

**T. C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

İLETİŞİM VE SANAT: TÜRK SİNEMASI DİLİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Hatice Gül YALÇIN**

**Enstitü Anabilim Dalı: İLETİŞİM VE TASARIMI
Enstitü Bilim Dalı: İLETİŞİM SANATLARI**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sibel AKOVA

MAYIS 2021

T. C.
YALOVA ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İLETİŞİM VE SANAT: TÜRK SİNEMASI DİLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Hatice Gül YALÇIN (187227009)

Enstitü Anabilim Dalı: İLETİŞİM VE TASARIMI
Enstitü Bilim Dalı: İLETİŞİM SANATLARI

Bu tez/....../.... tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

	Adı SOYADI	Kanaati			İmza
Jüri Başkanı (Danışman)	Doç. Dr. Sibel AKOVA	☐ Kabul	☐ Düzeltme	☐ Ret	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üy. Bahadır DARI	☐ Kabul	☐ Düzeltme	☐ Ret	
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üy. Gökmen KANTAR	☐ Kabul	☐ Düzeltme	☐ Ret	

ÖNSÖZ

“İletişim ve Sanat: Türk Sineması Dili” konulu çalışmanın ana sorunsalını, bilhassa pandemi sürecinde daha da belirgin hale gelen çevrimiçi sunum ve gösterimlerin gündem oluşturmasıyla birlikte; mekân, söylem ve sinema ilişkisini inceleme hissiyatı oluşturmaktadır.

Çalışmanın ana motivasyon kaynağını ise günümüzde azalan oranda olduğu hissedilen kadın çalışmaları ve kadın temsili olgusunun yoksunluğunun hissedilme kaygısı oluşturmaktadır. Bu düşünceden hareketle gerçekleştirilen çalışmanın literatüre başat düzeyde katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Tez çalışmam süresince değerli katkıları ve desteği için Kıymetli Danışmanım Doç. Dr. Sibel AKOVA’ya çok teşekkür ederim.



ÖZET

İletişim ile sanat arasındaki ilişki, iletişim sanatları uygulama alanı kabul edilen sinema sanatı üzerinden, mekânın işlevselliği bağlamında tartışılmıştır. Korona virüs salgınıyla birlikte, iletişim ile sanat mekân olgusunda birleşmiştir. Daha önce iletişim araçları mekânı aşmak amacını taşıdığı halde, sinema sanatı için mekânın işlevi farklılaşmaktaydı. Zincir mağazaların yer aldığı alışveriş merkezleri içerisinde konumlandırılan sinema salonları, sinema sanayisinin dağıtım ve gösterim piyasasına bağlı olarak, zincirleşen şirketlerin tekeline bırakılırken, sinema seyircileri de tüketim çemberiyle çevrelenmekteydi. Korona salgınından sonra, sinema salonları tüketim çemberinden dışlanmış, iletişim araçlarının mekânsal bağlamı hem iletişim hem de sanat için eşanlamlı hale gelmiştir. Böylece film festivalleri çevrimiçi mekâna taşınmış, ilk uluslararası kadın filmleri festivali ise Türkiye’de düzenlenmiştir. Sinema sanatı için mekânın diğer bir anlamı olan, sinema eserinin anlatı yapısının oluşturulduğu zemin, eleştirel film çözümleme yöntemlerinden psikanalitik kuram için nirengi noktası olmaktadır. Seyirci ile film arasındaki iletişim, psikanaliz ile açıklanmış ayrıca psikanalizin mitolojik bağlamının başka bir eleştirel bakışa imkân tanınmasıyla, psikanaliz bağlamında feminist kuram oluşturulmuştur. Feminist kuramın tartıştığı toplumsal cinsiyet kavramının, medyadaki kadın temsillerini biçimlendiren simgesel etmeni, toplumsal dilin hukuki çerçevesi olmuştur. Türk Sineması, kadınların da toplumsal dilin temsilcileri olarak tanınmaları ve cinsiyetçi düalizmi itibarsızlaştıran kanunlar çerçevesinde bir kimlik edinmiştir. Buna göre, bugün tekelin söylemi yerine bağımsız bir Türk Sineması söylemi oluşturabilmek için, toplumsal dilin medyadaki temsillerin belirleyicisi olduğunun bilinciyle hareket etmek gerekmektedir. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali kapsamında çevrimiçi yayınlanan tematik seçkilerin her birinden iki film, eleştirel feminist film kuramının “ayrımcılıkların ilk önce dilde belirmesi” ilkesine göre, filmin edebi metni ağırlıklı olarak göz önünde tutularak incelenmiştir. Ayrıca uluslararası bağımsız film yapımcılarının gösterim mekânı olan çevrimiçi festival göstermiştir ki, toplumsal cinsiyet algısı ilk önce toplumsal dilin söylemi olarak yapılanmaktadır. İletişim ile sanat arasındaki bağlayıcı özellik olan diyalektik ile anlamlandırma girişimi, sinema perdesinde söz hakkı tanınan temsiller yoluyla, seyirci ile film arasında sürdürülebilmektedir.

Anahtar kelimeler: Mekân, diyalektik, psikanaliz, temsil, toplumsal cinsiyet

ABSTRACT

The relation between communication and art is discussed on the art of cinema that is considered as the field of application of art of communication in the context of the functionality of the space. By coronavirus pandemic, communication and art are combined within the same concept of space. Although media aimed to exceed the space previously, function of space has becoming different for the art of cinema. According to the market of distribution and projection of film industry, movie houses placed in shopping centres that contains lots of chain stores have been monopolised by companies, by the way moviegoer have been surrounded by circular consumption. After coronavirus pandemic, movie houses have been excluded from circle of consumption; space of media become synonymous both for communication and art. Thereby film festivals move to online platform and the first international women's film festival is organised in Turkey. The base of narrative form of cinema which is the other meaning of space for art of cinema, become landmark for the psychoanalytical theory that is one of the method of film analyses. The communication between audience and film is explained by psychoanalysis. Psychoanalysis explained by the content of myths enable different critical point of view that causes birth of feminist theory. The symbolic factor shapes women in media which is the part of gender discussed by the feminist theory, become legal framework of social language. Turkish cinema has an identity around laws discrediting gender dualism and due to the fact that women are also recognised as represent of social language. According to this, today, to create an independent Turkish cinema instead of monopolistic one, we should act by the conscious of people in media is effective on defining social language. In the extend of Flying Broom International Women's Film Festival, two films in each thematic anthology broadcasted online are examined by especially taking into account the literary text of film, according to the principle of thinking critical strategies in feminist film theory that "Discrimination Appears First in Language". Online festival which is the projection space of international film producers, also shows that perception of gender is first structured as social language. Approach of explaining by dialectic which is the relevant characteristic between communication and art, can be progressed between audience and film by recognised represents of cinema screen.

