kadınların görüntüsünün ve sesinin çoğunlukla senkronize bir biçimde sunulduğundan bahsedilmişti (Silverman, 1988, s. 165). Firuze'nin sesinin filmin karakterlerinin görüntülerinin üstüne binmesiyle senkronizasyon kuralı bozulur ve eşlemesiz (asenkronize) bir ses ortaya çıkar. Senkronize bir şekilde verilmeyen kadın sesi bedenden ayrılarak özgürleşir.

Jenerik akarken de anlatıcı ses/kadın sesi anlatmaya devam eder. “Hay Allah bu adam da her yerde beni arıyor” sözlerinden sonra ekranda *Neredesin Firuze* yazısı

masal. Ama her köşe bucak ananeyi yiyen kötü kalpli kurtlarla dolu. Şimdi bir Seyfi bey var grubun yönetmeni. Sanatçı, işine çok hakim biri. Bir filmin en önemli karesi ilk karesidir demişti. Hele o başlangıç güzelse sürüklenip gidersin. Seyircin, aşkın gözlerini oynayan bir balığa dikmiş ördekler gibi takılır kalır.”, “Mesela Melih geleceği çok parlak, gencecik bir şarkıcı ama aşk aklını başından almış. Aşk dediğin akıl bırakmıyor ki insanda. İşte aşk uğruna her şeyini ama her şeyini terk edebilecek biri daha”, “Melekler vızır vızır gizlice dolanıyor başlarında. Ama bazen beklenmedik şeyler oluyor. Bi anda bütün kapılar yüzlerine kapanmış, çaresiz sıkışmış kalmışlar. Beceriksiz bir aşk perisi... dur çok güzel bir laf vardı. Beceriksiz bir aşk perisi bu kayıp ruhlara bir oyun oynamış. Kenetlenmişler ama biri yıkılsa öbürü de gümbür gümbür gidecek. Yo hayır bu çöküşe izin veremezdik”, “Orhan bey finansman dahisi. Hele hukuk mukavele işlerinde eksper. İnanır mısınız minnacık bir otel odasını sıcacık bir sanatçı barınağı haline getirmiş”, “Hayri bey gerçekten müthiş bir beyin. Çok karizmatik, gerçek bir beyefendi. Nasıl yakından ilgileniyor biliyor musunuz sanatçılarıyla? Adeta onlara kol kanat geren bir peri”, “ve nihayet Hayri'yle Orhan bey bataklıkta bir cevher buluyorlar. Kariyerine Avrupa'da başlamış, sonra tabi hızla yükselmiş”.

belirir. Bu andan itibaren zamanda bir geriye dönüş olur ve Firuze'yi ilk kez gördüğümüz bu ana kadar yaşananlar seyirciye aktarılır.

Firuze'nin anlatıcı sesi anlatıyı kurarken ve sesi bedeninden ayrı olarak da yer alırken filmin bir diğer kadın karakteri olan Melek'in uzunca bir süre sesini duyamayız. İlk olarak fotoğrafını gördüğümüz Melek'in sonrasında görüntüsünü ilk kez gördüğümüz sahnede sesini işitmeyiz.

Bonitzer'in Jorge-Luis Borges'in labirent anlatılarına örnek olarak verdiği *La Demeure d'Asterion* gibi "anlatılarda, muammayı işin içine sokan ve taşıyan, sadece kendini tasvir etmediği ya da kendini tanımadığı için okuru yanıltıp yolunu şaşırtan, bizzat anlatının kurucusudur, 'özne-ben'dir. Asterion kendini canavar olarak tanımaz; Roger Ackroyd'un katili, öykülemesiyle, suçunu inkâr eder" (2006, s. 57, 59). *Neredesin Firuze*'de de filmin açılış sahnesinde üst-sesi ile anlatının kurucusu olan Firuze aynı zamanda filmin ana kadın karakteridir ve filmin başından son sahnesine dek anlatıda aktif ve güçlü bir konumdadır. Fakat "şizofren" olduğundan habersiz olan Firuze, filmsel anlatıyı kurarken filme yön verecek olan bu önemli bilgiyi –kendisinin de durumun farkında olmamasının etkisiyle- seyirciye aktar(a)mamış olduğu için izleyiciyi yanıltır. Ele alınan bir diğer film olan *Hokkabaz*'da ise Fatma, kendi çıkarı için altınlarla kaçıp yeni bir hayata başlama amacıyla bilinçli olarak gerçeği saklamıştır.

Suner'in *Adı Vasfiye* için söyledikleri *Neredesin Firuze* için de söylenebilir. Buna göre film "yalnızca kendi kurmacalığının değil, patriarkal temsil rejimiyle suç ortaklığının da farkında olan bir metindir" (2006, s. 308). *Neredesin Firuze* de bu farkındalığın altını çizer. Bu tarz bir yaklaşımı örnekleyen sahnelerden biri filmin

kadın karakterlerinin evde kurdukları rakı sofrasında bir araya geldikleri sahnedir. Bu sahnede çerçevenin sağında arka planda Seyfi'nin karısı Ayşen, çerçevenin solunda ön planda da Melih'in sevgilisi Sibel konumlanır. Kameranın hareketiyle çerçeveye Hayri'nin karısı Neval de girer. Sibel ve Neval rakı kadehlerini tokuştururlar. Filmin kadın karakterleri arasında geçen konuşma kadınların (güçsüz bir konumdan) ataerkil pazarlıkta yer almalarına vurgu yaparken, aynı zamanda bu duruma da eleştirel bir bakış sergiler ve kadın söylemine yer verir. Filmin kadın karakterlerinden biri olan Neval'in ağzından ataerkil düzendeki erkek egemenliği ve kadınların ikincil rollere sahip olmasından duyulan rahatsızlık dile getirilir: "Hadi parlak bir gelecek için bu heriflere katlanıyoruz diyelim. Şansları dönüp de paralar akmaya başlayınca valla bizi bırakıp gider bunlar. Kızlar işin aslı bu filmde bütün roller erkekler için bize rol mol yok kardeşim". Bu sözler pek çok feminist gibi de Lauretis'in de kadın olmaya dair yaptığı tespiti akla getirir. De Lauretis *Alice Doesn't*'da kadının tarihsel ve kültürel süreçteki yokluğunu vurgularken (aktaran Suner, 2006, s. 307) "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousnes"da bu durumu "kadının olmayışı" kavramını kullanarak ele alır:

Söylem içerisinde aynı anda hem tutsaktır, hem yoktur; sürekli ondan söz edilir, fakat kendisi duyulamaz, ifade bulamaz; bir gösteri nesnesi gibi teşhir edilir ve hâlâ temsil edilmeyen, edilemeyendir; görünmez, ancak görmenin nesnesi ve teminatı olarak kurulur; varlığı ve özgünlüğü aynı anda dayatılan, yalanlanan, reddedilen ve denetlenendir (aktaran Suner, 2006, s. 307).

Neval'in sözleri aynı zamanda daha önce de bahsedilen kadınların güçsüz bir konumdan ataerkil pazarlığa taraf oldukları ve erkeklerin bu pazarlıkta hakim bir konumda yer aldıkları gerçeğine de işaret eder. Böylelikle Neval klasik sinemada kadının temsil edilişini dile getirerek, kadının bu pozisyonunu sorunsallaştırır.

İzleyici filmin *diegetic* dünyasından hareketle ataerkil toplumda kadınların ikinci planda yer almalarını ve erkeklerin daha baskın konumda olmalarını kadın bakış açısından görmeye davet edilir. Neval'in bu konuşması erkeklerin kadınlar için tasarladığı rollerden kadınların sıyrılıp “gerçek”lik kazanmalarına aracılık eder.

Bu sahne kadınların kendi hayatları ve istekleri hakkında –Sibel'in hamileliği, Seyfi'nin karısı Ayşen'in ne pahasına olursa olsun çocuğu doğurma arzusu, Neval'in ataerkil düzende kadınların konumunu sorgulaması- konuşuyor olmalarını ve kadın dostluğunu/dayanışmasını öne çıkarması açısından önemlidir. Genel toplumsal kanıya göre erkeklerle daha çok bağlantılı olduğu düşünülen ve geleneksel erkek temsillerinden biri olan, erkeklerin bir araya gelmelerine aracılık eden rakı sofrası, bu kez ev içi alanda kurulur ve kadınları bir araya getirir. Filmin erkek karakterleri pavyonda eğlenirken paralel kurguyla üç kadın karakteri gördüğümüz bu sahne, aynı zamanda Kaplan'ın *Women and Film: Both Sides of the Camera*'da ev içi alan, annelik ve kadın dostluğuna dair sözleriyle de paralellik taşır: “Ann Kaplan farklı bir yaklaşımla, ev içi alanın, anneliğin ve kadınların dostluğunun henüz erkekler tarafından sömürgeleştirilmemiş alanları temsil ettiğini belirtir. Bu anlamda, bu alanlar kadınların direnebildikleri egemenlik alanlarıdır” (Kaplan'dan aktaran Öztürk, 2000, s. 66). Neval'in sözleriyle filmde bir yarık açılır. Üst açıdan genel çerçevede kadınların görüntüsüyle sahne sonlanır.

Ele alınacak bir diğer film olan *Hokkabaz*'da kadın sesinin açığa çıktığı yerlerden biri Fatma'nın kendi hikâyesini anlattığı sahnedir. Fatma Sait'le birlikte şehitlikten döndükten sonra çantasında düğünde takılan altınları bulamaz ve İskender'e altınları ne olduğunu sorar. İskender Fatma'nın abisi ile karşılaştıklarını,

çantadan altınları onun alabileceğini söyler. Olanlara sinirlenen Fatma Aslan'ın aslında ağabeyi olmadığını söylerken saçındaki pembe bandanayı ve üzerindeki pembe sweet shirtı çıkarır, altından kollarındaki dövmeleeri görünür. Dövmenin de bir tür süslenme olduğu düşünülebilir. De Beauvoir süslenmenin toplumsal imleminin kadının topluma karşı takındığı tavrı açığa vurduğunu söyler: “[Y]erleşik düzene boyun eğiyorsa, kendine, göze batmayan, akıllı uslu bir kişilik seçer; bunun da sayısız ayrıntısı vardır elbet: çıtkırıldım, çocuksu, giz dolu, saf, sert, neşeli, ölçülü, azıcık aşırı ya da silik bir kadın olunabilir. Ya da tam tersine, özgünlüğüyle (originalité), alışılmışın dışına çıktığını gösterir” (1970, s. 180). Fatma anlatmaya başlar:

İşin şeklini mekânını Aslan belirler. Genelde en sevdiği rol ağabey rolüdür. Ama duruma göre amca yeğen, dayı kuzen de olur ya da her neyse. Mekân belli olunca bir ay önceden kasabaya yerleşilir. Mesleği duruma göre bazen avukat bazen eczacı bazen de Anadolu'ya mal dağıtan bir toptancıdır. Önce esnafa kendimizi sevdirebiliriz. Çevreye iyi intiba bırakırız. Kasabanın meşrebine göre başımı kapattığım bile olur. Sonra Aslan kasabanın tavşanını bulur. Akabinde ben devreye girerim. Hızlı bir tanışma, flört ve tabii çok namuslu olduğumuz için ağabeyimin zoruyla nikah. Damadın aşırı alkol aldığı karambole getirilmiş bir gerdekle beraber düğün ganimeti toplanır. Aslan'ın evin önüne dayadığı kamyonete de çeyizi indiririz. Bir de bazen damadın arabası olur. Oh o da işin cilası.

Bedeni ile senkronize olmayan bir şekilde Fatma bunları anlatırken, görüntüler anlattıklarına eşlik eder. Fatma farklı farklı kadın tiplerine bürünür. Bu sahne aracılığıyla kadınların gerçekliğiyle bağdaşmayan, ataerkil düzenin kadınlardan beklediği duygu ve davranış kalıplarına bir vurgunun söz konusu olduğu söylenebilir. Bu farklı kadın imgelerinin hiçbirisi Fatma'nın kendi “gerçek” kimliği değildir, her biri bir kadın olarak erkekler tarafından beklenen kadınlık rolleridir.

Sahnenin ilerleyen kısımlarında Fatma anlatmaya devam eder. İnsanları bu şekilde daha fazla kandırmak istemediğini ama Aslan'ın onu tehdit ettiğini söyler.

Filmde Fatma'nın anlatıcı sesinin –kaynağı görünmediği için bir anlamda dış sesinin- kullanıldığı bir diğer sahne filmin sonlarına doğrudur ve kaynağı olmadan duyulduğu için Chion'un *acousmetric* anlatıcı sesi (*acousmetric narrator's voice*) (1999, s. 25) olarak nitelendirdiği özelliğe sahiptir. Bu sahnede İskender, Fatma'nın kendisine yazdığı mektubu okurken Fatma'nın dış sesini işitiriz. Fatma bu mektup aracılığıyla İskender'e "gerçekleri" anlatır. Daha önce de söylendiği gibi izleyicinin bilgisi Fatma'nın filmin erkek karakterlerine anlattıklarıyla sınırlıdır. Ağabeyi Aslan'ın ilk görüldüğü sahneden itibaren bakışları ve vücut diliyle "güven vermeyen" bir şekilde sunulmuş olması, Fatma'nın sihirli kutu gösterisinde kaybolmasından sonra Erkut'un babasının "Aslan ara oğlum jandarmayı" sözüne Aslan'ın "Ağabey jandarmaya gerek yok, bir dakika dur" diyerek karşılık vermesi, sonrasında Aslan'ın gizlice İskender'in arabasına binip "Nerede buluşacaksınız lan Fatma'yla" diyerek İskender'i bıçakla tehdit etmesi İskender'le birlikte izleyicinin de Fatma'nın anlattıklarına inanmasına ve Aslan'ın "güvenilir" biri olmadığını düşünmesine hizmet etmiştir. İzleyici, İskender, Maradona ve Sait ile birlikte Fatma'nın anlattıklarının aslında yalan olduğunu, Fatma'nın yazdığı mektup aracılığıyla filmin sonunda öğrenir. Fatma'nın yazdığı mektup ise şöyledir:

Sevgili İskender, Büyük İskender, Maradona ve Sait ağabey. Herşey için teşekkürler. Bitek keşke paramı o herife vermeseydiniz daha güzel ayrılırdık. Olsun. İskendercim bu bölüm sana. Sahnede pek iyisin. Hep öyle kal olur mu? Ama gözüne o lazer mi ne onu yap. İhmal etme. Maradona'yı benim için öp. Babana da iyi bak. Ben yokum diye hemen gömme adamı. O daha hayatta unutma. Ben sizi çok sevdim tamam ama planım sizle takılmak değildi. Tavşan numarası diye o lafı da senden çaldım. Hani sizin tavşan kaybolmuştu ya. Size hiç yalan söylemedim. Küçük hikâyelerim var dedim. Yalan

mıymış? Bir tanesini dinlediniz işte. Doğru söyle kötü müydü? Altınları aldım evet ama orgu eve bıraktım. Belki çalarsınız. Şimdilik bu kadar. İskoç beni kaybettin sanma. Hani o ilk bir numara yapmıştın güvercin çıkarmıştın, uçup gitmişlerdi. Öyle düşün. Kızmaca yok. Öpücük. Fatma.

Fatma'ya ait anlatıcı sesi kullanımının olduğu bu sahne ataerkil sistem tarafından kuşatılan Fatma'nın tamamen "kötü", kendi çıkarı için insanları "kullanan" bir karakter olarak inşa edilmesinin önüne geçer. Fatma Yeşilçam melodramlarındaki gibi tamamen "kötü" ya da "iyi" bir kadın değildir; istekleri, hayalleri, çelişkileri olan bir kadındır. Kendi deneyimleri ve arzusu hakkında konuşur.

*Asmalı Konak Hayat'*ta anlatıda yer almayan ve her şeye kadir -Chion'un *acousmetre* olarak tanımladığı bir pozisyondan- eril bir ses filmin başında anlatıyı özetler. Bu anlatıcı ses, Seymen (Özcan Deniz) ve Bahar'ın (Nurgül Yeşilçay) tanışmaları, aşkları, evlilikleri, kıskançlıktan kaynaklı Seymen'in Bahar'a şiddet uygulaması, Bahar'ın bir kız çocuk doğurması ve sonrasında hastalanması hakkında seyirciye bilgi verir. Bir özet anlatım niteliğindeki bu sekansta anlatıcı ses, görüntüler akarken, diegesisin dışından konuşur. Filmin ana kadın karakteri Bahar, bir sokakta yaralı halde yatarken bulunmuş, ameliyat sırasında komaya girmiştir, Seymen kayıptır. Bu şekilde bir yıl geçer. Güçlü'nün de ifade ettiği gibi film boyunca anlatıyı ilerleten temel sorular Seymen'in nerede olduğu, onlara ne olduğu, Bahar'ın komadan çıkıp çıkamayacağı ve bu sorulara cevap verip veremeyeceğidir. Böylelikle Chion'un araştırmanın anahtarı olarak tanımladığı gibi Bahar *son sözü* barındıran olarak temsil edilir ve böylelikle gücün makamına atfedilir (Güçlü, 2010, s. 74; Chion, 1999, s. 97). Bu durum Silverman'ın "Dis-Embodying the Female Voice"daki tespitini de örnekler: Silverman erkek öznenin en ideal gerçekleşmesine

duyulduğu fakat görülmediği zaman; kadın öznenin ise en ideal temsiline görüldüğünde fakat duyulmadığında ulaştığını söyler (1990, s. 312). Chion anlatıda yer alan sessiz karakter için şunları söyler:

Anlatıya hizmet eden sessiz karakter aynı zamanda çoğunlukla itaat eden bir rol oynar. Böylelikle sessiz karakter hem ana karaktere hem de kurmacaya hizmet eder. Nadiren ana karakterdir ya da olay örgüsünün en önemli noktasıdır; çoğu kez ikincil karakterdir, marjinal ve yüzeyseldir fakat aynı zamanda bir şekilde gizemin kalbine de çok yakın yerleştirilir. Sessiz karakter rahatsız etmek, harekete geçirmek ya da ortaya çıkarmak için oradadır; çoğu kez bir araçtır (1999, s. 95-96).

Filmde yer alan bir kadın karakterin/Dicle'nin gördüğü rüya üzerine ailesi Seymen'i New York'da Çin mahallesinde aramaya başlar ve Seymen'e çalınan yüzüğü aracılığıyla ulaşırlar. Seymen Bahar'la hastanede yüzleştiği an gerçeği hatırlar. Chion anlatıdaki sessiz karakterin sessizliğinin fiziksel bir sebepten mi yoksa karakterin konuşmayı reddetmesinden mi kaynaklandığının, bu iki durum arasındaki ayrımın öneminden bahseder (1999, s. 96). *Asmalı Konak Hayat*'da Bahar, geçirdiği kaza sonucu –Bahar ve Seymen ıssız bir sokaktan geçerken saldırıya uğrarlar. Seymen kendilerini saldırganlara karşı korumaya çalışırken yanlışlıkla Bahar'ı vurur- sessizken; *Eşkya*'daki kadın karakter Keje (Sermin Hürmeriç) ise konuşmayı kendi isteği ile reddeder.⁶¹ Ruken Öztürk ve Nilgün Tural'ın ifade ettiği gibi mutsuz evliliği nedeniyle konuşmayan Keje bilinçli bir şekilde kocası Berfo'yu (Kamran Usluer) cezalandırmak için suskun kalır (2001, s. 121). Arslan'ın da belirttiği gibi Keje sessiz kalmayı seçer ve Baran'ı (Şener Şen) görene kadar

⁶¹ Türk sinemasında sessiz kadın karakterler deyince *Eşkya* filminden başka akla gelen bir diğer film *Sürü*'dür (Zeki Ökten, 1978). Filmde Şivan (Tarık Akan) ve Berivan (Melike Demirağ) evlidir. Berivan üç defa hamile kalmasına karşın düşük yaptığı ya da doğumundan sonra çocuklarını kaybettiği için çocuk sahibi olamamıştır. Berivan son çocuğu öldükten sonra bir daha konuşmaz (Öztürk & Tural, 2001, s. 120).

kimseyle konuşmaz. Keje'nin sessizliği geleneksel ataerkillik dolayımıyla kadınların bastırılması ile ilgili konuları gündeme getirerek, Gayatri S. Spivak'ın madun/ikincil kadınların iki kat bastırılması ve onların direnme taktikleri hakkındaki görüşlerini tekrarlar (Arslan, 2011, s. 255).

Issız Adam filminde ana erkek karakter Alper'in eski kırkbeşlikler toplama hobisi vardır. Bu nedenle filmin ses kuşağında sık sık Alper'in çaldığı plaklardan şarkı söyleyen kadın sesleri duyulur. Filmde dış ses kullanımına bakıldığında ise sadece erkeğin (Alper'in) dış sesine yer verilmediği, aynı zamanda Ada'nın sesinin de zaman zaman dış ses olarak görüntülere eşlik ettiği görülür. İki farklı sahnede ses kuşağında Alper ve Ada'nın karşılıklı konuşmaları işitilirken, senkronize olmayan bir şekilde çerçevede de onları görürüz. Sesini işittiğimiz sahnelerde Ada, Alper'e kendi hayatından bahseder.

Filmde kadın sesinin kullanımına ilişkin önemli bir ayrıntı Ada'nın çığlığına yer verilmesidir. Alper'in ayrılmayı istediğini söylemesinden sonra Ada "Neden?" diye çığlık atar. Bu çığlık daha önce bahsedilen *Av Mevsimi*'ndeki Hatun'un ve Asiye'nin çığlığı andıran haykırışı gibi eril söyleme bir karşı geliştirebilir. Ada'nın attığı bu çığlık sonrasında kameranın Alper'in tarafında konumlanması son bulur ve kamera Ada'yı takip etmeye başlar, sinirle attığı fularını almak için yere eğilen Ada ile birlikte kamera da alçalır ve Ada'nın ayağa kalkması ile birlikte kamera da yeniden yükselir. Bir sonraki plan apartmanın önündeki sokakta geçer. Bakışlarının pek kesişmediği konuşma sonrasında Ada yürüyerek Alper'in yanından uzaklaşır. Sabit kamera kullanımının olduğu bu sahne Alper'in amors çekiminden verilir, Ada

çerçeveden çıkana kadar flu bir şekilde gösterilir -çerçeve içinde kalır ama odaktan çıkar- ve Alper çerçevede yalnız kalır.

Filmin sonunda Alper ve Ada'nın karşılaştıkları sahnede işitilen iç sesleri melodramatik hazzın kaynağıdır. Birbirlerine karşı davranışları ve iç sesleri tezat oluşturur. Bu sahne aynı zamanda kaybetmiş olma, geç kalma duygusuna seslendiğinden dolayı melankoliktir. *İssız Adam* filmi ana kadın karakter Ada'nın ileride bahsedileceği üzere öznel çekimine imkân tanıdığı gibi sesini de fetişleştirmeyerek filmin *diegetic* dünyasında hem bakış açısına hem de arzusuna yer açar.