Keywords: Space, dialectic, psychoanalysis, representation, gender

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
KISALTMALAR	vi
TABLolar	vii
RESİMLER	viii
GİRİŞ	1

BÖLÜM 1: İLETİŞİM SANATLARI

1.1. İletişim ve Sanat	2
1.2. Sinema	5
1.2.1. Mekan Dili	5
1.2.1.1. Söylem Dili	7
1.2.2. Çözümleme Dili	12
1.2.3.1. Psikanalitik Kuram	13
1.2.4.1. Feminist Kuram.....	19

BÖLÜM 2: TÜRK SİNEMASI

2.1. Temsil Dili	24
2.1.1. Temsil Dilinin Hukuki Bağlamı	25

BÖLÜM 3: KADIN SİNEMASI

3.1. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali	28
3.1.1. Saklı Yüzler	29
3.2.1. “Arafta”	32
3.2.1.1. “Kader Postası”	32
3.2.1.2. “Φ (Fi)”	34
3.2.2. “Erkekliğin İdeolojik Aygıtları”	35
3.2.2.1. “İçeride 21 Gün”	36
3.2.2.2. “Erkek Olacaksın”	37
3.2.3. “Evde”	39
3.2.3.1. “İlk Günler”	39

3.2.3.2. “Koş”	41
3.2.4. “Evde Kalamayanlar”	42
3.2.4.1. “İçimdeki Küller”	43
3.2.4.2. “Gurur Yarası”	45
3.2.5. “Her Biri Ayrı Bir Renk”	47
3.2.5.1. “Otoban”	48
3.2.5.2. “Beni Uydur”	50
3.2.6. “Kabuğunu Kırma”	53
3.2.6.1. “Yeminli Bakire Ve Genç Kadın”	53
3.2.6.2. “Yalnızca İnandığımı Görürüm”	54
3.2.7. “Olay Yeri: Aile”	55
3.2.7.1. “Ayam”	55
3.2.7.2. “Açık Tabut”	56
3.2.8. “Yersiz Yurtsuz”	57
3.2.8.1. “Bir Balık Hikayesi”	58
3.2.8.2. “Kıyıda”	60
3.2.9. “Pembesiz Mavisiz”	60
3.2.9.1. “Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikayesi”	61
3.2.9.2. “Adımı Söyle”	62
3.2.10. “Sokakta”	64
3.2.10.1. “İsyân Sırası Sende”	65
3.2.10.2. “Hakkım”	67
SONUÇ	68
KAYNAKÇA	71

KISALTMALAR

İ.Ö.	: İsa'dan Önce
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
M.Ö.	: Milattan Önce
La FEMIS	: Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son
YY	: Yüzyıl

TABLÖLER

- Tablo 1.** 2015 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci/hasılat verileri..8
- Tablo 2.** 2016 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci/hasılat verileri..9
- Tablo 3.** 2017 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci/hasılat verileri..9
- Tablo 4.** 2018 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci/hasılat verileri.10
- Tablo 5.** 2019 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci/hasılat verileri.10
- Tablo 6.** 2020 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci/hasılat verileri.10

RESİMLER

Resim 1. Kader Postası, 2019	31
Resim 2. Fi, 2020	33
Resim 3. İçeride 21Gün, 2019	34
Resim 4. Erkek Olacaksın, 2019	36
Resim 5. İlk Günler, 2018	38
Resim 6. Koş, 2019	40
Resim 7. İçimdeki Küller,2019	41
Resim 8. Gurur Yarası, 2019	43
Resim 9. Otoban, 2019	46
Resim10. Beni Uydur, 2018	48
Resim 11. Yeminli Bakire ve Genç Kadın, 2019	52
Resim 12. Ayam, 2019	54
Resim 13. Açık Tabut, 2019	55
Resim 14. Bir Balık Hikâyesi, 2019	56
Resim 15. Kıyıda, 2019	58
Resim 16. Berlin'deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikâyesi	59
Resim 17. Adımı Söyle, 2020	61
Resim 18. İsyan Sırası Sende	63

GİRİŞ

İletişim bilimleri ve sanat faaliyetleri başta olmak üzere, birçok disiplinin araştırma alanına dahil olan bilim dalları, göstergebilim araçlarının kurgulanması yoluyla gerçekleşmektedir. Yazıdan önce resim ve heykel buluntularıyla karşılaşılması, telgraftan önce fotoğrafın icadı ile görsel gösterenin, dilsel göstergeden önce var olduğunu ve düşünce evrenimizin hem dilsel hem de görsel göstergeler ile şekillendiğini ifade etmek mümkündür. Sinema mekânlarının değişen gösterge biçimleri ile Türk Sinemasının kitle iletişim aracı olarak işlevi, salgın sonucu sinemaların kapanmasından dolayı iletişim araçlarıyla sürdürülen film izleme etkinliği, filmlerde temsil biçimleri açısından görülen çeşitlilik ilgili çalışmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır.

İletişim Sanatları Bölümü öğrencisi görüngesiyle, iletişim ve sanat kavramlarını sorgulamaya, aralarındaki ilişkiyi belirlemeye yönelerek; iletişim sanatları disiplinin uygulama alanı kabul edilen sinema sanatı üzerinden Türk sineması dilini, mekânın simgeselliği ve kadın temsili üzerinden tartışmak, çalışmanın genel çerçevesini belirleyen amaçlar arasında yerini almaktadır.

Sosyal bilimlerin, disiplinler arası bütüncül bir yaklaşım ile çok yönlü araştırmalara olan gereksinimi, kavramsal ilişkileri doğurmaktadır. Söz konusu bu ilişkiler, içerik çözümlemesi ile ayırt edilebilmektedir. İletişim olgusu, sanat özelinde sinema bağlamında, simgeler temelinde şekillenirler. Bu üç disiplin için ortak simgesel etmenlerden biri olan mekân kavramının, dünya geneli ve sinema özelinde etkisi, pandemi (Korona virüs salgın hastalığı) döneminde daha çok göze çarpmaktadır. Türkiye’de bu dönem “Hayat Eve Sığar” söylemi ile yönetilirken, ilk uluslararası çevrimiçi film festivali de “Evde Kaldık” teması ile Uçan Süpürge Vakfı tarafından gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla sinema sanayisinin alışveriş merkezlerinde konumlandığı ana akım sinema kültüründen; evde, iletişim araçları ile görülebilen festival filmlerine doğru bir geçiş yaşanmıştır.

“Evde Kaldık” simgesel dışavurumunun gündeme getirdiği, dile ve mekâna yüklenen cinsiyet odaklı yaklaşımları, hayatın eve sığdırıldığı bir dönemde tartışmak elzem olmuştur. Çünkü dil ve mekân toplumsal bilinçdışını inşa eden, kitlesel etkileşim ile kültürel belleği oluşturan simgesel araçlardır.

Türkiye’nin bağımsızlık mücadelesinde kadınların öncü olması, Türk sinemasında kadın sanatçıların görünürlük kazanmasına katkıda bulunmuştur. Sinemada kadın öznesinin temsil edilişi, toplumsal yaşamdaki kadın tezahürünün bir izdüşümüdür. Bu minvalde festival filmleri içerik çözümleme yöntemi olarak, eleştirel feminist film kuramının uygun olacağı kanısına varılmaktadır. Feminizm, uluslararası yankısı güçlü etkileşimlere yol açan ve ayrımcılığa karşı insan haklarını talep eden bir düşünce akımıdır. Bu nedenle hukuki kazanımlardan ayrı düşünülemez. Sinemada kadın temsiline dair ileri sürülen teorilere binaen, feminizmin düşünsel özgünlüğüne uygun olarak eleştirel feminist film kuramı geliştirilmiştir. Sinemada özne, dilin ve mekânın simgeselliği dolayımı ile psikanalitik yaklaşımlara ilişiktir. Eleştirel feminist film kuramının çıkış noktası olan psikanalitik

kuramda ise mitlerden esinlenilmiştir. Film eleştirilerine kaynaklık eden mitlerin tartışılması, feminist kurama da açıklık getirmektedir.