O Şimdi Asker toplumsal bir travma olan 17 Ağustos 1999 Gölcük depremi sonrası bedelli asker yapmak için bir araya gelen farklı yaş ve meslek gruplarından bir grup erkeğe odaklanır ve onların 28 günlük askerlik sürecini anlatır. Film depremin yaşandığı saatte tekneyle açılmış olan bir erkeğin -filmin ana erkek karakteri Nihat'ın (Mehmet Günsür)- ailesiyle yaşadığı apartmanın çökmesine şahit olması nedeniyle kameraya bakarak attığı çığlık ile başlar. Nihat kameraya bakmaya devam ederken başka insanların çığlıkları işitilir.

Nefes: Vatan Sağolsun filminde 1993 yılında Karabal Jandarma Karakolu'nda yaşananlar anlatılır. Üst açıyla çekilen sahnelerde karakolda yaşanan çatışma sonrası verilir. Sonraki sahnelerde geriye dönüşle çatışma öncesine dönülür. Filmin ana erkek karakteri piyade komando yüzbaşı Mete Horozoğlu'dur ve filmde kullanılan dış ses Mete'ye aittir. Filmde kadınlar çoğunlukla erkeklerle telefon konuşmaları aracılığıyla, sesleri ile anlatıda yer alırlar. Bu durum Silverman'ın daha önce belirtilen tespitine uygundur. Buna göre çoğu zaman kadının konuşması ve görüntüsü

senkronizedir. Silverman bu durumu olumlu bulmaz çünkü senkronize olmayan, bedenden ayrılan ses güç sahibidir. Filmde kadın sesinin bedeninden ayrı verilmesi geçici bir durumdur. Silverman'ın da söylediği gibi sese ait kadın bedeninin yan odada olduğu için çerçevenin dışında olduğu ya da telefonun diğer ucunda olduğu düşünülür (1988, s. 165). *Nefes: Vatan Sağolsun*'da olduğu gibi *Issız Adam* filminde de Silverman'ın bu yorumuna uygun düşen sahneler vardır. Alper'in annesi Müzeyyen'in önce telefonda sesini işitiriz, birkaç saniye sonrasında da görüntüsü sesine eşlik eder. Telefonda sesini duyduğumuz fahişenin, Yasemin'in, bir sonraki sahnede kendisini de görürüz. Tekrar *Nefes: Vatan Sağolsun* filmine dönecek olursak filmde yalnızca yaralı PKK'lı kadın militanın ve Mete'nin karısı Zeynep'in imgesini görürüz. Onu gördüğümüz bu sahnede Zeynep, lojmanın kapısında ambulansı görür görmez eve döner, kapıyı kilitler ve acı içinde yere uzanır. Öncesinde Mete ile telefon konuşmalarında sadece sesini işittiğimiz Zeynep'i gördüğümüz bu sahnede de sesini işitmeyiz. Öncesinde kocası Mete ile yaptıkları telefon konuşmalarında yalnızca aileye ilişkin konuşmalar yer alır. Filmin *diegetic* dünyasında Zeynep'in aile dışındaki hayatına dair bilgi sahibi olmayız.

2.3. Anahtar Deliğinden Ba-kı-la-sı Olmaya Direnen Kadınlar

Kadınların anlatı içindeki konumlanışına bakıldığında kameranın kullanımı, filmin kimin bakış açısını inşa ettiği, kadın karakterlerin nasıl çerçevelendiği önem kazanır. İlk bölümde de bahsedildiği gibi kadının fetişleştirilmesi kadınlar üzerinde hakimiyet kurmanın bir yoludur (Kaplan, 2000, s. 5). Kadının özne konumu almasında sesi gibi imgesinin de fetişleştirilmemesi önemlidir. Bakışın nesnesi yerine bakışın öznesi olan kadın, “gerçek” bir kadın olmaya bir adım daha yaklaşır.

Smelik örnek olarak verdiği *Dust* (Marion Hänsel, 1985) filmi aracılığıyla –film ana kadın karakteri Magda’nın perspektifinden anlatılır- bakış açısının karaktere öznellik kazandırmak için kullanılan en güçlü araç olduğunu ifade eder (2008, s. 65).

Geraghty bir kara filmde izleyicinin, erkek başrol oyuncusunun bakış açısını paylaşmaya davet edildiğini vurgular (1996, s. 248). Her ne kadar *Av Mevsimi* kara filmin kimi özelliklerini taşıyor olsa da, Geraghty’nin kara filme atfettiği bu özellik bağlamında bir farklılık söz konusudur. Hikâye karakterlerden hiçbirinin bakış açısıyla anlatılmaz. Film kamera üslubuyla herkese karşı eşit mesafededir, kimseden yana tavır almaz. İzleyicinin bakışı genel olarak ne kadın ne de erkek karakterin bakışıyla kesişir, kadın karakterlerle olmadığı gibi erkek karakterlerle de özdeşleşme sağlanmaz. Birkaç sahne dışında karakterlerle özdeşlik kurmaya yarayacak bakış açısı çekimine yer verilmez. Özel çekimin kullanıldığı sahnelerden biri daha önce bahsedilen İdris’in Asiye’yi iş yerinde çalışırken gizli gizli izlediği sahnedir. Bu çekimler İdris’in özel çekimiyle verilir. Asiye’nin İdris’in bakışının nesnesi olduğu bu sahneden bir önceki sahnede Ferman, İdris ve Hasan rakı sofrasındadırlar. Sahnenin sonlarına doğru İdris kendisi ve Asiye ile ilgili konuşmaya başlar. İdris’in son cümlesi Asiye’yi İdris’in özel çekiminden gördüğümüz sahnenin üstüne biner: “Benden çok çekti. Kavgı dövüş idare ediyorduk ama olmadı”. Asiye iş yerindedir ve bir kadınla konuşmaktadır. Kesme ile göğüs çekim ölçeğinde İdris’i ve sonrasında yine İdris’in özel çekiminden Asiye’yi görürüz. Asiye’nin yanına sonrasında patronu olduğunu öğreneceğimiz bir adam gelir. Sıcak bir şekilde birbirlerine tebessüm ederler. Adam Asiye’nin gömleğinin yakasına dokunur. İdris’in özel çekiminin yer aldığı bir başka sahne yatakta yatan hasta kızının baş ucunda bekleyen Hilal’in gösterildiği sahnedir. İdris Battal’ın evinde vurulduktan sonra da İdris’in

bakış açısı çekimine yer verilir. Bu sahnede İdris hayal eder: Mustafa amirin emeklilik gecesindeki gibi herkes Halit ağabeyin kahvesindedir ve İdris türkü söylerken onlar da gülümseyerek İdris'e tempo tutarlar. Filmde yer alan bir diğer öznel çekim ise Ferman amir ve Hasan'ın Battal Çolakzade'nin konağına gittiği sahnede yer alır. Hilal'in öznel çekiminden Hasan ve Ferman amir gösterilir. Ferman ve Hilal konuşurlarken de, Hasan'ın bakış açısından hasta yatağında yatan Ceylan'ı görürüz.

Av Mevsimi'nde öznel ya da yakın çekimlerle kadın vücudu parçalanarak nesneleştirilmez. Bu bağlamda filmin biçimsel özelliklerinin genel olarak kadınları nesneleştirmekten çok özne olarak konumlandırmaya hizmet ettiği söylenebilir.

Hokkabaz filmi de *Av Mevsimi* gibi kadın bedenini parçalamadan, bir fetiş nesnesi haline getirmeden bir bütün olarak sunar. Bu bağlamda Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*'nda vurguladığının aksine erkek etkin bir bakışa sahip değildir. Filmin ana kadın karakteri Fatma anlatı boyunca hiçbir sahnede filmin ana erkek karakteri İskender ve diğer erkeklerin bakışı tarafından bir fetiş nesnesi olarak inşa edilmez.

Fatma'yı ilk kez gördüğümüz sahnede, "saf" olarak nitelendirilebilecek Erkut - Fatma'nın evlenmek üzere olduğu kişi- koşarak Fatma'nın yanına gelir. Açık-karşı açı ile bakışları kesişmeyen Fatma'nın Erkut'a olan mesafesi sinematografik olarak da hissettirilir. Fatma Erkut'a karşı mesafelidir/soğuktur, onunla göz göze gelmekten bile kaçınır. Erkut konuşmada istekli taraf olarak sunulurken Fatma Erkut'un sorularına iletişime kapalı bir biçimde kollarını birbirine bağlayarak cevap verir. Fatma akşamki sihirbazlık gösterisi için hazırlık yapan İskender ve Maradona'ya

Erkut'tan daha çok ilgi gösterir. Fatma İskender'den kendisi için bir sihirbazlık gösterisi yapmasını ister.

Yukarıda bahsedildiği gibi Fatma fetişleştirilmezken aynı zamanda erkeğin - İskender'in- bakışı da "kusurlu" olarak sunulur. Böylelikle filmin *diegetic* dünyasında İskender'in bakışı iki kez sakatlanır: Hem kadını fetişleştiren ve eril kaygıyı yatıştıran bir bakışa sahip olmayarak fiziksel olarak bakışı "yetersiz" sunulur hem de bakışı "kusurlu" bir şekilde inşa edilerek bakışın gücünden mahrum bırakılır. Daha önce de Smelik'den aktarıldığı gibi kadın fetişleştirilip, nesneleştirildiğinde eril bakış işlevsel hale gelir (2008, s. 97).

Women & Film: Both Sides of the Camera'da E. Ann Kaplan, erkek bakışının ataerkil sistemde kadın söylemi ve kadın arzusu üzerinde güç uygulayarak kadınların üzerinde hakimiyet kurduğunu ve kadınları baskı altında tuttuğunu belirtir (2000, s. 1-2). *Hokkabaz*'da ise yukarıda da bahsedildiği gibi kadın üzerinde otorite kurmaktan yoksun bir eril bakış söz konusudur. İskender bakışı "kusurlu" olan, yaptığı sihirbazlık gösterisinde bir kadını yaralamaya varacak kadar hatalar yapabilen, ev kirasını ödemekte güçlük çeken sıradan bir erkek olarak inşa edilir. İskender'in yeğeni "Dayı babam sana salak diyor" dediğinde bile sadece kahkaha atan ve eniştesinden bir açıklama bile iste(ye)meyen naif bir karakterdir.

İskender'in bakışının "kusurlu" olması önemli bir ayrıntıdır. Feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi sinemada bakışın sahibi erkeklerdir. *Hokkabaz* filmlerin *diegetic* dünyasına hâkim olan bu pratikte kırılma yaratır: Filmde eril bakış "kusurlu"dur ve bu durum anlatı boyunca pek çok kez gerek diyaloglar gerekse görsel açıdan vurgulanır. İskender ve Maradona "kusurlu" olan bakışlarını -dokuz

numara gözlerini- lazer ameliyatla düzeltme isteğindedirler. Her iki karakter de gözlerinin bozuk olmasından rahatsız olsa da İskender çoğunlukla gözlük takmayı bile istememekte, gözlüksüz de iyi görebildiğini iddia etmektedir. Filmin başlarında İskender “kusurlu” bakışı nedeniyle sihirbazlık gösterisi sırasında kadını testere ile yaralar. Bakışı etkin olmayan erkek işinde de yeterli değildir. Bakışı “kusurlu” olan bu erkeklerin (İskender ve Maradona) tamlik duygusu zedelenmiştir. Anlatı boyunca karakterler tarafından bu tamlik duygusuna sahip olmak hedeflenir. Filmin *diegetic* dünyasında eril bakışın aktif olmaması, erkek karakterlerle dalga geçilmesi (şişe dibi gözlükler) söz konusudur. Birçok popüler anlatıda genelde erkekler kör olsa bile⁶² anlatıda aktif pozisyonlar alırken ve eylem içinde gösterilirlerken⁶³ *Hokkabaz*’da ana erkek karakterler aracılığıyla bu durumda kırılma yaratılır. Wood *Arka Pencere*’nin (Hitchcock, 1954) “kesinlikle hükmetme konumunu üstlenme açısından Stewart’ın fiziksel yetersizliği ve bunu ‘bakışın’ gücüyle gidermek yönündeki çaresiz dürtüsü üzerine inşa edil[diğini]” (2004, s. 390) belirtir. *Hokkabaz*’da ise bu durumun tersi söz konusudur: Filmin anlatısında İskender, “bakış”ın gücünden mahrum bırakılarak, bakışı “sakatlanarak” fiziksel olarak yetersiz sunulur.

⁶² “Örneğin *Robin Hood* filminde Hood’un sevgilisinin gözleri görmektedir ve kendisini koruyacak kadar da genç ve güçlü bir kadındır. Oysa kör ve yaşlı bir adamın koruması eşliğinde bir yerden başka bir yere gider. Bir anlamda erkek ne kadar kör ve yaşlı olsa da genç ve gören bir kadından daha güçlü, daha güvenilirdir. Çünkü ‘erkektir’ ” (Öztürk, 2000, s. 73).

⁶³ Bu dönemin popüler filmlerinden biri olan *120’de* lise müdürü olan Münire’nin babası Van’daki cephaneyi tümene kendilerinin götürmesini önerir. Vali Bey onun bu önerisine: “[...] Biz de gidersek okuldu hastaneydi vilayetti şehir tamamıyla başsız ve sahipsiz kalır [...] Bir baskın durumunda evlerimizi kim koruyacak?” sözleriyle karşılık verir. Sonrasında bu iş için kadınlar yerine erkek çocuklarını seçerler. Çocuk olmalarına rağmen erkek oldukları için kadınlardan daha güçlü oldukları düşünülür.

Mulvey Hitchcock’da erkek kahramanın tam olarak izleyici ne görüyorsa onu gördüğünü söyler: “Hitchcock’un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar” (Mulvey, 1997, s. 44-45). *Hokkabaz* filmi çerçevenin ortasında bir erkek ve kadının arasında konumlanan ve bütün ilgiyi üzerinde toplayan sünnet olmuş bir erkek çocuğun görüntüsü ile başlar. Filmin bu ilk jeneriğinde sadece sahnenin sonunda ilerde İskender olduğunu anlayacağımız çocuğun bakış açısından bir çekim vardır. Bu çekimde çocuk İskender’in gözünden çerçevenin ortasında tehdit edercesine elini havaya kaldırmış babası Sait’i görürüz ve Sait’in kapıyı kapatması ile görüntü kararır. Bu sahnenin izleyiciyi İskender karakteri ile özdeşleşmeye davet ettiği düşünülse de bundan sonraki hiçbir çekimde İskender’in öznel çekimi kullanılmaz.

İskender ve Orhan’ın gece yapacakları gösteri için sahnede hazırlanmalarının damat adayı Erkut’un (Gürgen Öz) gözünden birkaç saniyeliğine verilmesi gibi birkaç çekim hariç kamera, *Av Mevsimi* filmindeki gibi çoğunlukla herkese karşı eşit mesafelidir, kimsenin bakış açısında yer almaz ve hikâye kimsenin perspektifinden seyirciye aktarılmaz. Bu durum sinematografik olarak da çoğunlukla genel çerçevelere yer verilerek sağlanır. Erkeklerin Fatma hakkında konuştukları sahnede sabit kamera kullanımı vardır ve kamera herkese karşı eşit mesafededir. Sahne arabanın ön camına yerleştirilen kamera aracılığıyla genel çekim ile verilir. Arabanın içinde geçen bu sahnede erkekler –İskender, Maradona ve Sait- Fatma’nın uyuyakaldığını düşünerek onun hakkında konuşurlar. Fatma gözleri yarı açık yarı kapalı şekilde, tebessüm ederek onları dinler. Erkeklerin öznel bakış açısından

gösterilmeyen Fatma'nın yakın çekimi yoktur ve böylelikle Fatma fetiş nesnesi haline getirilmemiş olur. Bu sahnede erkeklerin arasında geçen konuşma ise şöyledir:

İskender: “Aaa canım uyumuş”

Maradona: “İskender ?”

İskender: “Hı?”

Maradona: “Şimdi bu kız bizimle geliyor mu?”

İskender: “Eee geliyor ne var ki? Ha gelsin di mi baba?”

Sait: “Ha tabi. Ben bu kızı çözdüm oğlum. Bu kız idealleri uğruna kaçmış. Gelebilir.”

İskender: “Akıllı kız da, terbiyeli”

Sait: “Dikkat ettim güzel de kız”

Maradona: “Fatma da güzel isim ha”

Brain Henderson'ın “Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru” (*Toward a Non-Bourgeois Camera Style*) çalışmasında Godard'ın izleyiciyi konumlandırmasına ilişkin söyledikleri *Hokkabaz* filmi için de geçerlidir: “izleyicinin eleştirel olarak incelemesi, kabul ya da reddetmesi gereken sentetik, tek katmanlı bir yapıyı sunar. İzleyici imgenin içine çekilmez, ne de onun içinde tercih yapar; imgenin dışında durur ve onu *bir bütün olarak* yargılar” (2011, s. 64). Henderson'ın Godard'ın kamerasının bireye hizmet etmeyerek, kimseyi kimseye tercih etmediğine, asla bir karakteri izlemek için harekete geçmediğine (2011, s. 62) dair tespitinin yukarıda araba içinde geçen sahne ve genel olarak filmin tamamı için de uygunluk taşıdığını söyleyebiliriz. Genel çekim, yakın çekime göre izleyicinin bakışını daha özgür kılar. Böylelikle Bonitzer'in de belirttiği gibi yakın planın “seyircilerin gözüne hiçbir seçim hakkı tanıma[yan]” (2006, s. 189) özelliğinin de önüne geçilmiş olur. İzleyici bakışını özgürce çerçeve içinde dolaştırabilir. Yakın çekim aynı zamanda fetişleştirmeye de hizmet eder. Anlatı boyunca ne bu sahnede ne de başka sahnede

Fatma'nın bedeni hiçbir şekilde yakın çekimle gösterilmediği için fetiş nesnesi haline de getirilmemiş olur ve Fatma bedeniyle bütünlük içinde sunulur.

Her ne kadar Fatma İskender'in arzusunun nesnesi olsa da kamera dikizci bir konum alıp Fatma'yı fetişleştirmez. Fatma hiçbir zaman İskender'in bakış açısından sunulmaz. Dönemin çoğu erkek filmindeki kadın karakterlerin aksine kameranın bu şekilde konumlanması Fatma'nın etkin ve bağımsız bir karakter olarak inşa edilmesine hizmet eder.

Filmde kadın bakışı açısından vurgulanması gereken bir diğer sahne “Kadın Sesi: Bedensiz Sesler, Sessiz Bedenler” başlığı altında da bahsi geçen sahnedir. Fatma'nın İskender, Orhan ve Sait'e Aslan'ın ağabeyi olmadığını, beraber insanları kandırıp paralarını çaldıklarını anlattığı bu sahnede Fatma'nın bedeniyle senkronize olmayan bir şekilde sesi duyulurken, görüntüler de anlattıklarını destekler. Fatma'nın sesine bakışı da eşlik eder. Fatma farklı farklı kadın tiplerine bürünürken pek çok kez kameraya bakarak yürür ve gülümseyerek göz kırpar⁶⁴ tıpkı ilk bölümde bahsedilen *The Revolt of Mamie Stover*'daki Mamie'nin kameraya meydan okuyarak bakması gibi. Böylelikle Mamie kameraya bu şekilde bakarak arzu nesnesi yerine özne olmaya bir adım daha yaklaşır. Sesi gibi imgesi de fetişleştirilmeyen Fatma da Mamie gibi nesneleştirilmeye karşı direnir ve özne olma yolunda ilerler.

Fatma'nın kameraya bakışıyla Bonitzer'in de vurguladığı gibi “ [...] [H]er oyuncunun geleneksel olarak tâbi olduğu kuralı, kameraya bakmama kuralını yıkmaya varan, sessiz bir karşı koyma gerçekleşmiştir” (2007, s. 46). Böylelikle

⁶⁴ Çetin Sarıkartal'ın “Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı” çalışması Hülya Koçyiğit'in oyunculuğu üzerinden bu durumu ele alır.

kameranın varlığının bilincinde olma yani Emile Benvenisteci anlamda bir tür seslenmeden –*discoursedan*-⁶⁵ söz etmek mümkündür. Seçil Bükür’in de vurguladığı gibi filme katılmaya çağrılan izleyicinin varlığı kabul edilir (1996, s. 148). “Filmin etkili olabilmesi için izleyicinin sözün kendisine yöneltildiğini bilmesi gerekir. [Jim] Collins bunu açıklamak için Althusser’in *interpellation* (çağırma) kavramına başvurur. [...] İdeoloji bireyleri kendisine ‘özne’ kullanımıyla çağırır. Örneğin Hristiyanlık ideolojisinde de Tanrı kullarına doğrudan seslenir” (Colins’den aktaran Bükür, 1996, s. 149, 150).

Bu başlık altında değerlendirilecek bir diğer film olan *Neredesin Firuze*’de daha önce kadının gizemleştirilmesi bağlamında bahsedilen erkeklerin “Ya Evde Yoksan” şarkısını söyledikleri sahneye tekrar değinilecektir. Bu sahnenin feminist açıdan önemli yanı Firuze’yi bakışın öznesi ve otorite sahibi olarak konumlandırmış olmasıdır. Filmin erkek karakterleri - Hayri, Orhan, Melih, Seyfi ve Ferhat- adeta striptiz yaparcasına Firuze’nin karşısında dans ederler: Ceketlerini çıkarıp Firuze’ye doğru atarlar. Bu sahne Firuze’yi bakışın sahibi olarak inşa ederek pek çok geleneksel anlatıda erkeğin izleyen/bakan, kadının izlenen/bakılan konumunda olması yaklaşımını tersyüz eder. Erkekler tıpkı *Hokkabaz*’da Fatma’nın kameraya bakarak yürüdüğü sahne gibi, izlendiklerini bilirlercesine kameraya bakarlar. Filmin

⁶⁵ Benveniste kişi adlarından hareketle (ben/sen/o) sözce (*énoncé*) ve sözcelem (*énonciation*) ayrımında bulunur. Buna göre “Ben verdim” , “Güveniyorum” sözceleme örnekleridir (Benveniste, 1995, s. 186). “Sözcelem bireyin dili söyleme dönüştürmesini gerektirir” (Benveniste, 1995, s. 139). *Énonciation* ve *énoncé* ayrımı Fransız dilbilimci Emile Benveniste’in *discourse* (söylem) ve *history* (histoire) arasındaki ayrımı sistematikləştirmesine yönlendirir. History her zaman “orada” ve “o zamanki” dir ve kahramanı “he”, “she” “it” dir. Discourse “burada” ve “şimdi” ye ve “I” ve “you” ya refere eder (Nowell-Smith, 1981, s. 234).

erkek karakterleri “Ya evde yoksan” sözlerini kameraya yani seyirciye bakarak söylerler.

Bu otel sahnesinden önce de Firuze bakışın sahibi olarak inşa edilmiştir. Firuze’ye bakışın öznesi konumu veren bu sahne, filmde Firuze’nin ikinci kez görüldüğü sahnedir. Bu sahnede Firuze perdeden dışarı baktıktan sonra, ayna karşısında takı takıp süslenir, sonrasında ise televizyon karşısında kahvesini yudumlayarak Ferhat’ın çıktığı programı izler. Bu sahnede Ferhat bakılan nesne, Firuze ise bakan özne, bakışın sahibidir.

Film daha önce de bahsedildiği gibi bir kadın karakteri –Firuze’yi- sesin ve bakışın sahibi olarak inşa ederken; bir başka kadın karakteri –Melek’i (Şebnem Dönmez)- ilk görüldüğü andan itibaren fetişleştirerek kastrasyon endişesini yatıştırmaya hizmet eder. Firuze anlatıda fetişleştirilmeyip, etkin bir karakter olarak sunulurken; filmin bir diğer karakteri Melek neredeyse her sahnede bakışın nesnesidir, filmin başından sonuna kadar hemen hemen her sahnede fetişleştirilir, kameranın kullanımı bu yönde işler. Melek dağınık bırakılmış sarı saçları, vücut hatlarını belli eden kıyafetleri ile fetiş nesnesi olarak sunulur. Daha önce ele alınan *Av Mevsimi* ve *Hokkabaz* filmlerinde kadın karakterler eril bakışın nesnesi değilken; *Neredesin Firuze*’de Melek fetişleştirilerek eril kaygıyı yatıştırma işlevi görür.

Melek’i ilk kez billboardda yer alan bir reklam afişinde görürüz. Afişte yer alan Melek’in görüntüsü Ferhat’ın bakışının nesnesi olur. Melek filmde görüldüğü ilk andan itibaren Ferhat’ın arzu nesnesi olarak sunulur. Ferhat Melek’i arzular. Öztürk’ün de ifade ettiği gibi “[k]lasik anlatı sinemasında bakmak, arzulamaktır” (2000, s. 71). Afişte büyük harflerle “SENİ BEKLIYORUM” yazılıdır: Arzulanan

kadın onu arzulayan erkeği bekler. Kadının bekliyor olması, onun edilgen bir konumda yer aldığını dolaylı yoldan belirtir. Yere yüzüstü uzanmış ve kameraya gülümseyen kadının görüntüsü neredeyse bütün çerçeveyi kaplar. Ferhat sırtı kameraya dönük afişteki kadına, kadın da seyredildiğini bilircesine kameraya bakar. John Berger’in *Görme Biçimleri*’nde söylediği gibi: “Erkekler kadınları seyrederler. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederler” (2013, s. 47). Berger’in Ingres’in resmindeki ve bir dergiden alınmış resimdeki her iki kadının yüz ifadelerine ilişkin söylediği Melek’in yüz ifadesine de uygundur: “Kendisine baktığını sandığı erkeğe –onu hiç tanımamasına karşın nazla bakan bir kadın yüz ifadesidir bu. Burada kadın seyredilen birisi olarak dişiliğini sunmaktadır” (2013, s. 55). Fonda yer alan “Erkekler de Yanar”⁶⁶ şarkısı Ferhat’ın Melek’e ilk görüşte aşık olduğunu ima eder.⁶⁷

Film boyunca birkaç kez daha Ferhat Melek’in fotoğrafını seyreder. Türk sinemasında kadının fotoğrafının erkek tarafından seyredildiği başka örnekler de mevcuttur. Erkek kimi zaman Yılmaz Güney’in *Umutsuzlar* (1971) filminde olduğu gibi sevdiği kadının fotoğrafını seyrederek kurşunlar, kimi zaman da Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı*’ndaki (1965) boya yapmak için geldiği evde asılı olan fotoğrafa aşık olan erkek karakter gibi hiç tanımadığı bir kadının fotoğrafını aşkla seyreder. *Neredesin Firuze*’deki Ferhat da hakkında hiçbir şey bilmediği Melek’in fotoğrafını uzun uzun hayranlıkla izler.

Melek’in Ferhat’ın öznel çekiminden sunulduğu bir başka yer Ferhat’ın genç yeteneklere yer verilecek olan programa katıldığı sahnedir. Melek programa gelirken

⁶⁶ Emre Altuğ’un söylediği Nazan Öncel şarkısının sözleri “erkekler de yanar hem de nasıl yanar, yanmak çözüm değil bizi nikah paklar”dır.

⁶⁷ Filmde “aşk”tan ilk jenerikten itibaren bahsedilse ve birbirine aşık çiftlere anlatıda yer verilse de genel olarak bakıldığında filmin romantik aşk söylemine olumlu yaklaşmadığı söylenebilir.

bütün dış sesler kesilir, müzik ön plana çıkar. Ağır çekimle görüntülenen Melek Ferhat'ı fark etmeden önünden geçip gider. Ferhat'ın adeta nefesi kesilir. Sonrasında Melek'i tekrar ağır çekimle podyumda yürürken görürüz. Sahne hem görsel düzenlemesi hem de sesin kullanımı açısından Melek'in fetişleştirilmesine hizmet eder. John Ellis'in de vurguladığı gibi kadın bedeni voyoristik/dikizci merakın ve fetişistik büyülenmenin nesnesidir (1992, s. 50). Güzelliğinin ve çekiciliğinin ön planda olduğu bu sahnede uçuşan kıyafeti ve saçları ile Melek adeta ikonlaştırılır ve hem Ferhat'ın hem de programda yer alan ve televizyon başındaki izleyicilerin bakışının nesnesi olur. Genel olarak Melek'in neredeyse her sahnede nesneleştirildiği söylenebilir. Manken olan ve reklam filmlerinde oynayan Melek'in mesleği de bu durumu olanaklı hale getirir. Sevgilisi Kürşat (Rıza Sönmez), Melek'in sadece kendi bakışının nesnesi olmasını istemekte, başkalarına ait bakışın Melek'in üzerinde hüküm sürmesini istemediği için onun mankenlik mesleğini yapmasını istememektedir.

Filmde fetişleştirilen kadın görüntüsünün yer aldığı bir başka sahne Hayri ve ekibinin pavyona eğlenmeye gittikleri sahnedir. Hayri'nin sesi yemek masasında oturan kadınların görüntüsünün üstüne biner: “Ey kadınları yaratan Yüce Rabbim!”. Bir sonraki çekimde kadın nesneleştirilir. Dansöz bir kadının göbeği ve kalçası çerçevede görünür. Hayri eğilmiş, arzuyla kadının göbeğine bakmaktadır. Çerçevenin önünde, birinci düzlemde parçalanmış kadın bedeni, ikinci düzlemde Hayri, üçüncü düzlemde bir başka erkeğin yüzü görünür.

Eril bir dünyanın içinden anlatımını kuran *Neredesin Firuze*, “Kadın Sesi: Bedensiz Sesler, Sessiz Bedenler” başlığı altında da belirtildiği gibi istemeyerek de

olsa bu eril dünya ile işbirliğini/suç ortaklığını ortaya koyarak eleştiriye açar ve izleyiciyi kadınların bu ataerkil düzen içindeki konumlarını sorgulamaya davet eder. Filmin çatlak hatlarından sızan ve izleyiciyi eleştirel bir tavır almaya yönelten bu anlar filmin anlatısını da yönlendiren anlardır. Yukarıda da değinildiği gibi pek çok sahnede Melek fetişleştirilirken ve kadının bedeni parçalanırken bir başka sahnede film ataerkil düzen ile işbirliğini açık eder ve Melek'in sözleri ile izleyici alttan alta bu duruma eleştirel bakmaya davet edilir: "Oyunculuk mu? Kürşat'la yaşamaktan daha korkunç bir şey. Seyircinin aç gözleri hıı ya ben mankenliğe zor tahammül ediyorum. Hele sahne, kamera ıyyy böyle bütün bakışlar üzerinde kıvıl kıvıl yok". Kız arkadaşıyla bu şekilde konuşurken çerçevede yer alan Melek aynada kendine bakar. Bu konuşmayı yaparken Melek'in ve kız arkadaşının ironik bir şekilde üstü soyunuktur ve makyaj yapmaktadırlar. Melek'in aynaya yansıyan yüzü, boynu, omuzları ve sırtı görünür. Çerçevede Melek'in göğsünün önüne denk gelecek şekilde aynanın önüne yerleştirilmiş bir nesne –aseton şişesi- bulunur. Böylelikle izleyici Melek'in çıplak sırtını görürken, göğsünü göremez. Melek çalan telefonunu açmak için ayağa kalktığında kısa bir süreliğine göğüsleri görünür. Bel çekimde görüntülenen Melek, bir eliyle telefonunu tutarken diğer eliyle de göğüslerini kapatır.

Filmde alttan alta toplumsal cinsiyete dair bir eleştiri olduğundan söz edilebilir. Bu bağlamda daha önce de vurgulandığı gibi kameranın konumlanması da önem kazanır: *Neredesin Firuze*'de de tıpkı *Av Mevsimi* ve *Hokkabaz* filmlerinde olduğu gibi herkese karşı eşit mesafede olan kamera aracılığıyla izleyici eleştirel bir bakış açısına sahip olmaya çağrılır.

Issız Adam daha önce de ifade edildiği gibi melodramatik özelliklere sahip romantik bir aşk filmidir. Filmin ana kadın karakteri Ada, anlatıda görüldüğü ilk andan itibaren, Ryan ve Kellner'in romantik aşk filmleri için söyledikleri gibi erkek (Alper) tarafından kovalanan bir nesnedir (1997, s. 236). Film görsel olarak da kadının kovalanan nesne olması durumunu pekiştirir. Gördüğümüz ilk sahnede Ada kitap, eski kırkbeşlikler satan bir sahafa girer ve bir kitap sorar. Alper de oradadır. Ada ve Alper melodramın önemli bir özelliği olan rastlantı sonucu karşılaşır. Alper onu gördüğü ilk andan itibaren etkilenir. Ada ve Alper'in ilk kez karşılaştıkları bu sahnede Ada Alper'in öznel çekiminden verilmez. Çerçevenin ortasında konumlanan Alper bakışını Ada'ya yönlendirir ve hafifçe tebessüm eder.

Aradığı kitabı bulamayan Ada, dükkandan çıkar. Aldığı kırkbeşliğin parasını hızla ödeyen Alper, takip edildiğinden habersiz olan Ada'nın peşine düşer ve bir kitapçının önünde durup kitaplara bakan Ada ile konuşur. Aralarında geçen konuşma şöyledir:

Alper: Gerçi içerde güldünüz ama biliyor musunuz ki bu plak 1984 yılında sadece ve sadece 2222 adet basılmış olup bugünlerde bulunabilen kopyası 200 civarında ve de sonradan plak şirketi kapatılmış olduğundan dolayı CD kopyası da basılmamış olduğu için şu anda gerçek bir hazine tutuyorum elimde.

Ada: Ben gerçekten bu albümü bilmiyordum. Ahir ömrümde bişeyi daha öğrenmiş oldum. Bişey dicem araya noktalar koysanız. Uzun bir cümleyle etkileyici bir konuşma yapmış olmuyor sadece düşük bir cümle kurmuş oluyorsunuz.

Ada önündeki kitapların arasından *Kız Tavlama Sanatı* kitabını Alper'e doğru eliyle çevirir ve Alper'in yanından uzaklaşır. Alper ve Ada arasında geçen bu konuşma eski Yeşilçam melodramlarını anımsatır. Erkek hoşlandığı kadınla tanışma arzusu içinde olsa da kadın erkeği tersler. Sonrasında Alper Ada'nın peşine düşer.

Alper'in Ada'yı takip ettiği sahne kaydırma ve kesmelerle verilir. Netlik çerçevenin ön tarafında yer alan Ada'dadır. Alper ise arkadadır ve fludur. Kesmeyle her iki karakter arkadan gösterilir. Sonrasında Alper göğüs çekimle çerçevelenir. Alper'in bakış açısından Ada ve sonrasında tekrar Alper'i görürüz. Alper Ada'nın aradığı kitabı satın almak için bir kitapçıya girdiğinde Ada'yı gözden kaybeder. Alper sokaklarda koşarak Ada'yı arar, Ada'yı bulduğunda onu tekrar Alper'in bakış açısından görürüz. Alper Ada'yı çalıştığı yere kadar takip eder ve uğraşları sonucunda aktif eril özne (Alper) dişil nesneyi (Ada'yı) fetheder. Ada'nın Alper'in bakış açısından gösterildiği en uzun sahne ayrılık konuşmasının yapıldığı sahnedir. Bu sahnede izleyici Alper'le özdeşleşmeye davet edilir.

İssız Adam'da sadece Alper'in bakış açısına yer verilmez. Filmin *diegetic* dünyasında zaman zaman Ada'nın da öznel çekimiyle izleyici onun bakış açısına davet edilir. Bu sahnelerden biri Alper'in evinde ilk kez birlikte oldukları sahnedir. Ada'nın öznel çekiminin de görüntülere eşlik ettiği, Alper'i zaman zaman Ada'nın gözünden gördüğümüz bu sahnede kamera Ada'nın tarafında konumlanır. Ada'nın Alper'in evinde ilk kez uyuduğu bu gecenin sabahı Ada'nın öznel çekiminin kullanıldığı bir başka sahnedir. Ada'nın bakış açısından havada uçuşan toz zerrecikleri verilir. Yatakta uzanan Ada'nın göğüs çekiminden Ada'ya ait ayrıntı çekime geçilir. Ada'nın bakış açısından ayağını görürüz. Bu sahneden başka hiçbir sahnede Ada'nın bedeni parçalanmaz ve yakın çekimle gösterilmez. Planlara kesme ile geçilir. Ada'nın öznel çekiminden yanında uyuyan Alper'in yüz çekimi verilir.

Seviştikleri gecenin sabahında Alper Ada'ya kafasının karıştığını söyler. Ada mutsuz bir şekilde Alper'in evinden ayrılır. Alper'in telefon edip Ada'dan ikinci bir

şans istemesine Ada net bir cevap vermez, uygun olmadığını söyleyerek telefonu kapatır. Ada iş yerinin camını temizlediği sahnede kamera Alper'in evinde ilk kez birlikte oldukları sahnedeki gibi Ada'nın tarafında konumlanır. Ada camdaki köpükleri temizlediğinde karşısında Alper'i görür. Bu plan Ada'nın öznel çekiminden verilir. Kesme ile Ada ve sonrasında tekrar Ada'nın öznel çekiminden Alper gösterilir. Ada'nın öznel çekimine yer verilen bir başka sahne Ada'nın evinde birlikte oldukları gecededir. Ada'nın Alper'e sevişmeyi öğrettiği bu sahnede kesme ile Ada ve Alper'in öznel çekimleri yer alır. Ada'nın öznel çekiminin yer aldığı bir başka yer ayrılık sonrası Alper'in çocukluğunun geçtiği kasabaya, Müzeyyen'in yanına gittiği sahnedir. Tarsus'a geldiği otobüsten iner inmez Ada'nın öznel çekimi ile Müzeyyen gösterilir. Böylelikle sık sık Ada'nın öznel çekiminin kullanımı aracılığıyla izleyicinin bu planlarda Ada ile özdeşleşeceğinin ve onun bakış açısına davet edileceğinin sinyali verilir.

İlk bölümde vurgulanan Kuhn'un pembe diziler ve melodram filmlerindeki temsillerin her ne kadar erkek tarafından yönlendirilse de, bu türlerin aynı zamanda kadın arzusuna ve kadın bakış açısı olasılığına imkân tanıdığına (1987, s. 348) ilişkin tespitini bir melodram filmi olan *İssız Adam* için de söylemek olasıdır.

2.4. Kadın Deneyimi, Kadın Arzusu

İlk bölümde de üzerinde durulduğu gibi anlatı öznellik üretme yollarından biridir ve anlatı yapıları Oedipal arzu ile tanımlanır (Cook & Bernink, 1999, s. 358). Bu başlık altında ele alınan filmlerin anlatısında kadın arzusuna ve kadının kendi kendini gerçekleştirmesine imkân tanıyıp tanımadığı ele alınacaktır.

Klasik anlatılarda, anlatıya yön veren çoğunlukla erkeğin arzusudur. Shrage'nin de belirttiği gibi feminist psikanalitik kuramcıların bakış açısından hareketle Hollywood filmlerinde “kadın arzusu, genellikle yok sayılır, edilgendir ya da şeytanidir” (2001, s. 188). Bu bakımdan kadının filmsel anlatıda arzu sahibi olarak inşa edilmesi önemlidir. Smelik'in de vurguladığı gibi “[d]işi karakter özne konumuna geçtiğinde ya da kendi failliği ve arzusunu kazanmak için mücadele verdiğinde, artık fetişleştirilmiş bir imge şeklinde sunulması mümkün olmaz” (2008, s. 97). “Lacan'da arzu, cinsel bir güçten çok bütünlüğe erişmeye yönelik varlık-bilgisel bir çabadır” (Sarup, 2004, s. 31). Ataerkil düzen çoğunlukla kadının bütünlüğe erişme, kendi gerçek kimliğini oluşturmasını evlilik/erkek ve annelik ekseninde belirler. Bu başlık altında değerlendirilecek olan *Neredesin Firuze*, *Hokkabaz*, *Issız Adam* ve *Av Mevsimi* filmleri kadın arzusuna farklı bağlamlarda yer vererek kadın olmaya dair bu genel uyaşımından farklılaşır.

Hokkabaz'da İskender ve Orhan'ın turneye çıkmalarında Fatma'nın bir etkisi olmamış olsa da sonrasında anlatıya yön veren Fatma'nın arzusudur. *Hokkabaz*'ın kadınlığın inşası açısından ataerkil söyleme eklemlendiği ve bu söylemde kırılma yarattığı durumlar vardır. *Av Mevsimi* gibi popüler bir anlatı olan *Hokkabaz*'da da ana kadın karakter Fatma aracılığıyla kadınlığın inşası sürecinde zaman zaman direnme pratiklerine yer verilir ve anlatıda kırılma yaratılır. Homojen bir yapıya sahip olmayan ataerkilliğin çatlaklarından sızan bu pratikler aracılığıyla güçsüz bir konumdan pazarlıkta yer alan kadınların özne konumu alma mücadelesi anlatıda temsil olanağı bulur. Abisel'in de belirttiği gibi Yeşilçam melodramlarındaki kadınlar içinde yaşadıkları dünyayı tanıma olanağı bulamayan, yaşamlarını denetleyemeyen insanlar olarak temsil edilmekte ve bu yüzden dış dünya kadınlar

için tehlikeli bir yer olarak sunulmaktayken (1994b, s. 78) –daha önce bahsedildiği gibi *Av Mevsimi*’nde de dış dünyanın kadınlar açısından böyle bir temsili söz konusudur. Filmin ana erkek karakterlerinin cinayet masasında çalışıyor olmaları hem onları sembolik düzenin taşıyıcıları olarak konumlandırır hem de dış dünyanın “tekin” olmayan, “ürkütücü” yüzünün betimlenmesine olanak tanır. Dışarısı kesik ellerin bulunduğu, cinayetlerin işlendiği bir alandır- *Hokkabaz*’da bu tarz bir dış dünya tasavvuru yoktur.

Anlatının birincil düzleminde İskender ve Maradona’nın lazerle göz ameliyatı olmak için gerekli parayı kazanma amaçlı çıktıkları turne ve baba-oğul arasındaki çatışma; ikincil düzlemde Fatma’nın hikâyesi yer alır. De Beauvoir kadının “[e]n büyük talihsizliği[nin], varoluşunun anlamının kendi elinde bulunmayışı” (1970, s. 66) olduğunu söyler. Sinemada genel olarak daha önce de bahsedildiği gibi ataerki tarafından yapılandırılan söylemden yana tavır alınarak, kadının *söylemi* (kadının anlamları) bastırılır ve kadının gerçek anlamı ataerkinin ihtiyaçlarına hizmet edecek yan anlamlarla yer değiştirir (Kaplan, 2000, s. 18). Bu bağlamda *Hokkabaz* filminin ana kadın karakteri Fatma’nın ağabeyi Aslan özelinde ataerki düzenin ondan beklentisine –evlilik- karşı gelerek arzusunun peşinden giden aktif bir kadın karakter olarak sunulması önem kazanır.

Yolculuğa çıkan üç erkeğin -İskender, Maradona ve Sait- gittikleri bir kasabada yolları tesadüfen Fatma ile kesişir. Fatma sihirbazlık gösterisi yapacakları düğünün gelinidir. Fatma’yı ilk kez film başladıktan uzunca bir süre sonra –otuz beşinci dakikada- akşam yapılacak düğünün hazırlıklarının son sürat sürdüğü yerde görürüz. Fatma ve Erkut’un ailesinden kadınlar yan yana yürürlerken aralarındaki

boşluk ve Fatma'nın kollarını birbirine dolayarak yürümesi, evleneceği adamın - Erkut'un- ailesine olan mesafesini de görsel olarak imler.

Onu ilk defa gördüğümüz bu sahnede Fatma açık alanda yer alır. Böylelikle film boyunca çoğunlukla açık alanda/doğada çerçevelenen Fatma sinematografik açıdan sıkışmışlık hissi uyandırmayacak, bağımsızlığına vurgu yapılacak bir şekilde görüntülenir. Fatma karakterini Özlem Tekin'in canlandırıyor olması da izleyicinin belleğinde Tekin'in gerek yaptığı müzik gerekse yaşam tarzıyla çizdiği “bağımsız/özgür” kadın imgesine göndermede bulunur. Fatma karakterine hayat verirken Tekin'in kendi bedeninde yer alan dövmelemin saklanmamış olması da kadın karakterin bağımsız olma arayışını görsel olarak destekler. Kimi eleştirmenler taşra kasabasında yaşayan bir kadının nasıl dövmesi olabileceğini (Görücü, 2005, s. 7) sorgulasalar da İzmir'e gidip tek başına orada okuyan bir kadının bedenine dövme yaptırmış olması çok da imkânsız görünmemektedir.