Mitoloji ve sinema aynı simgesel anlatı yapıları içerisinde örülen kitle iletişim araçlarıdır. Bu bağlamda Türk Sineması olgusunun, bir kültürel bellek aktarım alanı olduğunu ifade etmek mümkündür. Aynı zamanda Türk sineması toplumsal bilinçdışının mekânı olarak da addedilmektedir.



BÖLÜM 1: İLETİŞİM SANATLARI

1.1. İletişim ve Sanat

İletişim, yaşamın bütününde görülebilen bir olgudur. Dünya ile ay arasındaki çekim kuvvetinden oluşan iletişim akışı gibi, organizmaların var oluşu da daimi süren içsel ve dışsal bir iletişime bağlıdır, aksi takdirde organların ahengi bozulur. Tıpkı nebati yaşamın muhtacı olduğu su, güneş ve mineralleri köklerden dallara taşıyan iletişim düzeni gibi hayvanlar âleminin var oluşu için de gerekli bir düzen vardır. Var oluş olgusu da iletişimdir. Yaşamın akışı süregiden bir iletişime bağlıdır. İnsanlığın uygarlaşma serüveni de icat ettiği iletişim düzenlerine tabi olmuştur. Anadolu, gün yüzüne ulaşan kadim uygarlıkların sergilendiği bir müze gibidir; kimi zaman Çatalhöyük'teki gibi birbirine ilişik yaşam alanları kadar eski, kimi zaman da Göbekli Tepe'deki gibi toprağın derinliğine gömülmüş anıtlar kadar gizemli buluntular, geçmiş zaman insanının düşüncelerini bugüne aktarır, zamanlar arası bir iletişimi sürdürür. İnsanlık için iletişim doğuran yapıtaş düşüncesidir, bu nedenle işaretler dizisi ve simgelerden teşekkül diller icat edilegelmiştir.

Rousseau Söylev isimli eserinde “dilden yüce sanat olarak söz etmektedir. Rousseau’ya göre insanın kullandığı ilk dil, doğanın çığlığıdır. Bu da tehlike anlarında ya da acılı hastalıklarda kullanılan bir şeydi. İnsanın fikirlerinin genişlemesiyle ve bu fikirlerle kurulan ilişkilerin bir diğerine aktarılması kaygısıyla oluşur” (Kayhan, 1999:93). Fikirlerin aktarımı ile fikirlerin genişlemesi diyalektik ile mümkündür. Diyalektik (eytişim), fikirleri genişleten ve bir etkileşim yaratan akıl yürütme eylemidir. “Dil, iletişimle, kültürle ilişkili olduğu kadar insan düşüncesiyle de ilişki içindedir. Bu ilişki, dil–düşünce diyalektiği olarak ortaya çıkar” (Hançerlioğlu’ndan Akt Aynan, 12:1995).

İletişim ve sanat kavramlarının irdelenmesi, aralarındaki ilişkinin araştırılması; düşüncenin evrimiyle sınırları geçirgenleşen disiplinler arası eytişim ve bütüncül yaklaşımlarla olanaklıdır. Hukuk, felsefe, sosyoloji, psikoloji, ekonomi, antropoloji ve arkeoloji bilimlerinin disipline ettiği bakış açılarının diyalektiği ile kavramları araştırmak, sorgulamak ve fikirlerin genişlemesini sağlamaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasası ikinci kısım, ikinci bölüm yirmi beşinci maddesine göre: “Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir. Her ne sebep ve amaçla olursa olsun kimse, düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz; düşünce ve kanaatleri sebebiyle kınanamaz ve suçlanamaz” (<https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/anayasa/>, 17.04.2021).

Kanun hükmü ile korunan temel hak “düşünce ve kanaat hürriyeti” kişinin iletişim ihtiyacını ifade etmektedir. İletişimin ilk adımı düşünce ve kanaatlerin açıklanmasıdır.

İletişim kavramı, batı dillerinde kullanılan;

“Communication” sözcüğünün karşılığı olarak dilimizde kullanılmaktadır. Communication sözcüğünün kökeninde Latince communis sözcüğü bulunmakta ve bu kavramda birçok kişiye ve nesneye ait ortaklaşa gerçekleştirilen anlamında kullanılmaktadır. Bu noktadan yola çıkarak iletişimin kökeni olarak sadece iletileri aktarmaktan ziyade, toplumsal olarak da bir etkileşimi içerdiğini” (Zılloğlu’ndan Akt. Orhon, Eriş, 2012:4), ifade etmek mümkündür.

Köken anlamına göre iletişimin ikinci adımı, düşünce diyalektiği geliştirmek yani toplumsal bazda, karşılıklı diyalogların kurulması ile düşüncelerin açıklanmasıdır. Felsefe disiplini, düşünceyi nasıl işlemek gerektiği ile ilgili kavramsal bakış açıları geliştirir. Timuçin'in kavramsal sorgulamaları kendisiyle diyalog kurması, konuşması şeklindedir; bir kişinin kendi kendine diyalog kurması kadar iki kişinin kurduğu iletişimde monolog yapmaları da olağandır, ancak tarafların monologda ısrarcı olmaları, ortaklaşa gerçekleşen bir düşünce akışına imkân tanımaz. “Ahlaksızlık Üzerine Kendimle Konuşmalar” kitabının önsözü, tartışma ahlakının iletişim kurmanın, diyalog kurmanın mihenk taşı ve iletişimin değişmez önkoşulu olduğunu hatırlatan oldukça gerekli ve etkin bir önsözdür:

Diyalog yapmak düşünce üretmenin en güçlü, en etkili, en tutarlı, en sağlam biçimidir. Diyalogda önemli olan birinin öbürünü bastırması değil, insanların birlikte fikir üretmeleridir. Benim doğrularımı doğrulayacak ve yanlışlarımı bana gösterecek birileri olmadığı zaman ben kendimi yalıtılmış bir varlık olarak görürüm. Sokrates'i simgeleştiren şey onun garip ölümü değil, felsefeye getirdiği tartışma alışkanlığıdır. Ayrıca Sokrates'in ölümü kötü kullanılan bir demokrasinin yani diyalogdan uzak bir dünyanın insan için ne kadar yıkıcı ve ne kadar bozucu olduğunu göstermek açısından önemlidir. İnsanoğlu demokrasiyi idam kararları alabilmenin en güvenli yolu diye icat etmedi. Demokrasi öncelikle ahlaktır. Demokrasi öncelikle bir tartışma ahlakıdır. İnsanlar demokrasiyi bir diyalog düzeni değil de bir oylama anlayışı olarak gördükleri sürece, birçok kişi birkaç oyla pek güzel ölüme götürülebilir. Öte yandan Platon'un diyaloglarında Sokrates'in kesin bir doğruya ulaşmama konusundaki titizliğini gözden uzak tutmamak gerekir (Timuçin, 2006: 6,7).