Fatma mensubu olduğu toplumsal cinsiyetin dolayısıyla kendisine dayatılan role karşı gelir. Film de ilk dakikalardan itibaren toplumsal cinsiyetin genel kanının aksine doğuştan gelen bir özellik olmadığı, sonradan kazanıldığı bilgisini seyirci ile paylaşır. Filmin jenerik bilgileri akarken –Ryan ve Kellner'ın *Sevgi Sözcükleri* (*Terms of Endearment*, James L. Brooks, 1983) filmini çözümlerken bahsettikleri gibi-⁶⁸ toplumsal cinsiyete ilişkin davranış modellerinin küçüklükten itibaren öğrenildiğine ilişkin bilgi de görüntüler aracılığıyla verilir. Millett'in da ifade ettiği

⁶⁸ “[F]ilmin finalinde [...] toplumsallaşma süreci istemeden sergilenir. Evin bahçesindeki merdivenlerde oturan anne, Emma'nın kızına kendisine sokulmasını söylerken, erkek komşu/ikame baba, erkek çocuğu yanına alarak havuzu göstermeye götürür –erkek çocuk, faal erkek dünyasına, dışarıya doğru yöneltilir” (Ryan & Kellner, 1997, s. 255).

gibi “[c]insler arasındaki ruhsal ayrımın sürekliliğini belirleyen, çocukluğun ilk yıllarındaki koşullanmadır”, “[ç]ocukluk 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, cinsiyetinin kendine yüklediği zorunlulukları yerine getirmek için nasıl davranmak ve düşünmek gerektiğini öğrenmekle geçer” (2011, s. 57). *Hokkabaz*’da da jenerikte kız ve erkek çocuğun -filmin karakterlerinden İskender, Maradona ve Nuran’ın (Ayçe Abana)- küçüklükten itibaren bir toplumsallaşma sürecine tabi tutulduğu görsel olarak verilir. Çerçeve sinematografik olarak kız çocuk annesinin yanında konumlanır ve annesiyle beraber misafirlere hizmet eder. Ataerkil söylemin rol dağılımında kadından beklediği hizmet etme rolü annesi aracılığıyla kız çocuğa aktarılır. Böylelikle anlatının çatlak hattından “kadın” ve “erkek” kimliklerine sahip olmanın “yaşanılarak” öğrenildiğine dair bir bilgi sızar ve film *diegetic* dünyasında bu kimliklerin nasıl inşa edildiğini ele verir.

İlk bölümde de ifade edildiği gibi egemen sinemanın anlatı yapısını kavramak, bu yapının inşa edilmiş olduğunun farkına varılmasına olanak sağlar. Bu yapının kavranması aracılığıyla Kuhn’un da belirttiği gibi cinsiyetçiliğin ideolojik olarak nasıl işlediğini anlamak ve feminist metin analizi ile egemen sinemaya alternatif okumalar sağlamak olanaklı hale gelir (1994, s. 92). *Hokkabaz* filminin ilk sahnesinden itibaren sinematografik anlatım aracılığıyla kadınlığın ve erkekliğin nasıl öğrenildiği bilgisi verilerek, cinsiyetçiliğin ideolojik olarak işleyişi gözler önüne serilir. Böylece bu “öğrenilen” kimliklere diren(ebil)me pratiklerinin de önü açılmış olur.

Daha önce bahsedilen *Av Mevsimi*'nde nasıl herkesten, her şeyden “şüphe” edilmesi sürekli vurgulanarak izleyici eleştirel bir konuma davet ediliyorsa; *Hokkabaz*'da da izleyicinin toplumsal cinsiyete ilişkin kimliklerin inşa edildiğine dair gerçeğin farkına varması için ilk sahneden itibaren bir kapı açılır. Filmin ana kadın karakteri Fatma bu “öğrenilmiş” ve Babanın Yasası ile sınırları belirlenmiş kadın kimliğine direnen bir kadın olarak inşa edilir. Daha önce bahsedilen Johnston'ın “Dorothy Arzner: Critical Strategies” makalesinde Arzner'in filmlerindeki kadınlar için yaptığı tespiti, *Hokkabaz*'daki Fatma için de söylemek mümkündür. Buna göre kadın, erkeğin söyleminin dışında ve ötesinde bağımsız bir varoluş arayışı için kendi kimliğini, sınırı aşma ve arzu aracılığıyla tayin eder (Johnston, 1988, s. 39). *Alice Artık Burada Oturmuyor* (Martin Scorsese, 1974) filminde de Fatma gibi bağımsızlığını kazanmak için mücadele eden bir kadın karakter yer alır. Kocasını öldürdükten sonra tek başına kalan Alice (Ellen Burstyn) on yaşındaki oğluyla uzaklara gitmek ve şarkıcı olma hayalini gerçekleştirmek ister (Ryan & Kellner, 1997, s. 223, 224). Alice'in şarkıcı olma hayali gerçekleşmezken, *Hokkabaz* filmi Fatma'nın hayallerini gerçekleştirip gerçekleştirilemediğine dair bir bilgi vermeden sonlanır.

Fatma'nın bağımsızlığını vurgulayan bir diğer sahne Çanakkale'de hep birlikte yemek yedikleri sahnedir. Bu sahne aracılığıyla Fatma kendinden ve hayallerinden bahseder, bin tane hayali olduğunu ve hiçbirini gerçekleştirilemediğini söyler. Masada Sait'in anlattığı bir anı üzerine Fatma anlatmaya devam eder:

Fatma: “Bak ben böyle hikâyeleri yazıyorum”

İskender: “Vallaha?”

Fatma: “Vallaha. Bak küçük bir tane defterim var. Ona yazıyorum hep. Ama amatör. Böyle mesela bunun gibi başımdan geçenleri, sonra ya da böyle kendi uydurduklarımı falan. Bir de böyle bazen günlük gibi”

Sait: “İnsanın yazması lazım. Unutuyor”

Fatma: “Bir de beste”

İskender: “Şarkı?”

Fatma: “Yani söz müzik. Şimdi böyle melodiler geliyor aklıma falan. Onları kaydediyoruz. Çok beğeniyorlar. Dinletiyorum valla”

Kadın bakış açısına ve söylemine yer verilen sahnelerden biri olan bu sahnede ataerkil sistem tarafından kuşatılan Fatma, kendi deneyimleri ve arzusu hakkında konuşur. Ayrıca hikâyeler uydurduğunu söylemesi filmin sonu için ipucu niteliğindedir.

Fatma’nın anlatıda hikâyeler yazan bir karakter olarak inşa edilmesi önemlidir. Onun bu özelliği feministlerin de vurguladığı gibi “konuşulan” değil “konuşan” olmasına olanak sağlar. Hayward’ın da söylediği gibi Freudcu yaklaşıma göre güç ilişkileri cinsel farklılıktan kaynaklanır. Bu yaklaşım cinsiyet farklılığı inşa eden sosyal koşulları görmezden gelir. Lacan’ın yaklaşımı dikkatlerin cinsiyet farklılığından dile kaymasına katkıda bulunur (Hayward, 2000, s. 118). De Lauretis’in *Alice Doesn’t: Feminism Semiotics Cinema*’da vurguladığı gibi psikanalizm özneliliğin dilde inşa edildiğini kabul eder (1984, s. 16). Fransız kadın hareketi cinsiyetin kültürel belirleniminin yadsınamayacak bir gerçek olduğunu vurgular. Bu gerçeğin temelinde kadının ve erkeğin dile mahkum olma yazgısı yatar. Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray gibi feministler bu mahkum olma durumunu Lacan kuramı bağlamında açıklarlar (Parla, 2004, s. 30-31). Lacan’a göre cinsiyetler arasındaki farklılık sadece biyolojik değildir, konuşma ve ifade ile şekillenir. Lacan’a göre dil erkeğe kadın üzerinde ayrıcalık tanır çünkü sembolik

sisteme giriş oedipaldır (Humm, 1997, s. 23). Bu bağlamda Fatma'nın "konuşan" olması onun özne olarak inşa edilmesinin önünü açar.

Daha önce Cook ve Johnston'ın Raoul Walsh'un filmlerindeki kadınların konumunu değerlendirmelerine değinilmişti. Cook ve Johnston'ın ele aldıkları filmlerden biri olan *Manpower*'da (1941) Marlene Dietrich'in canlandığı kadın karakter Fay Duval ve *Hokkabaz*'daki Özlem Tekin'in hayat verdiği Fatma karakterinin inşa edilişi arasında farklılık söz konusudur. Cook ve Johnston'ın vurguladığı gibi *Manpower*'daki Fay Duval sadece erkeklerin söylemi içinde ve erkekler arasında bir değişim nesnesi olarak inşa edilirken (1988, s. 27); Fatma erkeklerin söylemi içinde var olmaya direnen; kendi hayalleri, kendi deneyimleri hakkında konuşan, edilgenlikten etkinliğe doğru evrilen bir karakterdir. Filmde Fatma karakteri ataerkil ideolojinin kadınları konumlandırma biçimine ve toplumsal cinsiyet stereotiplerine karşı olarak sunulur.

Mulvey, kadınların dil ve egemen kültür ile ilişkisinde nasıl ve nerede konumlandırıldığı sorusunun kadınların marjinalliğine, neredeyse sessizliklerine ve bu durumun ikircikli sözlerine doğru yayıldığına dikkat çektiğini söyler (1989b, s. 75). Ataerkil söylem dolayısıyla kadınlar mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlanarak dil öncesi bir alana hapsedilir ve kadınlar erkekler tarafından oluşturulan bir dil içinde yaşamaya mecbur edilir (Irzık & Parla, 2004, s. 7-8). Buikema & Smelik'in de vurguladığı gibi Marksist kökenli teorilere göre kadınların ve erkeklerin eşit olmayan rolleri ve konumları hem dilbilimsel sistem hem de dilbilimsel kullanım tarafından yansıtılır. 1970'lerde dilbilimsel cinsiyet ayrımcılığına, kadınların dil içinde ikincil konumda olmalarına karşı yürütülen

Çalışmaların belli iki teması vardır: Kadınların dil içinde görünmezliği ve toplumsal cinsiyet stereotipleri (Buikema & Smelik, 1995, s. 40-41). Genel olarak kadınlar dille sadece negatif bir ilişki kurdukları ve sembolik üzerinde egemenlik kuramadıkları (Gledhill, 1984, s. 31) için kadının kendi diline, söylemine sahip çıkması, kendi deneyimlerini dillendirmesi özne olarak konumlanmasında önemli bir adımdır. Dolayısıyla *Hokkabaz* filmindeki Fatma karakterinin bir şeyler hakkında yazıyor olması önemlidir.

Pek çok feminist eleştirmen kadının yazma ediminde bulunmasının öneminden bahseder. De Beauvoir kadının sözcüklerle gerçek dünyaya kafa tuttuğunu, bu dünyadan başka bir dünya yaratabilmek için *kendini anlatmaya* ihtiyacı olduğunu vurgular (1975, s. 167-168). Hélène Cixous “The Laugh of the Medusa” çalışmasına kadınların yazılı eserinin *ne yapabileceği* hakkında konuşacağını söyleyerek başlar ve kadınların kendileri hakkında, kadınlar hakkında yazmaları gerektiğini; kadınların metinlere kendilerini yerleştirmelerinin, metinlerde kendilerini ifade etmelerinin gerekli olduğunu belirtir; tıpkı dünyanın ve tarihin içinde kendi faaliyetleri ile yer almaları gibi (1981, s. 245). Cixous’nun kadının kendi deneyimleri, kendisi hakkında yazarak el konulan bedenine kavuşacağını (1981, s. 250) ifade ettiği gibi Fatma da başından geçenleri günlük gibi yazmakta ve eril söylemin içinde kadın olarak kendine bir alan açmaktadır. Yazıyor olmak önemlidir çünkü “yazmak, belleklerde yer edebilecek, yayılabilecek, Tarih’te yer alabilecek bir yapıt ve bir anlam dizgesi oluşturmak anlamına ge[lir]” (Irigaray, 2006, s. 54).

Luce Irigaray erkek soyağacı sisteminin kadını işitilmez kıldığını ifade eder (2006, s. 14). Irigaray tinsel soyağacının dönüşümüyle birlikte söylemin düzeninin

biçim ve niteliğinin değiştiğini ve böylelikle kadının sözünü sansürleyen ve onu gittikçe işitilmez kılan yeni bir mantık düzeninin oluştuğunu ifade eder: “[K]adınlara ilişkin sözcük dağarcığı, kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyici sözcüklerden oluşturuldu. Bu yüzden kadın olarak konuşma ve işitilmede kadınlar bu denli zorluk çekmektedir. Kadınlar ataerkil dilsel düzen tarafından dışlandı ve yok sayıldı” (2006, s. 15, 18).

De Beauvoir’ın kadının kendisini biçimlendiren koşullarla arasına eleştirel bir uzaklık koyduğu ölçüde kendisini yeniden tanımlayabileceğine işaret ettiği gibi (aktaran Irzık, 2004, s. 45) Fatma’nın da ataerkil söylemle arasına koyduğu mesafe ile kendisini yeniden tanımlama yolunda bir adım attığı söylenebilir. De Beauvoir *Kadın II: Evlilik Çağı*’na “Toplumun kadına hazırladığı yazgı, genel olarak, evlilik” (1970, s. 9) cümlesi ile başlar. Kendisi hakkında “konuşan” ve “yazan” Fatma ataerkilliğin ondan beklediği rolü (eş/anne) sorgulamakta, içine sıkıştığı hayattan kurtuluşun ve kendini var etmenin ağabeyi Aslan’ın ona dayattığı evlilikle sağlanacağı düşüncesini benimsememektedir.

Ryan ve Kellner’ın filmin retoriksel argümanının babaerkillikten yana çalıştığını belirttikleri yönetmenliğini Alan J. Pakula’nın yaptığı 1971 yapımı *Fahişe* (*Klute*) için söyledikleri *Hokkabaz*’a içinde barındırdığı ikili karşıtlıktan dolayı uygundur: “[F]ilm, bağımsızlık ve babaerkillik ikilisinin açığa vurulmamış karşıtlığına dayalı bir perspektiften hareket eder” (1997, s. 223). *Fahişe*’de film babaerkillikten yana tavır alırken, *Hokkabaz*’da tersi olur. “Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilir[ken]” (Ryan & Kellner, 1997, s. 221)

klasik anlatı yapısına sahip *Hokkabaz*'da Fatma onay görmese de tabi kılınarak evcilleştirilmemiştir.

Hokkabaz'daki bir diğer kadın karakter İskender'in ablası Nuran'dır. Nuran'ın çocukluğunu gördüğümüz jenerikten sonra onu yetişkin bir kadın olarak ilk kez gördüğümüz sahne, İskender'in turneye çıkmak için eniştesi Gazanfer'den karavanını istemeye gittiği sahnedir. Kocasını elindeki içkisini yudumlayarak kanepede oturmuş, İskender ve Orhan'la sohbet ederken; Nuran küçük bir kızken annesinden öğrendiği gibi ataerkil düzenin kadından beklediği şekilde hizmet etmekte, masaya yiyecek bir şeyler taşımaktadır. Çerçevenin arkasında Nuran'ın yardımcısı görünür. Nuran'ın ev içi alandaki işlerini kolaylaştıran bir başka kadının emeğidir.⁶⁹

Kadın, 'yuvası'na evişiyle sahip olur; 'yardımcı tutsa' bile, elini hamura sokuşu da bundandır; göz kulak olarak, denetleyerek, eleştirerek, uşakların yarattığı sonuçları kendine maletmeye çalışır. Toplumsal doğrulanışını, evinin yönetiminden alır [...] Böylece, o da kendini bir etkinlik biçiminde gerçekleştirmiş olmaktadır. Ama, [...] onu içkinliğinden kurtarmayan, kendini benzersiz bir biçimde olumlamasına izin vermeyen bir etkinliktir bu (De Beauvoir, 1970, s. 50).

“İçerisi/dışarısı, kadın/erkek, aile/piyasa karşıtlığından doğan toplumsal cinsiyet sözleşmesi, erkekler onlara baktığı sürece kadınların ev içi emeği üstleneceğini taahhüt eder” (Ryan & Kellner, 1997, s. 256). Bu toplumsal cinsiyet sözleşmesini ilk bölümde bahsedilen ataerkil pazarlıkla beraber okumak mümkündür. Ataerkil pazarlığın taraflarından biri olarak kadınlar eril söylemin hakim olduğu dünyada kendilerine bir konum elde etmeye çalışırlar. De Beauvoir'ın kadınlar için söylediği “evişleri, analık allanır pullanır, öyle çıkarılır karşısına; özgürlüğüne

⁶⁹ Aksu Bora *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*'nda bu konuyu tartışır.

karşılık, ‘kadınlığının’ aldatıcı hazineleri armağan edilir kendisine” (1975, s. 191) sözleri Nuran karakteri için de uygunluk taşır. Nuran ataerkil değerleri içselleştiren/benimseyen bir kişi olarak inşa edilir. Çocukken annesinin yanında, çoğunlukla annesi ile aynı kare içinde gördüğümüz Nuran’ı, yetişkin bir kadın olduğunda da ev içi alanda ve evinin önünde, kocası ve çocuklarıyla aynı çerçeve içinde görürüz. Çalışıp çalışmadığına dair bilginin olmadığı Nuran ataerkil düzenin kadından beklentisini adeta somutlaştırır gibidir.

Irigaray’ın da belirttiği gibi “[k]adınlara türün yeniden üretimi işi, ücretsiz ev içi işi, erkeklere ise ücretlendirilmiş üretim işinin düşmesi gibi kategoriler, aşıkâr ya da kısmi toplumsal gelişme kılıfı altında geçerliliklerini korumaktadır” (2006, s. 126). Bahçeli bir evde oturan, karavanları olan, evlerinde kadın çalıştıran bu ailenin durumlarının görece iyi olduğu ve bu durumun da evin erkeği, Gazanfer’in işi aracılığıyla sağlandığı bilgisi seyirciye hissettirilir. Gazanfer’in işinin ne olduğu tam olarak belirtilmez. Gazanfer’in iş yerine müfettişlerin incelemeye geldiğini söylemesi onun bir şirketin başında, iktidar konumunda olduğu izlenimi yaratır. İskender’in ve Nuran’ın babası Sait içinse Gazanfer “yiyici”dir.

Nuran karakterinin anlatıda yer alması filmin ana kadın karakteri Fatma’nın bağımsızlığını vurgulama açısından bir işleve sahiptir. Millett’in da ifade ettiği gibi “[T]oplumun güvenliği ve geleneksel evliliğin gücü, kadının yazgısına boyun eğmeyi kabullenmesine bağlıdır” (2011, s. 314). Nuran ataerkil söylemi içselleştirirken, Fatma eril söyleme boyun eğmez ve ona “uygun” görülen rolü (eş ve annelik) kabullenmez. Nuran ataerkil pazarlığa taraf olurken, Fatma bu “ataerkil pazarlık”a karşı çıkar ve aile içinde eş/anne olarak bir konum elde etmeyi değil, arzuları

üzerinden kendi kendini gerçekleştirmeyi ve özne konumu almayı seçer. Fatma sadece ağabeyine değil ataerkil otoriteye de karşı gelir; fethedilmeyi bekleyen bir nesne olmaya direnir.

Filmin anlatısında evlilik bir kadının hayatının amacı, mutluluğu yakalamasında gerekli bir kurum olarak sunulmaz. İskender’i reddeden, onun birlikte olmak isteğine karşılık vermeyen Fatma’nın sonrasında başka bir erkekle beraber gösterilmemiş olması önemli bir ayrıntıdır. Fatma altınları alıp bir erkeğin kollarına koşmamakta, en yakını olan ağabeyinin (ataerkil söylemle paralel konuşan) ondan beklentisini umursamadan hayallerini gerçekleştirmeye doğru yol almaktadır. Böylelikle kadının “ne gelecek, ne de evren üstünde dolaysız yoldan etkili olabilmesine izin [vermeyen]; kendini, toplum doğrultusunda, ancak erkek aracılığıyla aşabil[ceğine]” (De Beauvoir, 1970, s. 15) dair ataerkil görüşe filmin *diegetic* dünyasında Fatma aracılığıyla karşı çıkılır. Bu davranışından dolayı anlatıda cezalandırılmayan Fatma, altınlarla tek başına yoluna devam etmesi noktasında Türk sinemasında yer alan çoğu kadın karakter açısından farklılık sergiler. Örneğin daha önce kadının –Keje’nin- sessizliği açısından bahsedilen Yavuz Turgul’un yönetmenliğini yaptığı *Eşkya*’da Fatma karakterinden farklı olarak, başından beri sevgilisi ile kaçmasına aracılık etmesi için bir erkeği kandıran kadın karakter vardır. Emel (Yeşim Salkım), Cumali’ye (Uğur Yücel) aslında sevgilisi olan Sedat’ı (Özkan Uğur) ağabeyim diye tanıtır. Emel Cumali’ye annesinin hapishaneye ağabeyinin yanına gitmesine izin vermediğini söyler ve ondan görüş gününde kendisini ağabeyini görmek için hapishaneye götürmesini ister. Hapishaneye gittiklerinde Sedat hapishanede bir olaya karıştığını, kaçmazsa onu öldüreceklerini, revire gidebilirse kaçabileceğini söyler. Revir için iki yüz milyon rüşvet gerekmektedir.

Cumali, Emel’e “senin ağabeyin benim ağabeyim sayılır” der ve bir mafya adamını canı pahasına kazıklayarak parayı temin eder. Cumali’den aldığı paralarla Emel ve Sedat kaçar. Cumali Sedat’ın ağabey değil sevgili olduğu gerçeğini Emel’in annesinden öğrenir. Deliye dönen Cumali Emel ve Sedat’ı kaldıkları otel odasında yatakta yakalar ve her ikisini de öldürür: Erkeği/Cumali’yi kandıran kadın/Emel cezalandırılır.

Hokkabaz filmindeki Fatma’nın bu şekilde etkin bir karakter olmasının anlatının kuruluşu açısından bir başka etkisi de İskender’in babası Sait ve Fatma arasında kurulan dostluk aracılığıyla Sait’in kendisiyle yüzleşmesi ve böylelikle filmin *diegetic* dünyasında ataerkil düzenin bir kez daha eleştiriye açılmasıdır. Irigaray’ın “Kadınların özel alandan çıkması ve sessizliklerini bozması mı erkekleri kendilerini sorgulamak zorunda bırakmıştır” (2006, s. 58) sorusu Fatma yolculuklarına dahil olduktan sonra Sait’in kendisi ile bir hesaplaşma içine girmiş olması açısından dikkate değerdir. Sait’in güçlü bir karakter olan Fatma ile karşılaşmasının, hayattayken baskı altında tuttuğu karısı Sabahat’a karşı davranışlarını yeniden değerlendirmesinde katkısı olduğu söylenebilir. Şehitlikte Fatma’ya içini döktüğü sahne “gerçeklerle yüzleşme”si ve “iyileşme”si açısından önemlidir. Sait Fatma’ya içini dökme adı altında aslında kendisiyle yüzleşir. Açık alanda çimlerin üstünde geçen bu konuşmada adeta bedenler gibi ruhlar da serbest kalır. Sait’in yaptırdığı mezar taşını şehitlikte bırakması sembolik olarak ölmekten de vazgeçtiğini imler. Sait İskender’e “Fatma ile hayata döndüm yeniden” der. Bu sahne filmde yer alan çatlakların görünür olduğu anlardan biridir. Karısı üzerinde kurduğu ataerkil otoriteyi tartışmaya açan Sait, bu itirafıyla eril konumun altını oyar ve kadınlığın baskılanması, kadının özne olma mücadelesinin görmezden gelinmesinin

sorgulanmasına olanak sağlar. Bu konuşmayı bir kadınla yapıyor oluşu da önemlidir ve Fatma özelinde kadınlara yapılan bir itiraf olarak görmek mümkündür.