“Sokrates'in kesin bir doğruya ulaşmama konusundaki titizliği” düşüncesi ile Deleuze'un “düşüncenin, yaşamın imkânlarını ve akışını kısıtlayan bir hegemonya kurmasına karşı olması” (Direk, 2017, İTÜ Radyosu), diyalektik gerekliliğin vurgusu bağlamında bağdaşan düşüncelerdir. “İletişim Sanatları” kavramı hakkında düşünmek ve anlam çıkarmak açısından, düşüncelerin diyalektiği yol gösterici bir kılavuzdur.

Deleuze, 1987 yılında Fransa'da bulunan La FEMIS sanat okulunda verdiği bir konferansta, iletişim ile sanat arasındaki bağlantıya şu şekilde bir açılım getirmiştir:

İlk anlamıyla, iletişimin bir bilginin aktarımı ve yayılması anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Oysa bilgi nedir? Pek karmaşık değil, herkes bilir ki bilgi, talimatlar bütünüdür. Size bilgi verildiğinde size aslında neye inanmanız gerektiği söylenir. Diğer bir deyişle; bilgilendirmek, bir talimatı yaymaktır. Polisin açıklamalarına -haklı olarak- “bildiri” denir. Bize bilgi “bildirilir”, yani hangi durumda olmamız ve neye inanmamız gerektiği, neye inanma mecburiyetimizin bulunduğu bize bildirilir.

Bir sanat eserinin iletişimle ilgisi nedir? Hiçbir ilişkisi yoktur. Sanat eseri, bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle hiçbir ilgisi yoktur. Sanat eseri, en ufak bir bilgi kırıntısı içermez. Buna karşılık sanat eseri ile direnme eylemi arasında çok temel bir yakınlık vardır. Bir sanat eseri ile direnme eylemi arasındaki esrarengiz ilişki nedir? Malraux hoş bir felsefi kavram geliştirdi. Malraux sanat üzerine çok basit bir şey söylüyor: “Sanat, ölüme direnen tek şeydir.” Düşünün: Ölüme direnen şey nedir? Evet, şüphe yok. M.Ö. 3000 yılında yontulmuş bir heykele bakarsanız, Malraux'un sorduğumuz soruya ne kadar doğru bir cevap verdiğini görürsünüz (Deleuze, 1987).

Deleuze'un yorumuna göre, ilksel toplumların sanat eserlerinin bugüne dair bilgi kırıntısı içermeyişi, yönlendirmelerden muaf bir zamana direnme eylemi oluşlarıyla ilişiktir. Levi Strauss'a göre ilksel toplumlarda sanat ile iletişim arasındaki yapısal bağ, kendinden bihaber olmamayı içermektedir.

İlkel olarak addedilen toplumlarda sanat, “Toplumda herkesin paylaştığı bir iletişim sistemi, yani kişinin gerek toplumsal orijantasyonu gerekse kendisini evrenle ilişkilendirdiği iletişim sistemlerinden biriydi. Oysa diğer gelişmiş toplumlarda, giderek özel zevk, göreceli olarak kullanılan bir azınlığın” (C. Levi Strauss’dan alıntılanan Aynan, 1995:44), ürünü haline gelmiştir.

Sanatın azınlığın ürünü haline gelmesini önleyecek olan koşul, Timuçin’in sanat tanımlamasında yalın şekilde açıklanır: “Düşünmeyi bilenlerin, görmeyi bilenlerin işidir sanat, yaratma açısından da izleme açısından da” (Timuçin, 2006: 186). Bu bağlamda değerlendirildiğinde sanat, “Kendimizle başkaları arasında bir birlik arayışının alanıdır” (Timuçin, 2006: 10).

Düşünme eylemi, iletişim kadar sanat için de koşul bir süreçtir. İletişim ve sanat olguları amaçları doğrultusunda bir noktada daha birleşirler. Hem iletişim hem de sanat, anlamın aracı, birlik arayışının temasülü olmuştur; her iki kavram için anahtar tanım “birlik kurmak” olmaktadır. Bu nedenle ileti aktarımı, haberleşmek anlamındaki iletişim için mekânsal bir engeldir. “İ.Ö. 490 yılında, Yunanlıların Persleri yendiğini, Maraton’dan Atina’ya koşarak ileten asker, haberin sözlü iletimine örnek kalmayıp bugün de önemini koruyan bir spor dalını (maraton) başlatmıştır” (Kars, 2013:12) İletişimin birlik kurma anlamının ortak bir zeminde buluşturma özelliği, nihai olarak mekânsal uzaklığın aşılması, kas gücünün yerini mekanik güce bıraktığı iletişim araçlarının gelişim evresi sayesinde başarılmıştır.

İletişim araçları arasında telgraf devrimsel bir icattır, ardından gelen yenilikler hız kesmeden bugüne dek sürmüştür. “Telgrafla ilgili en basit ve en önemli nokta, “ulaşım” ile “iletişimin” kesin olarak ayrıldığını göstermesidir. Telgrafta kadar bu sözcükler eşanlamlı” (Crowley ve Heyer, 2010:235), olarak kullanılmaktaydı. Telgrafın icadından yaklaşık yüzyıl sonra, ilk bilgisayar icat edildiğinde, amaç yine mekânsal uzaklığın aşılması olmuştur. “İkinci Dünya Savaşı sırasında savaş gemilerinde, tanklarda, avcı uçaklarında kullanılmak üzere büyük miktarda top üretilmişti” (Crowley ve Heyer, 2010:461). Bu topların, hedefleri doğru nişan alabilmeleri adına çok değişkenli hesaplamalar gerektiğinden, bilgisayarın icadı gündeme gelmiştir. Böylece insanlığın kullandığı ilk dil doğanın çığlığı iken, zaman içerisinde sayısal yazılıma evrilir ve kavramsal bir ikilemi ortaya koyar: Birlik kurmaya aracılık etmesi beklenen iletişim araçlarının, iletişimden uzak kalındığında yıkım aracı olarak konumlandırılması da muhtemeldir. Düşünceler yerini bombalara bırakmışsa, birinin öbürünün yaşam alanını bombalaması, tartışma ahlâkını barındırmayan, diyalogu öteleyen ısrarcı bir monologdur. Var oluşun her anında süren iletişimin yanı sıra insanlığın yaşadığı bu türden iletişimsel kopukluklar, diyalektik ile bağlarını koparmış düşünceler evrenindeki bir marazdan kaynaklanır: Eşdeğer atfedilmeyen kimi yaşamlar üzerinde hâkimiyet kurulabilir algısı, tarihin tekerrür eden marazıdır, varoluşa yönelik değer ayrımı gözetken bir tutum olarak ayrımcılığa neden olur. Bu nedenle ayrımcılığa mahal tanımayan bir olma hali için diyalektik özdeşliğin ne şekilde kurulduğuna dikkat edilmelidir. Ayrılıkların ayrışma yaratmaması açısından, özdeşliklerin farkları eriten bir monolog gibi değil, farklara rağmen ortak bir dil geliştirmeyi amaçlayan diyalog gibi kurulması gereklidir.

İletişim sanatlarının varlık nedeninin kişiler veya toplumlar arası birlik kurmak olduğu varsayıldığına göre, iletişim sanatları olarak isimlendirilen kitle iletişim araçlarının incelenmesi ile toplumdaki iletişimsel kopuklukları saptamak da mümkün olmaktadır. İletişim sanatları uygulaması kabul edilen sinema sanatı, temsil edilen düşüncelerin sinemasal yapı içerisinde özdeşleşmeye mahal vermesiyle, kişilerin kendileri ve içerisinde yaşadıkları toplumla aralarında diyalektik geliştirmelerine zemin yaratmaktadır. Bu açıdan sinemada özdeşlik kurma biçimlerinin tartışılması, birlik kurmanın yollarının araştırılması olarak ifade edilmektedir.

1.2. Sinema

1.2.1. Mekân Dili

“On dokuzuncu yüzyılda iletişim biçimlerinin gelişiminin, insan ilişkilerinde farklılık yaratan bir ölçüt olarak mekânın ortadan kalkması yönünde pratik bir etkisi olmuştur” (Crowley ve Heyer, 2010:235). Oysa sinema sanatı, izleyicilerini ortak bir mekânda buluşturur. Sinema perdesi, farklı sanat disiplinlerinin, simgesel birliktelik üzerine bulunduğu yerdir. “Tüm disiplinler birbiriyle iletişim kuruyorsa kendiliğinden ortaya çıkmayan, ama her yaratıcı disiplinde var olan mekân-zaman seviyesiyle” (Deleuze, 1987), mümkün olmaktadır.

Mekân ile sinema ilişkisi iki nedenle önemlidir. Zaman-mekân düzlemindeki mekân, anlatının yapı taşı oluşturmaktadır. Ayrıca, filmin seyirci tarafından görüldüğü sinema mekânı, kültürel belleğin önemli bir parçasıdır. “Mekân da canlıdır; toplumsal olarak üretilir ve kendisi de anlam ve değer üretir. Bu yönüyle mekân, üzerinde hatıraları taşır, hafıza ile iç içedir” (Salman, 2015: 221-222). Bellek ile iç içe olan mekân hatırlamanın ve unutmanın mekânıdır. Mimarlık tarihçisi Norman M. Klein’in, Los Angeles’daki yıkıcı mutenalaştırma projeleri üzerine yaptığı çalışma olan ‘The History of Forgetting’ (Unutmanın Tarihi) ile “yıkılan mekânlara dair şeylerin ne kadar kolay unutulduğundan söz etmektedir, böylelikle yapı iki kez ortadan kaybolmuş olur, ilki fiziksel diğeri zihinsel (Özkuş, 2015:45), bir kayboluşa karşılık gelmektedir.

“Kentler gerçekten de tarih boyunca dönüşüm geçirir. Genellikle kuşatmaları, askeri bir işgali, yağmacı çetelerin istilasını müteakip, semtler tamamen yerle bir olup harabeye dönüşebilir. Yangınlar da geniş arazileri yakıp yıkabilir.

Kamu hizmeti ve yeni yol yapımı çalışmaları da yıkımlara ve yeni inşaatlara yol açar. Kent planları üst üste binmeye başlar. Şehir merkezinin etrafında gelişen mahalleler kente eklenilebilir. Kent merkezi yer değiştirebilir. Yeni ve yüksek binalarla kuşatılan eski mahalleler, eski zamanlara ait bir hayatın gösterisini sürdürüyor gibi görünebilir. Ancak, bu yalnızca bir yıpranmışlık görüntüsüdür aslında ve o semtlerin eski sakinleri yeniden ortaya çıksalar bile birbirlerini tanımayabilirler (Halbwachs, 2018:164).

Bugün Türkiye’de sinema salonları, alışveriş merkezlerinden ayrı düşünülemez bir hale gelmiştir. Sinemaların alışveriş merkezlerinin içerisinde konumlandırılmasının, kitle iletişimine ne gibi etkileri olduğu günümüzün sorgulanma ihtiyacı hissedilen sorunsallarından biri konuma gelmiştir. İlgili sorunsalı, mekânın iletişimsel işlevi üzerinden okumak mümkündür. Yakın tarihe kadar varlığını korumuş ilk sinema

salonlarından birisi olan Emek Sineması, sinema mekânlarının dönüşümüne örnek teşkil etmektedir.

“Emek Sineması, Beyoğlu’ndaki eski Skating Palace’ın yerinde ve İpek (eski adıyla Opera) Sineması’nın yanına, Selanik göçmeni olan İpekçi ailesi tarafından 1924 yılında Melek adıyla açılır” (Scognamillo’dan aktaran Özkuş, 2018: 121). “1957 yılının başında, içinde bulunduğu yapı topluluğunu Belediye’den satın alan Emekli Sandığı’na geçmesiyle Melek Sineması, gene Emekli Sandığı’nın Emek Film adıyla kurduğu şirket tarafından işletilmeye başlanır” (Özkuş, 2018:99). “Ayrıca 80’lerin başından itibaren -tahliye ve yıkım gerekçesiyle- kapatılana kadar İKSV’nin düzenlediği Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin açılış filmine ve beraberinde birçok festival filmine de ev sahipliği yapar Emek Sineması” (Özkuş, 2018:101).

Bağımsız film yapımlarının gösterim mecrası olan tarihi Emek Sineması yıkılıp, yerine Grand Pera Alışveriş Merkezi’nin inşa edilmesi ile sinema salonunun, mağazaların arasında yeniden yapılandırılması bağlamında mekânın dili, alışveriş merkezinin iletişim değerini ifade edecek şekilde yeniden kurgulanmıştır. “İlk perakende satış mağazaları (Fransızcası, “büyük” veya “geniş” mağazalar anlamında grands magasins) XIX. yüzyılın sonunda, Fransa’da ortaya çıkmıştır” (Crowley ve Heyer, 2010:256). Sinemaların alışveriş merkezlerine bağlı işletilmesinin yanı sıra, bu merkezlerin zincir mağazaların şubeleri şeklinde türemeleri, geleneksel mağazacılığın kitle iletişimi anlayışına da ket vurmuştur. Özellikle pazarlık kültürünün yaygın olduğu bir coğrafyada, değişmez ücretli ürünlerin satışa sunulması kişiler arası iletişim olasılığını azaltan bir etmen olarak addedilmektedir.

“Perakende satış mağazası alışverişe bütünüyle yeni bir toplumsal etkileşimler kümesini dâhil etti. Yoklama özgürlüğüne, yani gerçekte satın alma sorumluluğunu yüklenmeden hayallere dalma özgürlüğüne karşılık alıcı, fiyatların belirlenmesine etkin olarak katılma özgürlüğünden vazgeçti ve bunun yerine satıcı tarafından belirlenmiş fiyatı kabul etmek zorunda bırakıldı. Müşteri ve perakendeci arasındaki aktif sözel iletişimin yerini müşterinin şeylere karşı pasif, sessiz tepkisi aldı” (Sennett’ten akt. Crowley ve Heyer, 2010:257).