Ataerkil düzenin çoğunlukla kadının bütünlüğe erişme, kendi gerçek kimliğini oluşturmada evlilik/erkek ve annelik ekseninin belirleyici olduğundan yukarıda söz edilmişti. Bu bağlamda filmin anlatısında romantik aşka -çoğu Yeşilçam melodramında evliliğin öncülü olarak görülen- nasıl yer verildiği önemlidir. Mary Wollstonecraft *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*'nde romantik aşkın insanın duyularını değil, en samimi duygularını temel aldığını ve bunların üzerinde yükseldiğini ifade eder ve “kadınların neden her zaman aşka ve şehvete köle olan yaratıklar olarak resmedil[diklerinin]” nedenini hiç anlamadığını belirtir (2012, s. 41, 48). Millett’in da vurguladığı gibi ataerkil düzende kadın toplumsal konumunu erkek aracılığıyla elde ederken (2011, s. 72), Fatma buna karşı çıkar, ekonomik ya da duygusal açıdan bir erkeğin desteğine ihtiyaç duymaz. Fatma filmin anlatısı içinde arzu sahibi bir özne olarak konumlanır.

Fatma’nın hayata dair temel sorununun pek çok Yeşilçam melodramı gibi erkeklere dair değil de kendi hayatını gerçekleştirme üzerinden kurulmuş olması da filmin çatlak hatlarından biridir. Klasik anlatılarda kadının kurtuluşu çoğunlukla bir “erkek” aracılığıyla sağlanırken, Fatma evleneceği adamdan kaçıp bir başka erkeğin, İskender’in, himayesi altına girmeyi ve erkekler arasında bir gösterge/değişim nesnesi olmayı reddeder.⁷⁰

⁷⁰ İlk bölümde de bahsedilen “gösterge olarak kadın” görüşü Lévi-Strauss’un akrabalık biçimlerine odaklanan çalışmasından kaynaklanır. Lévi-Strauss kadınların değiş tokuş edilmesinin bütün akrabalık ilişkilerinde devamlı/değişmez bir koşul olduğunu tartışır; kadınların toplum için temel bir *değere* sahip olduklarını ileri sürer. Lévi-Strauss egzogami

Filmin feminist bakış açısından vurgulanması gereken en önemli özelliği Fatma özelinde kadın kimliğinin elde edilmesine imkân tanınması ve bunu kadın bakış açısına yer vererek yapmasıdır. Anlatıda Fatma'nın kendi gerçek kimliğini oluşturma isteği onun bakış açısıyla sunulur ve izleyici Fatma'nın davranışlarının nedenlerini anlamaya davet edilir. Kendi arzusuyla düğünden kaçan Fatma hayatını istekleri doğrultusunda şekillendirmeyi seçer. Bu doğrultuda da Fatma için her yol “mübah”tır. Erkeklerin –İskender, Orhan ve Sait- ona karşı olan iyi niyetlerini amacına ulaşmak için kullanır. Anlattığı hikâye ile onlara farklı bir gerçeklik çizer ve altınlarla ortadan kaybolur. Fatma yeni bir hayat kurabilmesinde altınlara ve böylelikle İskender'in/erkeğin yardımına ihtiyaç duyar; tıpkı *Organize İşler*'deki Umut (Özgü Namal) ve annesi Nuran'ın (Demet Akbağ) Samet'in (Tolga Çevik) ve Müslüm'ün (Cem Yılmaz) yardımına ihtiyaç duymaları gibi: Umut'un ailesinin aldığı araba çalıntı çıkar. Umut ve Nuran, Samet aracılığıyla çeteye –Asım (Yılmaz Erdoğan) ve adamlarına- ulaşır. Müslüm onlara şiddet uygular ve çaldıkları parayı onlardan geri alır.

Eril iktidara yönelik bir tehdit unsuru olmasına karşın Fatma, bu kaygıyı yatıştırmak üzere Mulvey'in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”nda geleneksel anlatılardaki kadın karakterlere ilişkin söylediği gibi ne cezalandırılır ne de fetişleştirilip ikonlaştırılır. Fatma'nın ortadan kayboluşu sadece ağabeyi Aslan tarafından yorumlanır. Aslan'ın “Fatma böyle işte. Kardeş atsan atamazsın. Evlenir çoluk çocuğa karışınca başı bağlanınca düzelir sanmıştım. Ne yapayım. Hani deli değil alıp götürüp tımarhaneye tıkasın. Bu kaçınıcı olay ya. Mukadderat” sözleri

içerisinde kadınların bir “sembol ya da gösterge”, değiş tokuş edilen bir gösterge olduğunu öne sürer (Cowie, 2004, s. 50-52).

ataerkil düzenin kadından beklentisini dillendirir. De Beauvoir'ın deyişiyile “Bekâr kadın, ister bundan yoksun kalmış, ister başkaldırmış ya da aldırmamış olsun, hep evlilik kurumuna göre belirlenir” (1970, s. 169). Ağabeyi tarafından Fatma da evlilik kurumuna karşı gelmesi üzerinden değerlendirilir. Filmin ana erkek karakteri İskender'in, Orhan ve Sait'in Fatma hakkında olumsuz konuşmaları, onun katıksız biçimde “suçlu” görülmesinin önüne geçer. *Hokkabaz* bir kadın filmi olmamasına rağmen kadının arzusu –Fatma'nın arzusu- tarafından harekete geçirilen bir anlatıya sahiptir.

Fatma'nın öznelliği nesneleştirilmeden, sesine sahip çıkmasına ve arzularını ifade etmesine olanak tanıyarak inşa edilir. Smelik *Dust* (Marion Hänsel, 1985) ve *Barbar Düğünler* (Marion Hänsel, 1987) filmlerini çözümlerken başlıca karakterlere hikâye dahilinde öznellikleri tanınmasa ve yok edilse de, öznelliklerinin söylem düzeyinde sinemasal yollarla inşa edildiğini vurgular (2008, s. 82-83). *Hokkabaz*'da da benzer bir şekilde anlatının sonunda Aslan'ın sözleri aracılığıyla Fatma'nın öznelğine ket vurulmaya çalışılsa da sinemasal açıdan Fatma özne olarak inşa edilmiştir.

Hokkabaz'ın anlatısı *Av Mevsimi*'nde olduğu gibi bir yandan ataerkil ideolojideki çatlakları görünür kılarak anlatıda kırılma yaratırken diğer yandan filmin sonlarına doğru Aslan'ın Fatma hakkındaki yorumu aracılığıyla bu çatlakları kuşatan bir söylemi anlatıya dahil eder. Böylece de Lauretis'in genel olarak kadınlar için söylediği kural burada da işler: Kadın kodları dönüştüremez sadece kodlara karşı gelebilir/çiğneyebilir, provoke edebilir, bozabilir/çarpıtabilir (1984, s. 35).

Anlatıda kadın arzusundan bahsederken kadın cinselliğinin nasıl sunulduğu da önem kazanır. Genel olarak kadının arzu sahibi ve cinsel yönden aktif olabilmesinin koşulu anne olmamasına bağlanır ve kadın cinselliği romantik aşk ile bağlantılı sunularak meşru bir zemine oturtulur. Abisel geleneksel anlatılarda “[c]insiyetçi ideoloji açısından, kadının tenselliğini bastırması ve kendini tek doğru erkek için saklaması gerek[tiğini] (1994a, s. 167) ifade eder. Maktav’ın da belirttiği gibi melodram kadınlarının birinci vazifesi, evlenene dek bekâretin korunmasıdır (2003, s. 284). Çalışmada ele alınan filmlere bu açıdan bakıldığında süreklilikler olmakla birlikte kırılmaların da olduğu göze çarpar. Yeşilçam filmlerinde sadece “kötü” kadınlar evlilik dışı cinsellik yaşayabilirken, değişen toplumsal koşulların da etkisiyle 2000 sonrası filmlerde kadınlar, daha “özgür” bir cinsel yaşama sahip olabilirler. Bu filmlerde Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi kadınlar cinselliğini bastırmaz, bekâret kutsanmaz, el değmemiş olmak yüceltilmez. Kadınların cinselliklerini yaşamanın tek yolu evlilik değildir. Bu durum yeni Türk sinemasında kadınlığın inşası açısından bir farklılığı imler. Bu yönde bir farklılık söz konusuysa, kadının cinsel yönden aktif olmasının olumsuz bir zemine oturtulmaması daha önce de vurgulandığı gibi anne olmayışla sağlanır. Kadın eğer anneyse bağımsız bir cinsel yaşama sahip olmamalıdır. Anneliğin sembolik yönüne izin verilen ataerkil sistemde kadının cinselliği kabul görmez. Kadına dair bu tarz bir yaklaşım, kadının toplumsal açıdan konumlanışına dair, ataerkil söylemin sahip olduğu çelişkiyi, ikili gerçekliği gözler önüne serer. Kadının özgür bir cinsel yaşama sahip olmasının anne olmaması koşuluna bağlanmış olması, kadın cinselliğinin ataerkil anlamları bünyesinde barındırdığını açık eder ve bu tarz bir yaklaşım çalışma kapsamında ele alınan filmlerin çelişkisidir.

Annelik, Aksu Bora'nın da vurguladığı gibi kişisel olanla toplumsal olanın iç içe geçtiği bir alandır (2001, s. 78). “Annelik kültürü” ideolojik bir anlamlandırma sistemi olarak düşünülebilir ve kadınların anneliğe ilişkin anlamlandırmalarının değişimi ile paralel olarak bu sistem zaman içinde değişebilir (Bora, 2001, s. 83). *Av Mevsimi*'nde anne olan Asiye'nin cinselliği gösterilmez. Kaplan'ın da belirttiği gibi ataerkil sistem anneyi cinselliğin dışında temsil ederek kadının erkek için tehdit içermesinin önüne geçmiş olur. Kristeva'nın da gösterdiği gibi bu tanımın işlemesi için anneliğin sadece sembolik (ataerkil) yönüne odaklanılmalıdır (aktaran Kaplan, 2000, s. 54). Kaplan sembolik olmayan yönün kadınlara ataerkil egemenlikten kurtulabilecekleri bir boşluk sağladığı için baskı altında tutulduğunu belirtir (2000, s. 55).

Anlatıda bir anne olan Asiye'nin eski kocasıyla cinsellik yaşadığı bilgisi verilirken, patronuyla ilişkilerine dair bir bilgiye yer verilmez. Anne olan kadının cinselliği “yok”tur, olsa bile bunu eski kocasıyla deneyimleyebilir. Kaplan, incelediği *Blonde Venus*'ün (Josef von Sternberg, 1932) erkeklerin kadınları fetişleştirme girişimi ve ataerkil sistemde anneliğin baskı altında tutulması arasındaki bağlantıyı gösterdiği tespitinde bulunur (2000, s. 5) ve Julia Kristeva'nın annelik hakkındaki kuramlarına değinir. Buna göre Kristeva anneliğin sembolik ve sembolik olmayan yönleri arasında faydalı bir şekilde bir ayrım yapar: Sembolik yön kızın kendi babasından çocuk doğurma isteğini de kapsayan ataerkil sistemin dayattığı yöndür (Kristeva'dan aktaran Kaplan, 2000, s. 6).

İlk bölümde de bahsedildiği gibi egemen sinemada bulunan pek çok mekanizma ataerkil sistemin pre-oedipal dönemdeki anne ile olan bütünlük

korkusunu da içeren bilinç dışını yansıtır (Kaplan, 2004, s. 135) ve böylece anneyi baskılayan anlatılar üretilir (Williams, 1987, s. 303). Ataerkil sistem sadece anneliğin sembolik yönüne izin verir. Annelik üzerindeki sembolik baskının/kısıtlamanın altında yatan eşcinsel bileşenleri de içeren sembolik olmayan yöndür. *Blonde Venus* başlangıçta anneliğin sembolik ataerkil biçimini kurar ve sonrasında kadın kahramana baskılanan, sembolik olmayan düzeyi firar ederek araması için izin verir (Kaplan, 2000, s. 6). Asiye'nin "kadının vazgeçilemeyen ancak toplumsal olarak bastırılan yönü" (Abisel, 1994a, s. 176) olan cinselliği gösterilmese de arzularına yer verilir. Böylelikle film her ne kadar anneliğin sembolik yönünü öne çıkarsa da, filmin anlatısı içinde Asiye'nin arzularına yer vererek anneliğin sembolik olmayan yönünün varlığına da dikkat çekmiş olur. İdris tarafından arzulanan Asiye arzular da: Arzuladığı zaman eski kocasıyla öpüşür, her ne kadar Asiye İdris'le yeniden evlenmek istemese de bir gece onunla birlikte olur. Asiye anne olmasının yanı sıra kendi arzularını da ön planda tutan güçlü ve bağımsız bir kadın olarak inşa edilir.

Filmin bir başka kadın karakteri Hilal'in ise Asiye'den farklı olarak anne kimliği ön plandadır. Kocasını başka bir kadınla –Pamuk'la- evlendiği halde kızı Ceylan'ın sağlık sorunları nedeniyle aynı evde yaşamaya devam eden fedakâr bir anne olarak nitelendirilebilecek Hilal, ilk kez –daha önce de bahsedildiği gibi- hasta kızı Ceylan'ın baş ucunda beklerken kızının yatağını çevreleyen beyaz tülün arkasında İdris'in öznel çekimi aracılığıyla belli belirsiz görünür. Anne ve kızının bakışlarının kesiştiği bu sahne aralarındaki bağa vurgu yapar. Kızı ile aynı çerçeve içinde verilen Hilal bu haliyle koruyucu bir meleği çağrıştırır ve anlatı içinde konumlanışı annelik üzerinden yapılır. Hilal ve Pamuk'un annesi Hatun farklı

sınıflara ait kadınlardır. Hilal üst sınıfa mensupken Hatun alt sınıftandır. Fakat hangi sınıftan olurlarsa olsunlar her ikisinin de anne kimliği ön plandadır.

Sürekli ev içi alanda görünen Hilal ve Hatun'un anne kimliğiyle özdeşleştirilmesi Asiye'nin farklılığını belirlemede önemlidir. Asiye'nin çocukları eski eşi İdris'in yanında kalır ve çocukların bakımını İdris'in annesi üstlenir. Asiye ataerkil sistemin devamlılığını sağlamak için kadınlardan beklenen anneliğe birincil görevi olarak yaklaşmayan bir kadın olarak sunulur. Filmde yalnızca bir sahnede Asiye çocukları ile aynı çerçeve içinde gösterilir. Bu sahnede Asiye mutfakta İdris'in annesi ile dertleşirken⁷¹, İdris eve gelir. Asiye'nin kendisi hakkında konuştuğunu duyan İdris sinirlenir ve tartışmaya başlarlar. Çerçevenin ön tarafında İdris, İdris'in annesi ve Asiye yer alırken; çerçevenin arka tarafında kapı aralığından onlara bakan çocuklar görünür.

Ele alınan filmlerden bir diğeri olan *Neredesin Firuze* de anlatısında anneliğe yer verir. Hamile olduğuna dair bir türlü Melih'le konuşma fırsatı yakalayamayan ve parasızlık yüzünden sürekli evlilikleri ertelenen Sibel en sonunda kürtajla hamileliğini sonlandırmaya ve bıraktığı müzik kariyerine Sezen Aksu'nun vokalisti olarak devam etmeye karar verir. Sibel, Yeşilçam melodramlarındaki gibi evlilik dışı hamile kaldığı için "kötü" olarak sunulmaz. Filmde kadınlığın temsilinde bu yönde bir farklılaşma, kırılma görülürken; evli olmayan bir kadın olarak Sibel'in bu çocuğu doğur(a)mamış olması da kadına ve anneliğe ataerkil toplumun bakışındaki

⁷¹ Asiye: "[...] İdris çok değişti. Bu iş mahvetti. Her cinayet onu biraz daha çığrından çıkardı. Ne yapsam nereye dönsem şüpheleniyordu. İşini gücünü bırakıp beni takip etmeye başladı. Her lafımda bir mana arıyordu. İnsan karısına bunu yapar mı? Kim dayanabilir bu işkenceye? Bir paranoyakla nasıl yaşanır?"

sürekliliği gözler önüne serer. Film bu noktada ataerkil söyleme eklemlenir. Kadınların evlilik dışı cinsellik yaşaması her ne kadar olumsuzlanmasa da, bir kadının evlenmeden anne olması kabul edil(e)mez. De Beauvoir'ın vurguladığı gibi “kadının, evlilik boyunduruğuna girmeden ya da lekelenmeyi göze almadan çocuk edinmesi olanaksızdır” (1975, s. 157). “[E]vlenmeden ana olan kıza hâlâ horgörüyle bakılmaktadır; ana, ancak evlilikte, yani kocasının boyunduruğu altında sayılmaktadır” (De Beauvoir, 1970, s. 171-172).

Hamile olması dışında kendisine dair hiçbir bilginin olmadığı filmin bir diğer kadın karakteri Ayşen'in “N’olursa olsun doğuracağım ben bu çocuğu. Galiba hayatımda ilk kez işe yarayacak bir şey yapıyorum” sözleri onun ataerkil bakış açısının kadından beklediği rolü nasıl içselleştirdiğini gözler önüne serer.

Geleneğe göre, kadını başka bir ereğe yönelme zorunluluğundan kurtaran ve ona somut bir özerklik kazandıran da çocuktur zaten. Eş olarak yetkin bir birey sayılmayan kadın, ana olduktan sonra bu niteliğe kavuşur: çocuk onun yaşama sevinci, varlığını doğrulamasıdır. Kadın, cinsel ve toplumsal açıdan, çocuk aracılığıyla gerçekleştirir kendini; evlilik de yine çocukla bir anlam kazanır, ereğine varır (De Beauvoir, 1970, s. 114).

Ayşen çocuk doğurmayı kendini gerçekleştirebileceği en önemli alan olarak görür. Yüksek tansiyonu olmasından dolayı çocuğu doğurması çok risklidir ama Ayşen yine de çocuk sahibi olmayı, hatta ölümü göze alarak doğurmayı ister: Bebek doğar, Ayşen ölür.

Eisenstein anneliğin bilinçli olarak örgütlenen ve toplumsal olarak inşa edilen politik bir inşa olduğundan bahseder. Bu politik inşa kadının biyolojisi dolayısıyla gizlenmeye çalışılır (Eisenstein, 1993, s. 247-248). “Kadının biyolojik bir oluştan politik bir oluşa dönüşümü ataerkinin politikasındaki çelişkinin ifadesinin bir

parçasıdır. Ataerkil sistem anneliğin politik olarak inşa edilmiş bir gereklilikten ziyade biyolojik bir gerçeklik olduğu mitini korumaya yönelir” (Eisenstein, 1993, s. 247). “Kadının analık yoluyla somut olarak erkeğe eşitlendiğini ileri sürmek düpedüz uyutmacadır” (De Beauvoir, 1970, s. 171). Annelik ergenlik, cinsel yaşamın başlaması, evlilik gibi bir ‘geçiş’ niteliği taşır (De Beauvoir, 1970, s. 150). De Beauvoir anneliği “genellikle, garip bir kendine hayranlık, özgecilik, düş, içtenlik, kötünilik, kendini adayış ve köpeksilik karışımı” olarak tanımlar ve annelik ‘içgüdü’ diye bir şeyin olmadığını belirtir (1970, s. 151, 155) ve yanlışlığı ortaya çıkan iki önyargıdan bahseder: “Birinci önyargı, analığın bir kadını mutlu kılmaya, bütün arzularını doyurmaya yettiği inancıdır: oysa yoktur böyle bir şey. Anaların çoğu mutsuz, doyumsuz, kezzap gibi insanlardır [...] Ananın çocuklarıyla ilintisi, yaşam dediğimiz şeyin bütünü içinde belirlenir; kocasıyla ilişkisine, geçmişine, uğraştığı işlere, kendisine bağlıdır; çocuğu her derde deva bir ilaç saymak hem saçma hem zararlıdır” [...] “[İ]kinci önyargı, çocuğun ana kucağında kesin bir mutluluk bulduğudur. Ana sevgisinin doğallıkla ilgisi bulunmadığına göre, ‘doğaya aykırı düşmüş’ ana da yoktur” (De Beauvoir, 1970, s. 166, 167, 169). De Beauvoir kadınlara karşı takınılan ikircikli tutumu şu sözlerle ifade eder:

Kadınlara yöneltilen küçümseme ile analara gösterilen saygının bağdaştırılması iki yüzlülüğün ta kendisidir. Kadına kamu-içi etkinlikleri yasakladıktan, erkekler gibi birtakım uğraşlarda ilerlemelerini engelledikten, her alanda yetisiz olduklarını öne sürdükten sonra, insan yetiştirme gibi alabildiğine ince, alabildiğine ciddi bir işi ona bırakmak, cinayete benzer bir çelişkidir. Törelerin, geleneğin hâlâ erkeğe özgü ayrıcalıklar sayılan eğitimden, kültürden, sorumluluktan, etkinlikten yoksun bıraktığı bir sürü kadının kucağına, tıpkı bir zamanlar oğlanlar karşısındaki aşağılıklarını unutsunlar diye ellerine bebek tutuşturur gibi, birer çocuk vermekteyiz; yaşamalarına engel oluyor; bunun karşılığında, etten kemikten yapılmış bebeklerle oynamalarına izin veriyoruz. Kadının elindeki hakları kötüye kullanma eğilimine kapılmaması için ya gerçekten mutlu, ya da ermiş olması gerekir (1970, s. 169).

Ataerkil ideoloji kadınların kamusal alandan dışlanarak özel alana yerleştirilmesine ve anneliğin doğal olarak sunulmasına imkân tanır (Eisenstein, 1993, s. 248). Eisenstein doğum kontrol hakları için yasal değişimler, kürtaj hakkı⁷² gibi mücadelelerin önemini vurgular. Bu tarz seçim ve alternatifler yok edilerek kadının birincil etkinliği olan annelik koruma altına alınır (Eisenstein, 1993, s. 248-249). Benzer tartışmalar son dönemde Türkiye’de de öne çıkmış; siyasal iktidar kadın bedeninin denetimi konusunda çeşitli yasal düzenlemelerde bulunmak istemiştir. Genel olarak filmlerdeki annelik temsillerine bakıldığında Eisenstein’in bahsettiği politik insanın burada da geçerli olduğu görülür.

Hokkabaz’a kadın arzusu ve cinsellik ilişkisi açısından bakıldığında filmin ataerkil söylemden yana tavır aldığı göze çarpar. Bu filmin sorunlu yönlerinden biridir. Film bir yandan ataerkil bakışı kesintiye uğrattırırken cinselliğin sunumu bağlamında yeniden üretir. Filmin anlatısında hayatının kontrolünü eline almak isteyen Fatma duygusal yönden bir erkeğe ihtiyaç duymayan, cinsel arzusu bulunmayan adeta aseksüel olarak inşa edilir.⁷³ Aynı dönemlerde çekilen erkeklerin dünyasında geçen *Kabadayı*’daki ana kadın karakter Karaca’nın (Aslı Tandoğan), *Issız Adam*’da Ada’nın, cinsel yönden aktif olmasına dair belirgin bir vurgu varken Fatma’nın cinsel yaşamı ile ilgili hiçbir ima yoktur. Bağımsız, güçlü, arzu sahibi olarak çizilen Fatma’nın cinsel yönden aseksüel olarak sunulmuş olması aracılığıyla film ataerkil söyleme eklemlenir. Ataerkil düzen içinde özne olarak yer alma

⁷² Başbakan Erdoğan’ın kürtajı bir cinayet olarak gördüğünü söylediği konuşması için bkz. http://www.radikal.com.tr/turkiye/basbakan_her_kurtaj_bir_uluderedir-1089235.