Kentsel dönüşüm, yükselen binalar ile kamusal alandan soyutlayan, kitlesel sessizleşme yaratan yeni yerleşik yaşam anlayışı, sinema seyircilerinin “büyük” ve “geniş” koridorlarda “şey” lerin cazibesine kapılmış biçimde dolaşmaları konusunda ısrarcı görünmektedir. Crowley ve Heyer bu tip mekânların, toplumsalı uyuşturucu etkisine dair vurguyu şu şekilde yapmaktadır:

“Kitlesel tüketim ortamları olarak perakende satış mağazaları, tüketicilerin mallar tarafından eğlendirildiği bir kitle oluşturduğu, satışın eğlenceye karıştığı, serbestçe akan arzunun canlandırılmasının belirli ürünlerin doğrudan satılması kadar önemli olduğu yerlerdi ve hala böyle olmaya devam ediyorlar. Bu tarz ortamların öteki örnekleri ise sergiler, ticaret fuarları, eğlence parkları ve (günümüzden örnek vermek gerekirse) alışveriş merkezleri ve büyük, yeni havaalanları veya hatta metro istasyonlarıdır. Bu mekânların yol açtığı uyuşuk hipnoz durumu, modern kitle tüketimi için tipik bir toplumsallık biçimidir” (Crowley ve Heyer, 2010:257).

Kentsel dönüşüm sonucu, ufkun gözlemlenemediği bir örnek şehirlerde, bir örnek alışveriş merkezlerinin içerisinde, ışık yayan diyot (led) lambalarından müteşekkil tabelalarla çevrili koridorların arasında konumlandırılan sinema salonlarının, hipnotik kitlesel tüketimle iç içe olduğu görülmektedir. Böylece, “hepimiz, içerisinde yalnızca kendi duygu, istek ve arzularımızın gerçeklik sahibi olduğu kendi öznel deneyimimize sıkışıp kalırız.” Diyalektik iletişimden uzak görünen bu deneyim birlik kurmayı güçleştirir. “Gerçekliği görmemizi ve ortak bir sağduyu geliştirebilmemizi sadece, insan dünyasına farklı açılardan bakanlarla aynı dünyayı paylaşma deneyimi sağlar diyen Arendt’e göre, “aksi takdirde çoğulluk ya da perspektif çeşitlilik ortadan kalktığında gerçeklik de yitirilir” (Yazıcı, 2018:61).

Tek tip algı üzerine çoğunluk yapılandırılmışsa, fikirler genişleyemez çünkü çoğulcu bakış açılarının birlikte akıl yürütmeleri kısıtlanmıştır. Oysa sinema deneyimi izleyiciye, dünyaya yeni bir gözle bakmanın imkânını sunar. Film gösterimlerinin yapıldığı sinema mekânları da bu deneyimin bir parçasıdır. Bu minvalde, Türk Sineması mekânlarının yani alışveriş merkezlerinin, kitle iletişimindeki vasfı ile simgesel anlamı, mekân ile söylem arasındaki ilişkiyi de belirlemektedir. Çünkü imal edilmiş filmlerin seyirciyle buluşması, zincir mağazaların arasında kalan sinema sanayisinin de zincirleşen dağıtım ve gösterim kanalıyla olmaktadır.

1.2.1.1.Söylem Dili

Alışveriş merkezlerine sabitlenen sinema salonlarının mekân dili, sinema perdesine yansıyan filmlerin söylem dilini de etkilemektedir. Ancak film dağıtımını yapan şirketlerin eleğinden geçen filmlerin gösterimi yapılabildiği için dağıtımın tekelleşmesi söylemi de tekel altına almaktadır.

“Rekabet Kurulu, Türkiye’deki büyük çaplı alışveriş merkezlerinde yer alan sinemaların çoğunluğunun AFM ve Mars firmalarından birine ait olduğunu, bunun karşısında her iki grubun rakiplerinin ise genel olarak Alışveriş Merkezlerinin dışındaki müstakil bölgelerde hizmet verdiğini tespit etmiştir” (Kalkan, 2013:13).

Tek elden yönetim, finansman kolaylığı ve maliyetlerin azalması amaçları gerekçelendirilerek;

“2014 yılında AFM Uluslararası Film Prodüksiyon Ticaret ve Sanayi Anonim Şirketi’nin, halihazırda %93,15 oranında ortağı olan Mars Sinema Turizm ve Sportif Tesisler İşletmeciliği Anonim Şirketi’ne devrolması suretiyle birleşme işlemi, Gümrük ve Ticaret Bakanlığı tarafından onaylanmıştır.”(Mars – AFM Ortak Birleşme Raporu, 2014:13)”

“Sektör incelemesi kapsamında, MARS’ın son dönemde birkaç sinemayı devraldığı, ancak bu devralmaların 2010/4 sayılı Tebliğ’de belirtilen ciro eşiklerinin altında kalmaları nedeniyle bildirim tabi olmadığı tespit edilmiştir.”(Tomur, Kol, Bilaçlı 2016: S:94)

2001 yılında “sinema gösterimi alanında faaliyete başlayan MARS markası, 2011 yılında AFM Uluslararası Film Prodüksiyon Ticaret ve Sanayi A.Ş.’yi bünyesine katmış ve 2016 yılında hisseleri Güney Koreli CJ CGV şirketine devredilmiştir” (Güven ve Songör, 2020:88).

Rekabet Kurumunun 16.02.2016 tarihli “Sinema Hizmetleri Sektör Raporu” ve 22.04.2016 tarihli raporun tanıtıldığı panel hakkında, Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SE-YAP) değerlendirmesine göre,

Rekabet Kurumu, 2016 Nisan ayında Mars Grubu’nun Güney Koreli bir sinema zinciri grubu CJ CGV Co. tarafından satın alınmasına ne raporunda ne de raporun değerlendirildiği panelde yer vermemiştir. Rekabet Kurumu’nun hazırlamış olduğu “Sinema Hizmetleri Sektör Raporu”nu yeni gelişmeler ışığında ve sektörden aldığı geri bildirimler doğrultusunda ivedilikle revize etmesi gerekmektedir. (http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2020/02/Rekabet_Kurumu-Raporu-SE-YAP-De%C4%9Ferlendirmesi.pdf.) Erişim Tarihi: 15 Nisan 2021

“CJ Entertainment Turkey Film Yapım A.Ş. (CJET) 2017 yılında Beşiktaş Kültür Merkezi A.Ş. (BKM) ile ortak film ve BKM filmlerine yatırım yaparak, Türkiye sinema pazarına giriş yapmıştır. 2018 yılının Eylül ayında ise filmlerin dağıtımına başlanmıştır” (Güven ve Songör, 2020:88). Bu bağlamda, “MARS ve CJET’in markalarının, CJ GROUP tarafından kontrol edildiği ve teşebbüslerin tek teşebbüs olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılmıştır” (Güven ve Songör, 2020:91). “Merkezi Seul’de bulunan CJ CORP, yiyecek ve yiyecek hizmetleri, ilaç ve biyoteknoloji, eğlence ve medya, ev alışverişi ve lojistik sektörlerinde faaliyet gösteren bir holding şirkettir” (Güven ve Songör, 2020:90).

AFM ve Mars markalarının birleşmesi ve CJ Entertainment Turkey tarafından devralma süreçleri kapsamında 2015-2020 yılları arası toplam seyirci sayıları ile elde edilen toplam hasılat verileri, tablolar aracılığıyla belirtilmiştir:

Tablo 1: 2015 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci / hasılat verileri

Dağıtımçı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
CGV Mars D.	18.207.453	197.086.427 TL
UIP Türkiye	17.116.125	199.238.889 TL
TME Films	6.807.255	81.031.720 TL
Pinema	6.699.204	70.728.382 TL
Warner Bros. Türkiye	6.692.731	78.853.851 TL
Chantier	1.586.380	17.354.742 TL
Bir Film	1.291.671	14.417.113 TL
Cinefilm	726.273	7.633.900 TL
M3 Film	592.513	6.878.178 TL
MC Film	307.796	3.148.329 TL
Özen Film	123.980	1.167.041 TL
PinemArt	36.902	573.930 TL
İFP	23.785	251.895 TL
Mir Yapım	10.351	146.194 TL
SETEM Akademi	4.224	30.302 TL
Roll Caption	864	7.786 TL
Orak Film	760	7.711 TL
Atyapım	95	828 TL
AGU Film	37	506 TL
Ahu Film	10	100 TL

Kaynak:(<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2015>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.)

Tablo 2: 2016 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci / hasılat verileri

Dağıtımçı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
CGV Mars D.	17.438.452	195.759.983 TL
UIP Türkiye	16.851.120	205.786.166 TL
Warner Bros. Türkiye	10.182.883	125.498.561 TL
TME Films	8.736.661	105.352.410 TL
Pinema	1.562.571	18.660.107 TL
Chantier	1.475.423	17.399.609 TL
Bir Film	1.266.830	14.689.887 TL
M3 Film	283.916	2.899.805 TL
MC Film	244.933	2.503.320 TL
PinemArt	124.299	1.906.380 TL

Özen Film	57.155	594.844 TL
Cinefilm	46.302	483.610 TL
Ahu Film	7.139	71.593 TL
Orak Film	4.453	42.396 TL
Derin Film	3.787	37.255 TL
Avşar Film	1.122	11.182 TL
Perişan Film	280	2.800 TL
Başka Sinema	278	3.107 TL
Atyapım	133	1.330 TL
Paradoks Film	35	483 TL

Kaynak: (<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2016>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.)

Tablo 3: 2017 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci / hasılat verileri

Dağıtımçı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
CGV Mars D.	25.740.404	303.520.931 TL
UIP Türkiye	18.853.230	238.258.012 TL
Warner Bros. Türkiye	12.115.076	154.447.263 TL
TME Films	6.920.743	87.399.535 TL
Pinema	3.824.743	44.103.514 TL
Chantier	1.561.406	18.989.046 TL
Bir Film	1.161.654	13.302.240 TL
Başka Sinema	324.119	3.715.414 TL
FFD	180.319	1.873.889 TL
MC Film	111.218	1.130.135 TL
Kurmaca Film	104.347	1.064.937 TL
Özen Film	74.980	698.069 TL
PinemArt	68.320	1.102.611 TL
M3 Film	57.294	310.972 TL
Derin Film	42.569	418.653 TL
Filmartı	29.450	274.326 TL
Sinerji	12.239	124.919 TL
Taranç & Taranç Film	5.488	31.781 TL
Ahu Film	560	3.346 TL
Orak Film	291	2.302 TL
İFP	144	1.330 TL

Kaynak: (<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2017>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.)

Tablo 4: 2018 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci / hasılat verileri

Dağıtımçı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
CGV Mars D.	30.644.318	371.609.284 TL
UIP Türkiye	13.029.297	176.943.126 TL
TME Films	8.791.204	111.441.092 TL
CJ Entertainment Turkey	7.490.601	97.200.396 TL
Warner Bros. Türkiye	6.812.049	96.162.698 TL
Bir Film	1.546.129	18.106.754 TL
Chantier	644.130	8.527.549 TL
Derin Film	340.285	3.800.113 TL
Başka Sinema	329.461	3.489.379 TL
Pinema	252.886	3.816.797 TL
Özen Film	219.726	2.580.284 TL
MC Film	145.334	1.485.470 TL
Filmartı	77.793	813.792 TL
Kurmaca Film	73.284	722.343 TL
M3 Film	12.305	70.988 TL
Medyavizyon	519	5.912 TL

Trabezunta Film	314	3.168 TL
Atyapım	149	1.390 TL

Kaynak: (<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2018>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.)

Tablo 5: 2019 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci / hasılat verileri

Dağıtımçı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
CJ ENM	21.433.712	344.081.783 TL
UIP Türkiye	13.183.745	230.840.840 TL
CGV Mars D.	11.063.797	169.722.557 TL
Warner Bros. Türkiye	6.777.368	123.534.416 TL
TME Films	3.358.118	54.464.572 TL
Bir Film	1.539.104	23.868.527 TL
Chantier	1.233.963	21.118.960 TL
Başka Sinema	505.430	6.373.447 TL
Özen Film	146.336	2.397.074 TL
Filmartı	103.506	1.238.693 TL
Kurmaca Film	52.525	570.145 TL
STL3 Dağıtım	52.160	618.862 TL
MC Film	43.524	602.435 TL
Pinema	38.341	701.020 TL
Sun Global Medya	6.930	88.064 TL
Derin Film	6.540	62.351 TL
Blackwell Distribution	5.253	78.787 TL
M3 Film	4.706	34.106 TL
Umut Sanat	864	12.543 TL
İstanbul Publishing	98	1.388 TL

Kaynak: (<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2019>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.)

Tablo 6: 2020 Yılı Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçıların seyirci / hasılat verileri

Dağıtımçı	Toplam Seyirci	Toplam Hasılat
CJ ENM	21.433.712	344.081.783 TL
UIP Türkiye	13.183.745	230.840.840 TL
CGV Mars D.	11.063.797	169.722.557 TL
Warner Bros. Türkiye	6.777.368	123.534.416 TL
TME Films	3.358.118	54.464.572 TL
Bir Film	1.539.104	23.868.527 TL
Chantier	1.233.963	21.118.960 TL
Başka Sinema	505.430	6.373.447 TL
Özen Film	146.336	2.397.074 TL
Filmartı	103.506	1.238.693 TL
Kurmaca Film	52.525	570.145 TL
STL3 Dağıtım	52.160	618.862 TL
MC Film	43.524	602.435 TL
Pinema	38.341	701.020 TL
Sun Global Medya	6.930	88.064 TL
Derin Film	6.540	62.351 TL
Blackwell Distribution	5.253	78.787 TL
M3 Film	4.706	34.106 TL
Umut Sanat	864	12.543 TL
İstanbul Publishing	98	1.388 TL

Kaynak: (<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2020>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.)

Box Office verilerine göre, film dağıtımını yapan şirketler arasında;

2015'ten 2018'e yılına değin CGV Mars markasının birinci sırada yer aldığı görülmektedir, 2018–2020 yılları arasında ise CJ Entertainment Turkey birinci sırada, ancak iki şirket de aynı teşebbüs tarafından yönetildiğine göre,

2015–2020 arası en çok seyirci sayısına ulaşan dağıtımçı CJET'in CJ GROUP olmaktadır.

2015–2020 arası ikinci en fazla seyirciye ulaşan dağıtımçı, UIP Türkiye olmaktadır.

“UIP Filmcilik ve Ticaret Ltd. Paramount ve Universal yapım şirketlerine ait filmlerin, Kuzey Amerika dışındaki uluslararası pazarlarda birçok ülkede sinema dağıtımlarını gerçekleştiren UIP, ülkemizde hem yabancı hem yerli filmlerin dağıtımını yapmaktadır” (Güven ve Songör, 2020:89).