⁷³ 1980’lerin kadın filmlerinde bu durumun tam tersi bir durum söz konusudur. Bu filmlerin ana kadın karakterleri cinsel yönden bağımsızdır. Kadınların özgürlüğü çoğunlukla cinsel yönden aktif olmalarıyla eş değer görülmüştür.

isteğinde olan Fatma'nın pek çok feministin de vurguladığı gibi kadın kimliğinden ve cinselliğinden sıyrılarak erkeklerin dünyasında yer alabileceğini film alttan alta ima eder gibidir. Irigaray'ın da belirttiği gibi “kadınların çoğu, kültür alanında cinsiyetsiz ya da cinsiyet açısından nötr varlıklar olarak yaşam sürerler. Kadınların erkekler arası kültürel dünyaya girmede karşılaştıkları güçlükler, kendilerini feminist olarak tanımlayanlar da dahil, neredeyse tüm kadınları dişil öznelliklerinden ve hemcinsleriyle ilişkilerinden vazgeçmeye zorlar” (2006, s. 19). Kadının dişiliğine ve bedenine sahip çıkması bazı feministlerin temel mücadele alanlarından biri olmuştur.

De Beauvoir *Kadın Bağımsızlığa Doğru*'da erkeğin boyunduruğundan kurtulan kadının varlığını sakatlamamak için kadınlık rolünü benimsemediğini, halbuki kadınlığını reddetmenin de kadın olarak varlığını sakatladığını vurgular: “Erkek, cinsi erkek olan bir insanî varlıktır; kadın, aynı biçimde cinselliğini kabul etmiş insanî bir varlık olduğu an erkeğe eşit, eksiksiz bir birey olabilir ancak. Kadınlığından vazgeçmek, insanlığının bir yanından vazgeçmesi demektir [...] İnsan, kadınsal nitelikleri yadsımakla erkek niteliklerine kavuşmaz; erkek gibi giyinen kadın bile erkekleşemez; kılık değiştirmiş bir kadın olarak kalır” (De Beauvoir, 1975, s. 137). Ryan ve Kellner kadınların geleneksel erkek dünyasına gitgide daha fazla dahil olup, erkekler gibi giyinip, onlar gibi davrandıkça, erkek ve kadın arasındaki sınırın belirsizleştiğini vurgular (1997, s. 235). *Neredesin Firuze*'deki Sansar (Zeynep Eronat) böyle bir kadındır. Filmde erkeklerin dünyasında yer alan tek kadın olan Sansar, Ryan ve Kellner'ın *Politik Kamera*'da yaptıkları tespitle uyumlu bir şekilde filmdeki diğer kadın karakterler gibi -özellikle Melek ve Sibel gibi- dişil, seksi kıyafetler değil daha eril/erkeksi kıyafetler giyer. Film boyunca özel yaşamına dair hiçbir bilgi verilmeyen Sansar'ın kadın kimliği de

hiç öne çıkarılmaz. Irigaray “[s]ağlıklı olmak için kadınların, cinsiyetli kimliklerinin özelliklerini keşfetmeleri gerek[tiğini]” ifade eder (2006, s. 112). Badinter de kimlik farkının öneminden şu sözlerle bahseder: “Kadınlar, erkeklerin eşiti olmak için kadınlık özlerini yadsımışlar ve efendilerinin soluk bir kopyası olmaktan öteye geçememişlerdir. Oysa tam aksine, kimlik farkımızı hak olarak talep etmemiz ve bu farkı politik ve ahlaki bir silaha dönüştürmemiz gerekmektedir” (2011, s. 63). Böylelikle Sansar karakterinin bu şekilde inşa edilmiş olması *Neredesin Firuze* filminin feminist açıdan sorunlu yanlarından biridir.

Issız Adam’da evlenmeden cinsel hayatı olan Ada her ne kadar bağımsız bir kadın olarak inşa edilse de, filmin anlatısı Ada’nın evlenip çocuk sahibi olduğu bilgisini vererek kapanır. Böylelikle bağımsız bir kadının bile yaşamının ilerleyen yıllarında evliliğin yer aldığı vurgulanır. Üniversite mezunu, kendi işinin sahibi, ayakları üzerinde durabilen bir kadın olarak anlatıda yer alan Ada aşkın kollarına kendini bırakır. Alper’le olan birliktelikleri sonlanan Ada aşklarına başka bir son⁷⁴ yazarak hayatına devam eder ve evlenip çocuk sahibi olur. Bu durumu farklı bir şekilde okumak da mümkündür. Marsha McCreadie’nin yetmişli yılların sonları, seksenlerin başlarındaki Hollywood’daki birçok romantik aşk filmi için söylediklerinin *Issız Adam*’a da uygun düştüğü söylenebilir. Buna göre McCreadie

⁷⁴ Ada’nın iç sesi görüntülerin üstüne biner: “Büyüdüğün evi, uyuduğun yatağı gördüm sevgilim. Seni, çocukluğunu düşündüm. Sen ordaydın ve bigün benimle tanışacağını henüz bilmiyordun. Sen dizime yattın, ben bi hikâye anlattım sana. Büyüdün. Kafamda bi hikâye. Bilirsin bunu çok severdim. İkimize bi mutlu son yazdım sonra. O evde seninle birlikte oturduk, sustuk. Yanımda durdun sessizce. Burası sondu. Başka bir yaşamdı. Sadece biz vardık. Bana baktın: Mavi ve telaşsız. Sustuk. Başka bi yaşamda başka bi mutlu son. Biz bunu hak etmiştik. Hikâyemiz orada bi yerde, hep benimle duracak. Dayanabilmemin tek yolu bu çünkü”

“bu yeni kadınların daha rasyonel, duygularını kontrol etmekte daha başarılı olduğunu, erkek karşılıklarının ise duygusal zayıflığın ağına düştüğünü belirtir; geleneksel cinsel stereotipler yer değiştirmiştir” (aktaran Ryan & Kellner, 1997, s. 246). Ada evlenip, çocuk sahibi olup Alper’siz de olsa kendine yeni bir hayat kurma gücünü kendinde bulurken, anlatıda Alper arkadaşının çocuğunu sinemaya getirmiş, kendi çekirdek ailesini kuramamış olarak sunulur.

SONUÇ

Bu çalışmada 2000 sonrası popüler Türk filmlerinin kadınlar için “özgürleştirici” bir potansiyel taşıdığı sonucuna varılmış ve bu filmlerde kadınlığın nasıl inşa edildiği, filmlerin ne tarz biçim ve içerik özellikleri dolayısıyla kadınların deneyimlerini, arzularını ifade etmelerine imkân tanıdığı sorgulanmıştır. Çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Popüler filmlere bir popüler kültür ürünü olarak yaklaşıldığı ve bu filmler “dönüşümlerin üzerinde işlediği zemin” (Hall, 1997, s. 15) olarak ele alındığı için çalışmanın ilk bölümünde öncelikle literatürde popüler kültüre ilişkin tartışmalara yer verilmiştir. Geçmişten günümüze popüler kültürün olumlu ve olumsuz özelliklerine dair pek çok tartışma yapılmıştır. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Dwight MacDonald gibi kuramcılar kitle kültürü ile popüler kültürü bir tutup popüler kültüre olumsuz yaklaşırken; Stuart Hall, Hans Magnus Enzensberger gibi kuramcılar ise popüler kültür ürünlerinin toplumun içinden çıktığını, böylelikle toplumla ilintili olduğunu ve hakim söylem kadar muhalif söylemlere de imkân tanıdığını vurgulamışlardır. Çalışmada popüler kültürün muhalif söylemlerin de ifade olanağı bulduğu bir çatlak hattı içerdiğini savunan yaklaşım benimsenmiştir.

Muhalif söylemlere imkân tanıyan, toplumun endişe, umut ve beklentileri hakkında çıkarımlar elde edilmesine aracılık eden popüler kültür, toplumsal cinsiyete ilişkin de veri sağlar. Popüler kültür ürünü olan aşk romanları, pembe diziler ve Hollywood filmleri feminist eleştirmenlerin çalışmalarına konu olmuştur ve eleştirmenler bu popüler anlatılarda kadınlığın nasıl inşa edildiğini; bu anlatıların kadın bakış açısına, kadın arzusuna olanak sağlayıp sağlamadığını değerlendirmişlerdir. Tania Modleski, Janice A. Radway, Ann Douglas gibi

kuramcıların aşk romanları; Laura Mulvey, Tania Modleski gibi kuramcıların melodram ile ilgili çalışmaları alana önemli katkı sağlamış ve bu türlere toplumsal cinsiyet dolayımıyla şekillenen davranış kalıplarına içkin bir duyarlılıkla yaklaşmanın önünü açmıştır.

Egemen sinemanın anlatı yapısını anlamanın öneminin de anlaşılmasıyla birlikte pek çok feminist eleştirmen Hollywood filmlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiğini ele alan çalışmalar yapmıştır. Klasik anlatı yapısı çoğunlukla kadını bir gizem unsuru ve erkeği bu gizemi çözecek etkin bir karakter olarak inşa eder. Bu bağlamda kadın karakterin anlatıdaki işlevi kadar kimin bakış açısının öne çıktığı da önem kazanır. Feminist film kuramında önemli bir yer tutan “bakış” kavramı, başta Laura Mulvey’in “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” makalesi gibi pek çok çalışmaya konu olmuştur. Klasik anlatı sinemasında erkeğin hadım edilme endişesinin yatıştırılması için fallustan yoksun olan kadın çoğunlukla ya cezalandırılmakta ya da erkeğin bakışının nesnesi olarak fetişleştirilmektedir. Bakışın sinematografik olarak kullanımı gibi sesin kullanımı da kadınlığın inşasını değerlendirirken feminist kuramcıların ele aldığı unsurlardan biridir. Dış sesin görüntüsü ile senkronize bir şekilde sunulup sunulmadığı, kadına ait dış sese imkân tanınıp tanınmadığı sese ilişkin çalışmalarda değerlendirilen konular arasındadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde 2000 sonrası popüler Türk filmlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiğini değerlendirme amacıyla filmler, “gizem”, “bakış”, “arzu”, “ses”, “fetişizm” gibi bazı kavramlar aracılığıyla metin analizine tabi tutularak feminist kuram dolayımıyla derinlemesine ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma evrenini oluşturan 2000-2010 yılları arasında bir milyon üzeri seyirci çeken

kırk film izlenerek diğer filmlere göre biçim ve içerik açısından daha çok malzeme sağladığı düşünülen *Neredesin Firuze*, *Hokkabaz*, *Issız Adam* ve *Av Mevsimi* filmleri örnek olarak seçilmiştir. Bu seçim yapılırken filmlerin farklı yıllarda (2004, 2006, 2008, 2010) ve farklı yönetmenler (Ezel Akay; Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz; Çağan Irmak; Yavuz Turgul) tarafından çekilmiş olmasına dikkat edilmiştir. Yeri geldiğinde araştırma evrenini oluşturan diğer filmlere de zaman zaman değinilmiştir. Belgesel nitelikli olan *Mustafa* (Can Dündar, Hacı Mehmet Duranoğlu, 2008) ve *Veda* (Zülfü Livaneli, 2010) filmleri araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

2000’li yıllarda izleyicinin beğenisini kazanan ve bir milyon üzeri seyirci tarafından izlenen filmlerin genel olarak erkek anlatıları olduğu, anlatılarında kadını merkeze koymadığı, doğrudan kadınlara ilişkin bir şeyler söylemediği göze çarpar. Fakat filmlerin sızıntı noktalarından direnme pratiklerini ele verdiği; filmlerin dişil sesin kullanımına, kadın bakış açısına olanak tanıyan biçimsel özellikleri ve anlatıda kadına ait gizem çözüldüğünde kadın söyleminin açığa çıkması; kadın deneyimine, kadın arzusuna olanak sağlanması gibi içerik özellikleri dolayısıyla zaman zaman kadının özne olma mücadelesine / özne konumu almasına olanak sağladığı sonucuna varılmıştır.

Çalışmada kadın sesinin kullanımı dolayısıyla kadın söylemine imkân tanıyan (*Av Mevsimi*, *Hokkabaz*, *Neredesin Firuze*, *Issız Adam*), kadın bedeninin fetiş nesnesi olarak sunulmadığı (*Av Mevsimi*, *Hokkabaz*), kadını bakışın öznesi olarak konumlandıran (*Neredesin Firuze*), kadının gizemi çözüldüğünde kadına dair anlamların açığa çıktığı (*Av Mevsimi*, *Hokkabaz*, *Neredesin Firuze*) romantik aşkın ve aile kurumunun idealize edilmediği (*Hokkabaz*, *Av Mevsimi*), kadınların

arzularına yer verilen (*Hokkabaz*, *Av Mevsimi*, *Issız Adam*), toplumsal bir sorun olan aile içi şiddetin sorunsallaştırıldığı (*Av Mevsimi*) örnekler üzerinden direnme pratiklerinin ve ataerkillikteki kırılmaların izi sürülmüştür.

Değerlendirmeler sonucunda ulaşılan sonuçlar kısaca şöyle özetlenebilir: 2000’ler popüler Türk filmlerine kadınlığın inşası açısından bakıldığında ataerkil söylemin bir yandan filmlerin anlatı dünyasını şekillendirdiği ve kadınlara geleneksel rol modelleri sunduğu görülürken; bir yandan da filmlerin çeşitli biçim ve içerik özellikleri dolayısıyla bu rol modellerinin inşa edilmiş olduğu gerçeğini ele verdiği, ataerkil pazarlığa taraf olan kadınların çeşitli direnme pratikleri aracılığıyla arzu ve söylemlerini ifade edebilecekleri bir alan açıldığı görülmektedir. Bu direnme pratiklerine imkân tanıyan filmin biçimsel özelliklerinden biri yukarıda da değinildiği gibi sesin kullanımıdır. *Av Mevsimi* erkeklere ait söylem üzerinden bir dünya tasarımı sunup, kadını eril sınırlar içinde tutmayı amaçlarken; kadına ait dış ses kullanımı dolayısıyla ataerkil söylemin kendi içinde bütünlüklü olmayan yapısı ve çelişkileri görünür kılınır. Pamuk’un bedeni ile birlikte senkronize bir şekilde verilmeyen dış sesi, “tedirgin” ederek filmin görsel rejiminde bir yarık açar ve bu açılan yarıktan kadın söyleminin ifade edilmesine, ataerkil sistem içinde kadınların konumlarının sorgulanmasına olanak tanır. Dış ses kullanımı gibi adeta bir çılgılığı andıran haykırış da -Hatun ve Asiye’nin haykırışları- erkeğin otoritesini sorgular. Kadın seslerinin duyulur olduğu, kadınların kendileri ve gelecekleri hakkında konuştukları bir film olan *Neredesin Firuze*, filmin kadın karakterlerinden biri olan Neval’in sözleri aracılığıyla kadınların güçsüz bir konumdan ataerkil pazarlıkta yer aldıklarını vurgular: “Bütün roller erkekler içindir”. *Neredesin Firuze* açılış sahnesinden itibaren klasik sinemada örneğine çok rastlanmayan bir şekilde

Firuze’ye/kadına *acousm tre* –yani kaynağı olmadan duyulan- işlevi vermekte ve bir kadının anlatıyı kurmasına, karakterleri tanıtmaya imk n sağlamaktadır. Kadına ait anlatıcı sesin kullanıldığı bir diğ r film *Hokkabaz*’dır. Fatma karakteri anlatıcı sesi aracılığıyla filmin anlatısına yön verir:  nce anlattığı hik ye ile filmin erkek karakterlerini ve izleyiciyi yanıltır. Sonrasında “gerçek”ler yine Fatma’ya ait anlatıcı ses aracılığıyla anlatılır. Böylelikle film izleyiciyi Fatma’nın/kadının bakış açısına davet eder. Aynı şekilde *Issız Adam* da sadece Alper’in/erkeğın değıl aynı zamanda Ada’nın/kadının dış sesine yer vererek kadın bakış açısına imk n tanır. *Av Mevsimi*’ndeki Hatun ve Asiye’nin çığılığı andıran haykırışları gibi Alper’in ayrılmayı istediğini söylemesi  zerine Ada’nın attığı  ığılık da eril söyleme başkaldırıştır.

Kadınların ataerkil söyleme karşı direnme pratiklerine imk n tanıyan filmin biçimsel özelliklerinden bir diğ ri de filmin kimin bakış açısını inşa ettiğidir. Sesi gibi imgesinin de fetişleştirilmemesi kadının özne konumu almasında önemlidir. Bu bağılamda film her ne kadar *diegetic* dünyasında kadının bakış açısına imk n tanımasa bile eğır erkeğı de bu imk ndan mahrum bırakıyorsa kadının fetişleştirilmesinin önüne ge ildiğı söylenebilir. *Av Mevsimi*, filmin kadın karakterlerine olduğı gibi erkek karakterlerine de genel olarak bakışın sahibi konumu vermeyerek kadının fetişistik bir nesne olarak sunulmasını önler. *Hokkabaz*’da ise hem İskender’e/erkek karaktere bakışın öznesi konumu verilmeyerek hem de bakışı “kusurlu” olarak inşa edilerek erkeğın bakışının aktif olmasının ve kadının fetişleştirilmesine aracılık etmesinin önüne geçilmiş olur. Bahsedilen filmlerde kadın bedeninin yakın çekimlerle parçalanmaması ve bütünlük içinde sunulması da fetiş nesnesi olmasını engeller. Anlatıcı sesinin duyulduğı bir

sahnede Fatma kameraya bakıp yürüyerek arzu nesnesi olmaya karşı direnir. *Neredesin Firuze*'de Firuze karakteri farklı sahnelerde bakışın öznesi olur ve böylelikle klasik anlatılarda genel olarak görüldüğü gibi erkeğin izleyen/bakan, kadının izlenen/bakılan konumunda olmasına ait genel uyuşmada bir kırılma yaratılır. Filmin bir diğer kadın karakteri Melek ise neredeyse görüldüğü her sahnede fetişleştirilir. Film bir yandan kadını/Melek'i bu şekilde fetiş nesnesi olarak inşa ederken bir yandan da Melek'in sözleri ve görüntüler dolayısıyla bu inşayı sakatlar ve ataerkil düzen ile iş birliği içinde olduğunu gösterir. *İssız Adam*'da ise Alper'in öznel çekimi gibi zaman zaman Ada'nınkine de başvurulur. Böylelikle nasıl kadın karakterin dış sesi gibi kullanımlar dolayısıyla izleyici kadın bakış açısından olayları görmeye davet ediliyorsa; kadın karakterin öznel çekiminin kullanımı da buna hizmet eder.

Filmin biçimsel özelliklerinin kadınların ataerkil söyleme karşı direnme pratiklerine imkân tanıdığı gibi, filmin içeriği de buna olanak tanıyabilir. Bu bağlamda erkek arzusu aracılığıyla harekete geçirilen Oedipal yörüngede anlatının gizemini temsil eden kadına/Sphinx'e ait gizem çözüldüğünde erkeğe ait değil de kadına dair bir şey ortaya çıktığında kadının söylemi filmin çatlak hatlarından anlatıya sızmış olur. *Av Mevsimi*'nde Pamuk, *Hokkabaz*'da Fatma, *Neredesin Firuze*'de Firuze ve Melek gizem ögesidir. *Av Mevsimi*'nde bir kadın karakter/Pamuk'un annesi Hatun aracılığıyla gizem çözülür ve küçük yaşta zorla evlendirilen Pamuk'un böbreğini almak için bu cinayetin işlendiği açığa çıkar. *Hokkabaz*'da Fatma'nın İskender'e yazdığı mektup aracılığıyla gizem çözüldüğünde Türkiye'de aile zoruyla evlendirilen kadınların olduğu gerçeği filmin *diegetic* dünyasına sızar. Film Fatma'yı ağabeyinin –ataerkil söylemin- isteğine boyun

eğmediği için cezalandırmayarak, Fatma özelinde kadınların bu noktada direnebileceklerine dair bir ütopya da anlatıda ifade olanağı bulmuş olur. *Neredesin Firuze*'de Ferhat aracılığıyla kadına –Melek ve Firuze- dair gizem çözüldüğünde erkeğe/Ferhat'a ve kadına/Firuze'ye dair bir şey ortaya çıkar: Melek Ferhat'ın kendini keşfetmesine aracılık eder. Filmin erkek karakterlerinin ihtiyaç duyduğu her türlü desteği vereceğini söyleyen ve bir nevi erkeklerin yitirdikleri preoedipal dönemdeki anneyle olan tamlık duygusuna yeniden kavuşmalarına aracılık eden Firuze'nin kim olduğuna dair gizem çözüldüğünde ise onun şizofren olduğu açığa çıkar. Böylelikle filmin başından itibaren bakışın öznesi ve güçlü bir kadın olan Firuze'nin otoritesi sarsılarak -*Hokkabaz*'daki Fatma karakterinin otoritesinin ağabeyi Aslan'ın sözleri aracılığıyla sarsıldığı gibi- eril otorite üzerindeki kaygısı da “hafifletilir”. Filmde Firuze'nin şizofren olarak inşa edilmesini ataerkil düzenin kadınlara yüklediği rol ve kadınların olmak istediği arasındaki çelişkinin bir göstergesi olarak okumak da mümkündür.

Filmlerin anlatısında kadın arzusuna ve kadının kendi kendini gerçekleştirmesine imkân tanınması da kadınların ataerkil söyleme karşı direnme pratiklerinin önünü açar. *Hokkabaz*'da ağabeyinin özelinde ataerkil düzenin kadından beklentisi olan evlilik kurumu içinde yer almaya direnen, kendisi hakkında “konuşan” ve “yazan”, güçlü bir karakter olarak inşa edilen Fatma yer alır. Film jenerikten itibaren toplumsal cinsiyete ilişkin davranış kalıplarının küçüklükten öğrenildiği bilgisini seyirci ile paylaşarak ve cinsiyetçiliğin ideolojik olarak işlediğini vurgulayarak Fatma'nın toplumsal cinsiyetten kaynaklı rol dağılımına karşı geliyor olmasını meşru bir zemine oturtur. Film bir yandan ataerkil söyleme eleştirel yaklaşırken, bir yandan da güçlü bir karakter olan Fatma'yı adeta aseksüel olarak

inşa ederek ataerkil söylemi yeniden üretir: Bir kadın, kimliğinden ve cinselliğinden sıyrılarak erkeklerin dünyasına girebilir. *Neredesin Firuze*'deki Sansar bu tarz bir kadın karakterdir.

Anlatıda kadın arzusunun nasıl inşa edildiği değerlendirilirken, kadın cinselliğinin nasıl sunulduğu da önemlidir. Evliliğin kadınların cinselliğini yaşamalarının tek yolu olarak görülmemesi (*Issız Adam*) noktasında Yeşilçam dönemi ile bir farklılaşma görülse de; aktif bir cinsel hayatı olan kadının anne olmaması ile birlikte düşünülmesi de bir sürekliliği vurgular. *Av Mevsimi*'nde anne olan Asiye eğer bir cinsellik yaşayacaksa bunu sadece eski kocasıyla deneyimleyebilir. Ataerkil sistem anneliğin sembolik yönüne izin verir. Filmde Asiye özelinde anneliğin sembolik yönü ön planda olsa da, anlatıda Asiye'nin arzuları da öne çıkar. Böylelikle filmin sızıntı noktalarından anneliğin sembolik olmayan yönü de açığa çıkmış olur.

Homojen bir yapıya sahip olmayan popüler kültür ürünü olan bu filmlerde bir yandan ataerkil bakış açısı yeniden üretilirken bir yandan da filmlerin çatlak hatlarından kadınları kuşatan ataerkilliğin sorgulamaya açıldığı, evliliğin idealize edilmediği, egemen söylem olan ataerkil söylemin yanı sıra muhalif söylem pozisyonunda yer alan kadın söylemine de yer verildiği gözlenmiştir. Kadın söylemini tamamen baskılayan ve kadını bir fetiş nesnesi olarak inşa eden anlatılar bile aslında istemeyerek de olsa bastırıldığı şeye işaret eder. Kadınların kamusal alanda görünürlüğü arttıkça ve kadınlar yaşamları üzerinde daha çok söz sahibi olmayı talep ettikçe, filmler bu toplumsal durumu baskılayan ve kadınları “eril sınırlar” içinde tutan anlatılar üretir. Eril kaygıyı yatıştırma çabasında olan bu

anlatıların bir yandan kadınların taleplerini görmezden gelirken bir yandan da bu duruma işaret ettiği ve ataerkil söylemin çelişkilerini ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır. Ataerkilliğin bu çelişkili doğasının açığa vurulması toplumsal cinsiyet tanımlarının sorunsallaştırılmasını da beraberinde getirir.

2000’li yıllarda merkezde kadınların olmadığı ve doğrudan kadın söylemine yer vermeyen popüler filmler bulunmakla birlikte, aynı dönemde çok az seyirciye ulaşan ve kadınları odağına alan *Zefir* (Belma Baş, 2010, 7.213 seyirci), *Atlıkarınca* (İlksen Başarır, 2011, 21.097 seyirci), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012, 16.014 seyirci), *Lal Gece* (Reis Çelik, 2012, 10.769 seyirci) gibi filmlerin de çekildiği göze çarpmaktadır. Bu filmler kadının ideallerinin peşinden giderek anneliği ikinci plana atması (*Zefir*), ensest ilişki (*Atlıkarınca*, *Gözetleme Kulesi*), çocuk gelinler (*Lal Gece*) gibi konulara odaklanmakta ve bu konuları kadın deneyiminden yola çıkarak sorunsallaştırmaktadır. Bahsedilen filmler gibi *Kurtuluş Son Durak* da (Yusuf Pirhasan, 2012, 583.880 seyirci⁷⁵) kadını odağına alan ve anlatısında kadın dayanışmasına yer veren bir filmidir ve hatırı sayılır bir izleyiciye ulaşmıştır. Derinlemesine ele alınan *Neredesin Firuze*, *Hokkabaz*, *Issız Adam* ve *Av Mevsimi*’nin popüler film/sanat filmi arasında kesişme noktasında durduğu söylenebilir. Bu dört film her ne kadar *Gözetleme Kulesi*, *Araf* gibi olmasa da kadınların konuştuğu, seslerinin duyulduğu filmlerdir.

Berkay’ın da söylediği gibi “kadınların kendi kaderlerini belirleme mücadelesi, kaçınılmaz olarak, kendilerine dayatılmış kimlik tanımlarından kurtulup alternatif tanımlar yaratılmasını içerir. Bu yeniden tanımlama süreci, aynı zamanda kadının gerçek anlamıyla bireyleşme sürecidir ve beraberinde ataerkilliğin, erkek

⁷⁵ Filmlerin seyirci sayıları www.sinematurk.com’dan alınmıştır.

egemen imge ve kuralların derinden sorgulanmasını getirir” (1998, s. 5). Sinema da çoğu zaman açıktan olmasa da alttan alta bu sorgulamaya imkân tanıyıp kadınların seslerinin işitilebileceği bir direnme alanı olarak anlatısında toplumsal hayatta kadın olmaya dair tanımları ve alternatiflerini şifreler. Bu durum özellikle de çok kişiye ulaşıyor olmasından dolayı popüler filmlerde çok önemlidir. Bu çalışmada metin analizi yöntemi ile filmler ele alınmış, veri kaynağı olarak görülen filmler kadar önemli olan izleyicilerin filmleri nasıl anlamlandırdığı çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Günümüzde Türkiye’de de sinema çalışmalarında kullanılmaya başlanan alımlama analiziyle yapılacak popüler filmlerdeki kadınlık inşalarını değerlendiren çalışmaların alana önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994a). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge.
- Abisel, N. (1994b). “Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi*, (O. Onaran, N. Abisel, L. Köker, E. Köker), Ankara: Kültür Bakanlığı, 74-132.
- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan.
- Abisel, N. (2000). “Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet”, *Televizyon, Kadın ve Şiddet*. (N. B. Çelik, der.). Ankara: Kiv, 173-212.
- Abisel, N. & Arslan U. T. & Behçetoğulları, P. & Karadoğan, A. & Öztürk, S. R. & Ulusay, N. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarım Üzerine*. İstanbul: Metis.
- Acar, F. & Altunok, G. (2012). “Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Taleplerini Anlamak: Türkiye’de Kadın Hareketinin Temelleri ve Sınırları”. *Türkiye’de Refah Devleti ve Kadın*. (S. Dedeoğlu & A. Y. Elveren, der.). İstanbul: İletişim, 71-101.
- Adorno, T. (2004). “On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening”, *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, Volume III Popular Music Analysis, Ed. Simon Frith, Routledge, London & New York, 325-349.
- Adorno, T. (2005), *Minima Moralia*, (O. Koçak, çev.). Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis.
- Ağduk, M. (2009). “Cumhuriyet’in Asil Kızlarından ‘90’ların Türk Kızlarına... 1990’larda bir ‘Türk Kızı’: Tansu Çiller”. *Vatan Millet Kadınlar*. (A. G. Altınay, der.). İstanbul: İletişim, 297-324.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam.
- Alkan, A. & Çakır, S. (2012). “Osmanlı İmparatorluğu’ndan Modern Türkiye’ye Cinsiyet Rejimi: Süreklilik ve Kırılmalar”. *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (F. Alpkaya & B. Duru, der.). Ankara: Phoenix, 229-271.

- Altınay, A. G. (2009). “Giriş: Milliyetçilik, Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm”. *Vatan Millet Kadınlar*. (A. G. Altınay, der.). İstanbul: İletişim, 15-32.
- Aristoteles (2003). *Poetika (Şiir Sanatı Üstüne)*. (S.Rifat, çev.). İstanbul.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Atakav, E. (2013). *Women and Turkish Cinema: Gender Politics, Cultural Identity and Representation*. London & New York: Routledge.
- Badinter, E. (2011). *Kadınlık mı Annelik mi?*. (A. Ekmekci, çev.). İstanbul: İletişim.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaladan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (C. Soydemir, çev.). (S.Irzık, der & önsöz). İstanbul: Ayrıntı.
- Behçetoğulları, P. (1995). “Yerli Filmlerde Kadınlara Sunulan Dünya Tasarımları 1960-1975”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Benjamin, W. (2007). “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, *Pasajlar*, (A. Cemal, çev.). İstanbul: Yapı Kredi, 50-86.
- Bennett, T. (1992). “Theories of the Media, Theories of Society”, *Culture, Society and the Media*, (M. Gurevitch & T. Bennett & J. Curan & J. Woollacott, Ed.). London & New York: Routledge, 30-55.
- Bennett, T. (1999). “Popüler ve Popüler Kültür Politikası”, *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. (N. Güngör, der.). Ankara: Vadi, 53-72.
- Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları* (E. Öztokat, çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Berger, J. (2013). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, çev.). İstanbul: Metis.
- Bergstrom, J. (1988). “Rereading the Work of Claire Johnston”. *Feminism and Film Theory*. (C. Penley, ed.). London & New York: Routledge, 80-88.
- Berktaş, F. (1998). “Cumhuriyet’in 75 Yıllık Serüvenine Kadınlar Açısından Bakmak”. *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. (A. Berktaş Hacımiraçoğlu, ed.). İstanbul: Tarih Vakfı, 1-11.

- Best, S. (2000). "gaze, the". *Encyclopedia of Feminist Theories*. (L. Code, ed.). London & New York: Routledge, 194.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yasar, çev.). İstanbul: Metis.
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses*. (İ. Yasar, çev.). İstanbul: Metis.
- Bora, A. (2001). "Türk Modernleşme Sürecinde Annelik Kimliğinin Dönüşümü". *Yerli Bir Feminizme Doğru*. (A. İlyasoğlu & N. Akgökçe, yay. haz.). İstanbul: Sel, 77-105.
- Bora, A. (2005). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim.
- Bora, A. & Üstün, İ. (2005). *Sıcak Aile Ortamı: Demokratikleşme Sürecinde Kadın ve Erkekler*. İstanbul: Tesev.
- Bora, T. (2005). "Analar, Bacılar, Orospular: Türk Milliyetçi-Muhafazakâr Söyleminde Kadın". *Şerif Mardin'e Armağan*. (A. Öncü & O. Tekelioğlu, der.). (T. Bora, ed.). İstanbul: İletişim, 241-279.
- Bordwell, D. (1985). "The Classical Hollywood Style, 1917-60". *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. (D. Bordwell, J. Staiger, K. Thompson). New York: Columbia University, 3-84.
- Bordwell, D. (2010). "Sanat Sineması Anlatımı". (E. S. Onat, çev.). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (A. Karadoğan, ed.). Ankara: De Ki, 125-177.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2009). *Film Sanatı: Bir Giriş*. (E. Yılmaz & E. S. Onat, çev.). Ankara: De Ki.
- Buğra, A. (2012). "Türkiye'nin Değişen Refah Rejimi: Neoliberalizm, Kültürel Muhafazakârlık ve Yeniden Tanımlanan Toplumsal Dayanışma". *Türkiye'de Refah Devleti ve Kadın*. (S. Dedeoğlu & A. Y. Elveren, der.). İstanbul: İletişim, 47-69.
- Buikema, R. & A. Smelik (1995). "Language and Gender: Feminist Linguistics". *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*. (R. Buikema & A. Smelik, ed.). London & New Jersey: Zed Books, 40-55.
- Burke, P. (1978). *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: New York University.

- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London & New York: Wallflower.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis.
- Büker, S. (1996). *Film Dili: Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*. İstanbul: Kavram.
- Büker, S. & Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Ö. Yaren, çev.). Ankara: De Ki.
- Chaudhuri, S. (2007). *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa De Lauretis*. New York: Routledge.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. (C. Gorbman, ed. & çev.). New York: Columbia University.
- Chodorow, N. (1989). *Feminism and Psychoanalytic Theory*. New Haven, London: Yale University.
- Cixous, H. (1981). "The Laugh of the Medusa". *New French Feminisms: An Anthology*. (E. Marks & I. de Courtivron, ed). (K. Cohen & P. Cohen, translated.). New York: Schocken Books, 245-264.
- Cook, P. & Bernink M. (ed.). (1999). *The Cinema Book*. London: British Film Institute.
- Cook, P. & Johnston C. (1988). "The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh", *Feminism and Film Theory* (C. Penley, ed.). London & New York: Routledge, 25-35.
- Cowie, E. (1988). "The Popular Film as a Progressive Text: a Discussion of *Coma*". *Feminism and Film Theory*. (C. Penley, ed.). London & New York: Routledge, 104-140.
- Cowie, E. (2004). "“Woman as Sign”". *Feminism and Film*. (E. A. Kaplan, ed.). New York: Oxford University Press, 48-65.
- De Beauvoir, S. (1970). *Kadın II: Evlilik Çağı*. (B. Onaran, çev.). İstanbul: Payel.
- De Beauvoir, S. (1975). *Kadın: Bağımsızlığa Doğru*. (B. Onaran, çev.). İstanbul: Payel.

- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University.
- De Lauretis, T. (1985). "Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema", *New German Critique*, No: 34, Duke University, 154-175.
- De Lauretis, T. (1987). "The Technology of Gender". *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University, 1-30.
- De Lauretis, T. (1990). "Guerrilla in the midst: women's cinema in the 80s". *Screen* 31. 6-25.
- Dedeoğlu, S. (2012). "Türkiye'de Refah Devleti, Toplumsal Cinsiyet ve Kadın İstihdamı". *Türkiye'de Refah Devleti ve Kadın*. (S. Dedeoğlu & A. Y. Elveren, der.). İstanbul: İletişim, 211-229.
- Dedeoğlu, S. & Elveren, A. Y. (2012). "Giriş: Türkiye'de Toplumsal Cinsiyet, Toplum ve Refah Devleti". *Türkiye'de Refah Devleti ve Kadın*. (S. Dedeoğlu & A. Y. Elveren, der.). İstanbul: İletişim, 29-45.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Say.
- Demiray, E. (1987). "Atıf Yılmaz'ın *Mine*, *Bir Yudum Sevgi* ve *Dul Bir Kadın* Filmlerinde Kadın Olgusu". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*.
- Derman, D. (tarih yok). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunumu*. Ankara: Değişim.
- Doane, M. A. (1985). "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space". *Movies and Methods Volume II*. (B. Nichols, ed.). Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 565-576.
- Doane, M. A. (1988a). "Caught and Rebecca: The Inscription of Femininity as Absence". *Feminism and Film Theory*. (C. Penley, ed.). New York: Routledge, 196-215.
- Doane, M. A. (1988b). "Woman's Stake: Filming the Female Body". *Feminism and Film Theory*. (C. Penley, ed.). New York: Routledge, 216-228.

- Doane, M. A. & Mellencamp, P. & Williams, L. (Ed.) (1984) *Feminist Film Criticism: An Introduction. Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles, California: University Publications of America, s. 1-17.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*. (B. E. Aksoy, çev.). İstanbul: Metis.
- Dorsay, A. (2004). "Bir Düş Gibi Gelip Geçen Kadın". *Cumartesi Sabah*, 13.
- Douglas, A. (1980). "Punishing the Liberated Woman: Soft-Porn Culture". *The New Republic*, August 30, 25-29.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Books.
- Drotner, K. (1991). "Intensities of Feeling: Modernity, Melodrama and Adolescence", *Theory, Culture and Society*, 8(1), 57-87.
- Durakbaşı, A. (1998). "Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve 'Münevver Erkekler'". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. (A. Bertay Hacımiraçoğlu, ed.). İstanbul: Tarih Vakfı, 29-50.
- Dyer, R. (2002). "Entertainment and Utopia", *Only Entertainment*, London: Routledge, 19-35.
- Ecevit, Y. (2012). "Türkiye'de Sosyal Politika Çalışmalarının Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısıyla Gelişimi ". *Türkiye'de Refah Devleti ve Kadın*. (S. Dedeoğlu & A. Y. Elveren, der.). İstanbul: İletişim, s. 11-26.
- Eisenstein, Z. R. (1993). "Ataerkil Sistem, Annelik ve Kamusal Hayat". *A.Ü. İlef Yıllık*. (N. Timisi, çev.), 245-260.
- Ekici, A. (2007). "1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu". Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ellis, J. (1992). *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London & New York: Routledge.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2011). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*. (B. Soner & B. Yıldırım, çev.). Ankara: Dipnot.

- Enzensberger, H. M. (1970). "Constituents of a Theory of the Media", 261-275. (<http://www.tcnj.edu/~miranda/classes/topics/reading/enzensberger.pdf>).
- Er, A. (2004). "1965-1975 Yılları Arasındaki Yerli Melodramlarda Annelik Figürleri", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Er, E. (2006). "Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri". Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, çev.). Ankara: Ark.
- Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gans, H. J. (2005). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İncirlioğlu, çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. (F. B. Aydar, çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Geraghty, C. (1996). *Kadınlar ve Pembe Dizi*. (N. Nirven, çev.). İstanbul: Afa.
- Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*. (İ. Şahin, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gledhill, C. (1984). "Developments in Feminist Film Criticism", *Re-vision Essays in Feminist Film Criticism*. (M. A. Doane & P. Mellencamp & L. Williams, Ed.). Los Angeles & California: University Publications of America, 18-48.
- Gledhill, C. (1987). "Introduction", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. (C. Gledhill, Ed.). London: British Film Institute, 1-4.
- Görücü, B. (2005). "Hokkabaz: Türk Sinemasının Klişe Yolculuğu". *Yeni Film*, Sayı: 10, 4-7.
- Groombridge, B. & Whannel, P. (1960). "Something Rotten in Denmark Street", 52-54. (<http://newleftreview.org/I/1/brian-groombridge-paddy-whannel-something-rotten-on-denmark-street>)
- Güçlü, Ö. (2010). "Silent Representations of Women in the New Cinema of Turkey". *Sinecine* 2010-1 (2) Güz, 71-85.

- Güçlü, Ö. (2012). Silent Female Characters in the New Cinema of Turkey: Gender, Nation and the Past. *Unpublished PhD Thesis*, Centre for Media and Film Studies School of Oriental and African Studies, University of London.
- Güler, N. (2008). “Zeki Demirkubuz Sinemasında Kadın Temsilleri”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Güngör, N. (1999). “Sunuş”, ”, *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. (N. Güngör, der.). Ankara: Vadi, 7-8.
- Hall, S. (1986). “Popular Culture and the State”. *Popular Culture and Social Relations*. (T. Bennett & C. Mercer & J. Woollacott, ed.). Milton Keynes & Philadelphia: Open University Press, 22-49.
- Hall, S. (1996). What’s This ‘Black’ in Black Popular Culture? *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. (D. Morley & Kuan-Hsing Chen, Ed.). London & New York: Routledge, 465-475.
- Hall, S. (1997). “Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar”. *Mürekkap*, Sayı 8, 15-22.
- Hall, S. (2008). “Kültürel Çalışmalar ve Teorik Mirası”. *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*. (S. Çelenk & A. E. Arslan, çev.). (S. Çelenk, der.). Ankara: De Ki, 85-114.
- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago & London: The University of Chicago.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.
- Henderson, B. (1985). “Filmde Zaman, Kip ve Çatı”. *Yıllık, A. Ü. Basın-Yayın Yüksekokulu VIII*, 1-22.
- Henderson, B. (2011). “Burjuva Olmayan Bir Kamera Stiline Doğru”. *Filmde Yöntem ve Eleştiri*. (E. Yılmaz, der & çev.). Ankara: De Ki.
- Hermes, J. (2005). *Re-reading Popular Culture*. Oxford: Blackwell.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II*, (O. Özgül, çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1996). Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılması Olarak Aydınlanma. *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II*. (O. Özgül, çev.). İstanbul: Kabalcı, 6-62.

- Horkheimer, M., (2005a), "Yeni Sanat ve Kitle Kültürü", *Geleneksel ve Eleştirel Kuram*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Horkheimer, M., (2005b), *Akıl Tutulması*, (O. Koçak, çev.). İstanbul: Metis.
- Humm, M. (1997). *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University.
- Huyssen, A. (1995). "Kadın Olarak Kitle Kültürü Modernizmin 'Öteki'si". *Kadın ve Popüler Kültür*. (S. İrvan & M. Binark, der ve çev.). Ankara: Ark, 73-98.
- İmançer, D. (2004). "Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi". *Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı: 12, s. 117-125.
- Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru*. (S. Büyükdüvenci & N. Tural, çev.). Ankara: İmge.
- İrvan, S. & Binark, M. (Der. & Çev.). (1995). *Kadın ve Popüler Kültür*. Ankara: Ark.
- İrzık, S. (2004). "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak", *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. (S. Irzık & J. Parla, der.). İstanbul: İletişim, 35-56.
- İrzık, S. & Parla, J. (2004). "Önsöz", *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. (S. Irzık & J. Parla, der.). İstanbul: İletişim, 7-12.
- Jameson, F. (2005). "Kitle Kültüründe Şeyleşme ve Ütopya", *Kitle İletişim Kuramları*, (E. Mutlu, der. ve çev.). Ankara: Ütopya, 250-284.
- Jay, M. (2005), *Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi Diyalektik İmgelem*, (Ü. Öskay, çev.). İstanbul: Belge.
- Johnston, C. (1976). "Women's Cinema as Counter-Cinema". *Movies and Methods Volume 1 An Anthology*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press, 208-217.
- Johnston, C. (1988). "Dorothy Arzner: Critical Strategies", *Feminism and Film Theory* (C. Penley, Ed.). London & New York: Routledge, 36-45.
- Jung, C. G. (1996). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri (Konferanslar)* (K. Şipal, çev.). İstanbul: Cem.
- Jung, C. G. (1997). *Analitik Psikoloji* (E. Gürol, çev.). İstanbul: Payel.

- Kadıoğlu, A. (1998). "Cinselliğin İnkârı: Büyük Toplumsal Projelerin Nesnesi Olarak Türk Kadınları". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*. (A. Bertay Hacımırzaoglu, ed.). İstanbul: Tarih Vakfı, 89-100.
- Kanat, F. (2007). *İran Sinemasında Kadın*. Ankara: Dipnot.
- Kandiyoti, D. (1988). "Bargaining with Patriarchy". *Gender and Society*, Vol. 2, No. 3, Special Issue to Honor Jessie Bernard, 274-290.
- Kaplan, E. A. (1974). "Aspects of British Feminist Film Theory: A Critical Evaluation of Texts by Claire Johnston and Pam Cook". (<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/britfemtheory.html>).
- Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of The Camera*. London & New York: Routledge.
- Kaplan, E. A. (2004). "Is the Gaze Male?" *Feminism and Film*. New York: Oxford University, 119-138.
- Kayalı, K. (2001). "Türk Sineması Yeniden mi Yapılanıyor Yoksa Temel Mecrasında Seyretmeye Devam mı Ediyor", *Yıllık 1999*, "Mahmut Tali Öngören'e Armağan", Ankara: BYYO Basımevi, 135-146.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, Ankara: Bilim ve Sanat.
- Koçkan, M. O. (2010). "1990 Sonrası Bağımsız Türk Filmlerinde Sessiz Kadının Temsili". Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kuhn, A. (1987). "Women's Genres: Melodrama, Soap Opera and Theory", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. (C. Gledhill, Ed.). London: British Film Institute, 339-349.
- Kuhn, A. (1994). *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London, New York: Verso.
- Kümbetoğlu, B. (2001). "Kentsel Alan ve Yerel Yönetimlerde Toplumsal Cinsiyet". *Yerli Bir Feminizme Doğru*. (A. İlyasoğlu & N. Akgökçe, yay. haz.). İstanbul: Sel, 259-282.
- Lawrence, A. (1991). *Echo and Narcissus.: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Oxford: University of California.
- Lowenthal, L. (1961). *Literature, Popular Culture and Society*, Prentice-Hall, Inc, United States of America.

- Lowenthal, L. (1967). "Historical Perspectives of Popular Culture", *Mass Culture: The Popular Arts in America*, (B. Rosenberg & D. M. White, ed.). New York: The Free Press, 46-58.
- MacDonald, D. (1967). "A Theory of Mass Culture", *Mass Culture: The Popular Arts in America*, (B. Rosenberg & D. M. White, ed.), New York: The Free Press, 59-73.
- Maktav, H. (2003). "Melodram Kadınları", *Toplum ve Bilim* 96, 273-293.
- Mercer, J. & Shingler, M. (2004). *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. London and New York: Wallflower.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. (S. Selvi, çev.). İstanbul: Payel.
- Mitchell, J. (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. New York: Pantheon.
- Modleski, T. (1979). "The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas: Notes on a Feminine Narrative Form", 29-40.
(<http://w.openupusa.com/openup/chapters/9780335225453.pdf>).
- Modleski, T. (1982). *Hınçla Sevmek: Kadınlar İçin Kitlesele Fantezi Üretimi* (Y. Alogan, çev.). İstanbul: Pencere.
- Modleski, T. (1987). "Time and Desire in the Woman's Film", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. (C. Gledhill, Ed.). London: British Film Institute, 326-338.
- Modleski, T. (1990). "Hitchcock, Feminism and the Patriarchal Unconscious". *Issues in Feminist Film Criticism*. (P. Erens, ed.). Indianapolis: Indiana University, 58-74.
- Modleski, T. (1998). "Sunuş", *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (Nurdan Gürbilek, çev.). İstanbul: Metis, 7-20.
- Modleski, T. (2005). "Femininity as Masquerade: A Feminist Approach to Mass Culture". *Popular Culture: A Reader* (R. Guins & O. Z. Cruz, Ed.). London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 47-54.
- Mulvey, L. (1989a). "Fears, Fantasies and the Male Unconscious or 'You Don't Know What is Happening, Do You, Mr. Jones?'"', *Visual and Other Pleasures*, Hong Kong: The Macmillan Press, 6-13.
- Mulvey, L. (1989b). "Melodrama Inside and Outside the Home", *Visual and Other Pleasures*, Hong Kong: The Macmillan Press, 63-77.

- Mulvey, L. (1989c). "Film, Feminism and the Avant-Garde", *Visual and Other Pleasures*, Hong Kong: The Macmillan Press, 111-126.
- Mulvey, L. (1989d). "Changes: Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience", *Visual and Other Pleasures*, Hong Kong: The Macmillan Press, 159-176.
- Mulvey, L. (1989e). "The Oedipus Myth: Beyond the Riddles of the Sphinx", *Visual and Other Pleasures*, Hong Kong: The Macmillan Press, 177-201.
- Mulvey, L. (1993). " ' Görsel Haz ve Anlatı Sineması' Üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler". (N. Abisel, çev.). 25. *Kare*, Sayı 4, 9-13.
- Mulvey, L. (1995). The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach. *Feminisms in the Cinema*. L. Pietropaola & A. Testaferri (Ed.). *Feminisms in the Cinema*. Bloomington: Indiana University, 3-19.
- Mulvey, L. (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (N. Abisel, çev.). 25. *Kare*, Sayı 21, 38-46.
- Mulvey, L. (1998). "New Wave Interchanges: Céline and Julie and Desperately Seeking Susan". *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity: 1945-95*. (G. Nowell-Smith & S. Ricci, Ed.). London: British Film Institute, 119-128.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark.
- Mutlu, E. (2005). *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*. Ankara: Ütopya.
- Mutluer, N. (2008). "Türkiye'de Cinsiyet Hallerinin Sınırları: 'Namussallaştırma'". *Cinsiyet Halleri: Türkiye'de Toplumsal Cinsiyetin Kesişim Sınırları*. (N. Mutluer, der.). İstanbul: Varlık, 14-30.
- Nagel, J. (2009). "Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik". *Vatan Millet Kadınlar*. (A. G. Altınay, der.). İstanbul: İletişim, 65-101.
- Nelmes, J. (1998). "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu". *Sinemasal*. (E. Yılmaz, çev.). Kış 98, Sayı 2, 71-94.
- Nowell-Smith, G. (1981). "A Note on 'history/discourse' ". *Theories of Authorship*. (J. Caughie, ed.). London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 232-241.

- Oskay, Ü. (1999). “Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine”, *“Yıkanmak İstemeyen Çocuklar” Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi, 237-272.
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. (İ. Z. Eyüboğu, Çev.). İstanbul: Payel.
- Özbek, M. (2008). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim.
- Özkazanç, A. (2013). *Cinsellik, Şiddet ve Hukuk: Feminist Yazılar*. Ankara: Dipnot.
- Öztürk, R. & Tural, N. (2001). “Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir mi?”. *İletişim* 2001/10. 101-126.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak: Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*. İstanbul: Alan.
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın ‘Dişil’ Yüzü: Türkiye’de Kadın Yönetmenler*, İstanbul: Om.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak. *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar Cilt 2*. (S. Sancar, der.). İstanbul: Koç Üniversitesi, 679-699.
- Öztürk, S. R. (2012). “Türkiye’de Sinema”. *1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (F. Alpkaya & B. Duru, der.). Ankara: Phoenix, 457-478.
- Parla, J. (2004). “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. (S. Irzık & J. Parla, der.). İstanbul: İletişim, 15-33.
- Penley, C. (1988). “Introduction – The Lady Doesn’t Vanish: Feminism and Film Theory”. *Feminism and Film Theory* (C. Penley, Ed.). London & New York: Routledge, 1-24.
- Phillips, A. (2012). *Demokrasinin Cinsiyeti*. (A. Türker, çev.). İstanbul: Metis.
- Propp, V. (2010). “Olağanüstü Masalların Dönüşümleri”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. (M. Rifat & S. Rifat, çev.). İstanbul: Yapı Kredi, 220-246.

- Radnóti, S. (1999). *The Fake: Forgery and Its Place in Art*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. United States of America.
- Radway, J. (1995a). “İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik”, *Kadın ve Popüler Kültür*. (S. İrvan, M. Binark, der. ve çev.). Ankara Ark, s. 41-71.
- Radway, J. (1995b). “Yorumlayıcı Topluluklar ve Değişken Okuryazarlıklar: Sevda Romanı Okumanın İşlevleri”. *Kadın ve Popüler Kültür*. (S. İrvan & M. Binark, der ve çev.). Ankara: Ark, 119-146.
- Radway, J. A. (1991). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina.
- Radway, J. S. (1981). “The Utopian Impulse in Popular Literature: Gothic Romances and ‘Feminist’ Protest”. *American Quarterly*, Vol. 33, No. 2 (Summer, 1981), 140-162.
- Rakow, L. (1995). “Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek”, *Kadın ve Popüler Kültür*. (S. İrvan, M. Binark, der. ve çev.). Ankara Ark, s. 15-40.
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Coward, McCann & Geoghegan.
- Rowe, D. (1995). *Popular Cultures: Rock Music, Sport and the Politics of Pleasure*. London & Thousand Oaks & New Delhi: Sage.
- Ryan, M. (1999). *Literary Theory: A Practical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Ryan, M. & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (E. Özsayar, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Saktanber, A. (1995). “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakâr Anne”. *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. (Ş. Tekeli, yay. haz.). İstanbul: İletişim, 211-232.
- Sancar, S. (2011). *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Sarıkartal, Çetin (2002). “Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit’in Ataerki Düzene ‘Haddini Aşan’ Cevabı”, *Toplum ve Bilim* 94, s.70-85.

- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Post-modernizm*. (A. Güçlü, çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Schwichtenberg, C. (1995). "Madonna'nın Postmodern Feminizmi". *Kadın ve Popüler Kültür*. (S. İrvan & M. Binark, der ve çev.). Ankara: Ark, 175-197.
- Segal, L. (1992). *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*. (V. Ersoy, çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Shrage, L. (2001). "Feminist Film Estetiği: Bağlamsal Bir Yaklaşım". Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 2001. (S. R. Öztürk, çev.). 183-195.
- Shumway, D. R. (1999). "Post Yapısalcılık ve Popüler Kültür", *Popüler Kültür ve İktidar: Popüler Kültür Üzerine Kuramsal İncelemeler*. (N. Güngör, der.). Ankara: Vadi, 368-381.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University.
- Silverman, K. (1990). "Dis-Embodying the Female Voice". *Issues in Feminist Film Criticism*. (P. Erens, ed.). Indianapolis: Indiana University, 309-327.
- Sirman, N. (2003). "Kadınların Milliyeti". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. Cilt 4. (T. Bora & M. Gültekinil, ed.). İstanbul: İletişim, 226-244.
- Slater, P. (1998), *Frankfurt Okulu: Kökeni ve Önemi Marksist Bir Yaklaşım*, (A. Özden, çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı* (D. Koç, çev.). İstanbul: Agora.
- Smith, S. (1993). "Kadının Sinemadaki İmajı", (E. Demiray, çev.). 25. *Kare*, Sayı 6, 19-24.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. (yayınevi yok). İzmir.
- Soyumert, A. (2008). "Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri". Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Stam, R. & Burgoyne R., & Flitterman-Lewis, S. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics*. Taylor & Francis e-Library.

- Storey, J. (1993). *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*. University of Georgia.
- Storey, J. (2005). "Popular", *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society*. Bennett, T & Grossberg, L. & Morris, M., Ed., Oxford & Victoria: Blackwell, 262-264.
- Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London & New York: Routledge.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Suter, J. (1988). "Feminine Discourse in Christopher Strong". *Feminism and Film Theory*. (C. Penley, ed.). London & New York: Routledge, 89-103.
- Tokat, B. & Saluk, S. (2008). "Akrabalık, Namus ve Aşk: Şiddetin Meşrulaştırılması Üzerine Bir Deneme". *Feminisite*, <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=499#akrabalik2>
- Ulusay, N. (2004). "Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi". *Toplum ve Bilim* 101, 144-161.
- Üşür Sancar, S. (2004). "Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi". *DoğuBatı*. (http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/03/serpilhc.Otoriter_turk_modernlesmesinin_cinsiyet_rejimi.pdf).
- Williams, L. (1987). " 'Something Else Besides a Mother' *Stella Dallas* and the Maternal Melodrama", *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. (C. Gledhill, Ed.). London: British Film Institute, 299-325.
- Williams, R. (1974). "On High and Popular Culture", (<http://www.tnr.com/book/review/high-and-popular-culture>).
- Williams, R. (1976). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Oxford University.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (çev. Ertuğrul Başer). İstanbul: İletişim.
- Wollen, P. (2010). "Godard ve Karşı-Sinema: *Doğu Rüzgârı*", (E. Yılmaz, çev.). *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar*. (A. Karadoğan, ed.). Ankara: De Ki, 113-124.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (D. Hakyemez, çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Wood, R. (2004). *Hitchcock Sineması*. (E. Yılmaz, çev.). İstanbul: Kabalcı.

Wright, W. (1977). *Sixguns & Society: A Structural Study of the Western*. London: University of California.

Yaşartürk, G. (2010). “Türkiye Sineması’nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet: *Benim Sinemalarım, Aşk Ölümünden Soğuktur* ve *Parçalanma*”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* (online), sayı:1, no:2, <http://cins.ankara.edu.tr/20101.html>

Yıldız, P. (2008). “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Young, I. M. (1985). “Impartiality and the Civic Public: Some Implications of Feminist Critiques of Moral and Political Theory”, *Praxis International*, issue: 4 / 1985, 381-401.

Yüksel, E. (2006). “Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yüksel, S. E. (2011). “Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmamış Doktora Tezi.

İnternet Adresleri:

Antrakt Sinema Gazetesi’ne 17 Ocak 2011 tarihinde ulaşıldı.

http://www.kadininstatusu.gov.tr/upload/kadininstatusu.gov.tr/mce/2012/trde_kadinin_durumu_2012_ekim.pdf (Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, “Türkiye’de Kadının Durumu”)

<http://www.medyatava.com/Haber/67909>

http://www.radikal.com.tr/turkiye/basbakan_her_kurtaj_bir_uluderedir-1089235

www.sinematurk.com

http://www.ihd.org.tr/images/2014/2013_KADINA_YONELIK_SIDDET_RAPORU_07.03.2014.pdf (İnsan hakları Derneği 2013 Kadına Yönelik Şiddet Raporu)

EKLER

İncelenen Filmlerin Künyeleri

NEREDESİN FİRUZE (2004)

Yönetmen: Ezel Akay,

Yapımcı: Yonca Ertürk, Ezel Akay

Senarist: Levent Kazak

Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyan

Oyuncular: Özcan Deniz, Şebnem Dönmez, Haluk Bilginer, Cem Özer, Ruhi Sarı, Demet Akbağ

HOKKABAZ (2006)

Yönetmen: Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz

Yapımcı: Necati Akpınar

Senarist: Cem Yılmaz

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Oyuncular: Cem Yılmaz, Mazhar Alanson, Özlem Tekin, Tuna Orhan, Tuncer Salman

ISSİZ ADAM (2008)

Yönetmen: Çağan Irmak

Yapımcı: Mustafa Oğuz

Senarist: Çağan Irmak

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Oyuncular: Melis Birkan, Cemal Hünel, Yıldız Kültür, Şerif Bozkurt, Gözde Kansu

AV MEVSİMİ (2010)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Yapımcı: Jeffi Medina, Murat Akdilek

Senarist: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Oyuncular: Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Melisa Sözen, Okan Yalabık

TABLO 1
(1990-2010 Arası Seyirci Sayısına Göre Popüler Filmler)

	FİLM	YÖNETMEN	YIL	SEYİRCİ
1	Recep İvedik 2	Togan Gökbakar	2009	4.333.116
2	Recep İvedik	Togan Gökbakar	2008	4.301.641
3	Kurtlar Vadisi Irak	Serdar Akar, Sadullah Şentürk	2006	4.256.567
4	G.O.R.A.	Ömer Faruk Sorak	2004	4.001.711
5	Babam ve Oğlum	Çağan Irmak	2005	3.837.885
6	A.R.O.G: Bir Yontmataş Filmi	Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz	2008	3.707.086
7	New York'ta Beş Minare	Mahsun Kırmızıgül	2010	3.472.923
8	Recep İvedik 3	Togan Gökbakar	2010	3.325.842
9	Vizontele	Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak	2001	3.308.320
10	Vizontele Tuuba	Yılmaz Erdoğan	2004	2.894.802
11	Issız Adam	Çağan Irmak	2008	2.778.550
12	Organize İşler	Yılmaz Erdoğan	2005	2.616.660
13	Hababam Sınıfı Askerde	Ferdi Eğilmez	2005	2.587.824
14	Eşkiya	Yavuz Turgul	1996	2.572.287
15	Güneşi Gördüm	Mahsun Kırmızıgül	2009	2.491.754
16	Kahpe Bizans	Gani Müjde	2000	2.472.162
17	Eyyvah Eyvah	Hakan Algül	2010	2.459.815
18	Nefes: Vatan Sağolsun	Levent Semerci	2009	2.436.288
19	Yahşi Batı	Ömer Faruk Sorak	2010	2.323.061
20	Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine	Zübeyr Şaşmaz	2008	2.315.902
21	Hababam Sınıfı Üçbuçuk	Ferdi Eğilmez	2006	2.068.165
22	Av Mevsimi	Yavuz Turgul	2010	2.054.938
23	Beyaz Melek	Mahsun Kırmızıgül	2007	2.032.410
24	Kabadayı	Ömer Vargı	2007	2.002.631
25	Asmalı Konak: Hayat	Abdullah Oğuz	2003	1.791.396
26	Hokkabaz	Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz	2006	1.710.212
27	O Şimdi Asker	Mustafa Altıoklar	2003	1.657.051
28	Hababam Sınıfı Merhaba	Kartal Tibet	2004	1.581.457
29	Osmanlı Cumhuriyeti	Gani Müjde	2008	1.423.303
30	Komser Şekspir	Sinan Çetin	2001	1.331.462
31	Güle Güle	Zeki Ökten	2000	1.275.967
32	Maskeli Beşler I.R.A.K	Murat Aslan	2007	1.239.902
33	Her Şey Çok Güzel Olacak	Ömer Vargı	1998	1.239.015
34	Propaganda	Sinan Çetin	1999	1.238.878
35	Sınav	Ömer Faruk Sorak	2006	1.160.848
36	Çok Filim Hareketler Bunlar	Ozan Açıktan	2010	1.141.448
37	Neşeli Hayat	Yılmaz Erdoğan	2009	1.125.601
38	Mustafa	Can Dündar, Hacı Mehmet Duranoğlu	2008	1.101.014
39	Son Osmanlı "Yandım Ali"	Mustafa Şevki Doğan	2007	1.087.209
40	Neredesin Firuze	Ezel Akay	2004	1.064.162
41	Deli Yürek: Bumerang Cehennemi	Osman Sınav	2001	1.053.685
42	120	Özhan Eren, Murat Saraçoğlu	2008	1.038.442
43	Veda	Zülfü Livaneli	2010	1.028.032

TABLO 2
(1990-2010 Arası Yıllara Göre Popüler Filmler)

	FİLM	YÖNETMEN	YIL	SEYİRCİ
1	Eşkya	Yavuz Turgul	1996	2.572.287
2	Her Şey Çok Güzel Olacak	Ömer Vargı	1998	1.239.015
3	Propaganda	Sinan Çetin	1999	1.238.878
4	Kahpe Bizans	Gani Müjde	2000	2.472.162
5	Güle Güle	Zeki Ökten	2000	1.275.967
6	Vizontele	Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak	2001	3.308.320
7	Komser Şekspir	Sinan Çetin	2001	1.331.462
8	Deli Yürek: Bumerang Cehennemi	Osman Sınay	2001	1.053.685
9	Asmalı Konak: Hayat	Abdullah Oğuz	2003	1.791.396
10	O Şimdi Asker	Mustafa Altıoklar	2003	1.657.051
11	G.O.R.A.	Ömer Faruk Sorak	2004	4.001.711
12	Vizontele Tuuba	Yılmaz Erdoğan	2004	2.894.802
13	Hababam Sınıfı Merhaba	Kartal Tibet	2004	1.581.457
14	Neredesin Firuze	Ezel Akay	2004	1.064.162
15	Babam ve Oğlum	Çağan Irmak	2005	3.837.885
16	Organize İşler	Yılmaz Erdoğan	2005	2.616.660
17	Hababam Sınıfı Askerde	Ferdi Eğilmez	2005	2.587.824
18	Kurtlar Vadisi Irak	Serdar Akar, Sadullah Şentürk	2006	4.256.567
19	Hababam Sınıfı Üçbuçuk	Ferdi Eğilmez	2006	2.068.165
20	Hokkabaz	Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz	2006	1.710.212
21	Sınav	Ömer Faruk Sorak	2006	1.160.848
22	Beyaz Melek	Mahsun Kırmızıgül	2007	2.032.410
23	Kabadayı	Ömer Vargı	2007	2.002.631
24	Maskeli Beşler I.R.A.K	Murat Aslan	2007	1.239.902
25	Son Osmanlı "Yandım Ali"	Mustafa Şevki Doğan	2007	1.087.209
26	Recep İvedik	Togan Gökçek	2008	4.301.641
27	A.R.O.G: Bir Yontmataş Filmi	Ali Taner Baltacı, Cem Yılmaz	2008	3.707.086
28	İssız Adam	Çağan Irmak	2008	2.778.550
29	Muro: Nalet Olsun İçimdeki İnsan Sevgisine	Zübeyr Şaşmaz	2008	2.315.902
30	Osmanlı Cumhuriyeti	Gani Müjde	2008	1.423.303
31	Mustafa	Can Dündar, Hacı Mehmet Duranoğlu	2008	1.101.014
32	120	Özhan Eren, Murat Saraçoğlu	2008	1.038.442
33	Recep İvedik 2	Togan Gökçek	2009	4.333.116
34	Güneşi Gördüm	Mahsun Kırmızıgül	2009	2.491.754
35	Nefes: Vatan Sağolsun	Levent Semerci	2009	2.436.288
36	Neşeli Hayat	Yılmaz Erdoğan	2009	1.125.601
37	New York'ta Beş Minare	Mahsun Kırmızıgül	2010	3.472.923
38	Recep İvedik 3	Togan Gökçek	2010	3.325.842
39	Eyyvah Eyvah	Hakan Algül	2010	2.459.815
40	Yahşi Batı	Ömer Faruk Sorak	2010	2.323.061
41	Av Mevsimi	Yavuz Turgul	2010	2.054.938
42	Çok Filim Hareketler Bunlar	Ozan Açıktan	2010	1.141.448
43	Veda	Zülfü Livaneli	2010	1.028.032

Ekici, Aşlı. 2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası, Doktora Tezi, Ankara, 2014.

ÖZET

Bu çalışmada 2000’ler popüler Türk filmlerinde kadınlığın nasıl inşa edildiği “gizem”, “bakış”, “arzu”, “ses”, “fetişizm” gibi kavramlar aracılığıyla feminist kuram perspektifinden değerlendirilmiştir. Popüler kültür ürünlerinin egemen söylem tarafından ne kadar kuşatılırsa kuşatılsın muhalif söylemlerin de ifade olanağı bulabileceği sızıntı noktalarının bulunabileceği savından hareket eden bu çalışma popüler sinemanın kadın söylemine, kadınların direnme pratiklerine yer verip vermediğini araştırmayı amaçlamıştır. Tezin ilk bölümünde popüler kültüre ilişkin tartışmalara, popüler kültürün feminizmle ilişkisine yer verilmiş ve popüler filmlerde kadınlığın nasıl inşa edildiğinden bahsedilmiştir. Bu bakış açısından hareketle tezin ikinci bölümünde *Neredesin Firuze*, *Hokkabaz*, *Issız Adam* ve *Av Mevsimi* filmleri derinlemesine analiz edilmiştir.

Ekici, Ash. *The Construction of Femininity in Popular Turkish Films After 2000s*, PHD Thesis, Ankara, 2014.

ABSTRACT

In this study the question of how femininity is constructed in popular Turkish films in 2000s was evaluated from feminist theory perspective through concepts like “riddle”, “gaze”, “desire”, “voice”, “fetishism”. This study -which is started from the argument of the products of popular culture is how soever surrounded it may be by dominant discourse, there may be the points of outflow which opponent discourses may be expressed- aimed to research whether popular cinema includes woman discourse and resistance practices of women. In the first part of the thesis includes debates about popular culture, the relationship of popular culture with feminism and was mentioned how femininity is constructed in popular films. From this point of view *Neredesin Firuze*, *Hokkabaz*, *Issız Adam* and *Av Mevsimi* is analyzed profoundly in the second part of the thesis.