2015–2018 arası üçüncü en fazla seyirciye ulaşan dağıtımçı, Warner Bros Türkiye ile TME Films, 2018 – 2020 CGV Mars D. olarak sıralanmaktadır. “20th Century Fox'un Türkiye temsilcisi The Moments Entertainment (TME) İçerik Prodüksiyon A.Ş., 2014 yılında film dağıtım pazarında faaliyete başlayan TME aynı zamanda film yapımcısıdır. TME 2018 yılında film gösterim pazarına Aydın ve Ordu'daki salonlarıyla girmiş bulunmaktadır” (Güven ve Songör, 2020:88). “Warner Bros Turkey Film Ltd. Şti., dünyanın en büyük film yapım ve televizyon yapım şirketlerinden biri olan WARNER BROS, ülkemizde hem yabancı hem yerli filmlerin dağıtımını yapmaktadır” (Güven ve Songör, 2020:89).

2015–2020 arası dağıtımçıların hasılat oranlarına bakıldığında, 2015 ile 2016 yıllarında UIP Türkiye, 2017, 2018, 2019 ile 2020 yılları boyunca CJ GROUP birinci sırada yer almaktadır. Özetle, CJ Entertainment Turkey ile CGV Mars D. markaları, tek elden yönetilen iki şirket olarak 2015–2020 yılları arasında, pazarda tekel oluşturdıkları yönünde bir söylemin mevcut olduğunu ifade etmek mümkündür.

1980 yılında Yabancı Sermaye Çerçeve Kararnamesi çıkarıldıktan sonra özellikle 1986 yılında alınan Yabancı Sermaye Çerçeve Kararı ile “Türk özel sektörünün açık faaliyet alanlarında çalışması, tekel oluşturmaması ve özel ayrıcalık oluşturmaması koşuluyla, her türlü mal ve hizmet üretimine yönelik faaliyetlere yabancı sermayenin önünün açılması sağlanmıştır” (Yavan, 2003:30). Kanun değişikliği sonucu 1989 yılında UIP ve Warner Bros sinema dağıtımçıları olarak Türkiye'ye giriş yapmışlardır.

2003 yılında ise “Doğrudan Yabancı Yatırımlar Kanunu” çıkartılmıştır:

“Yabancı yatırımcıların Türkiye’de yatırım yapmalarını teşvik etmek, yabancı yatırımcıları yerli yatırımcılarla eşit muameleye tabi kılmak ve yabancı yatırımcıların Türkiye’deki faaliyet ve işlemlerinden doğan net kâr, temettü, satış, tasfiye, tazminat ve lisans bedellerini yurt dışına serbestçe transfer edebilmelerini teminat altına almak maksadıyla 17.06.2003 tarihli ve 4875 sayılı “Doğrudan Yabancı Yatırımlar Kanunu” çıkarılmıştır.

6224 sayılı eski kanun Türkiye’ye ithal edilecek yabancı sermayeye bir sınırlama getirmiş ve yabancı sermayenin ülke çapında tekel teşkil edecek faaliyetlerde bulunan kuruluşlarda çoğunluk hissesine sahip olamayacağını hükme bağlamıştı (md.1/b) (4105 sayılı kanunla 6224 sayılı kanuna ilâve edilmiştir). Yeni yasada böyle bir sınırlama yoktur” (Yılmaz, 2006:176).

CJ Entertainment Turkey ile CGV Mars şirketlerinin dağıtım, gösterim alanında tekelleşmesinin, Türk Sineması söylem diline olan etkisine bir örnek daha vermek gerekirse:

“Kore yapımı "Miracle in Cell No 7" adlı filminden aynı adla uyarlanan "7. Koğuştaki Mucize" Türkiye'nin Oscar adayı oldu.”

“Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü ile sinema alanındaki meslek örgütü temsilcilerinden oluşan 16 kişilik Seçici Kurul, 93. Akademi Ödülleri (Oscar) En İyi Uluslararası Film Dalı'nda Türkiye aday adayını belirledi. Seçici Kurul'un gerçekleştirdiği toplantıda Sinema Güç Birliği'ne başvuran 23 film değerlendirildi” (<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiyeden-oscar-adayligi-icin-basvuru-yapan-23-film-1790551>).

CJ Entertainment Turkey yapım projeleri, 2020 yılında Korona virüs salgınının patlak vermesi sonucu iptal edilmiştir. 2020 Mart ayında, Dünya Sağlık Örgütü tarafından pandemi ilan edilince ülke geneli alışveriş merkezleri dolayısıyla sinema salonları kapatılmıştır. Kısa süre sonra, alışveriş merkezleri tekrar açılrsa dahi sinema salonları kapalı kalmıştır. Bu durumda çevrimiçi film izleme etkinliği gündeme gelmiş ve çevrimiçi film festivalleri düzenlenme yoluna gidilmiştir. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali ise ilk çevrimiçi uluslararası kadın filmleri festivali olmuştur. Çeşitlenen çevrimiçi film izleme mecraları, nicelik bakımından fazla seyirciye ulaşamayan bağımsız yapımların görülme imkânını çoğaltmıştır. Böylece sinemanın söylem dili de çeşitlenerek, literatür kapsamına dahil edilmiştir.

2.1. Çözümleme Dili

“Sinemada cümle yapısı vardır, sözcük değil. Örneğin bir tabanca görüntüsü “tabanca” demek değil, “işte bir tabanca” demektir” (Vincenti’den aktaran İri, 2009: 18-19). Sinema perdesine yansıyan bu cümleler; kamera, ışık, alan derinliği, çerçeve gibi teknik sinematografik bileşenler ile tesis edilmektedir. Film, izleyiciye bir bakış açısı sunarak iletişimi başlatır. Film ile izleyici arasındaki iletişimin vasfı, film çözümleme yöntemleri ile okunabilmektedir. İletişim ve sanat, öznelar arası duygu ve düşünce ortaklığı kurmanın bir yolu olduğuna göre, sinema seyircilerinin, film ile olan iletişimi de filmsel metin ile özdeşlik kurmaları yoluyla oluşmaktadır. Eleştirel film çözümleme yöntemlerinden psikanalitik kuram, özdeşleşme sürecini egonun oluşum aşamalarına göre yorumlamaktadır. Feminist kuram ise psikanalitik kuramın verilerine karşılık, egonun kuruluşunu ve özdeşliğin temsil edilmesini tartışmaktadır.

2.1.1. Psikanalitik Kuram

19. yüzyılın sonunda Jean Martin Charcot isimli bir nörolog, biyolojik gerekçeleri bulunmayan hastalıkların teşhisinde, hipnoz yöntemine başvurur. Örneğin yürüyemediğini söyleyen bir kişi hipnozun etkisindeyken yürüyebilmektedir, o halde bedensel bir bozukluk olmadığına göre ruhsal bir bozukluk vardır: “İsteri” olarak isimlendirilen bu sorun Yunanca rahim anlamına gelen “hystera” kelimesinden türetilmiştir. “Histeriyi rahim merkezli bir hastalık olarak tanımlayan ilk hekim antik zamanların filozof – hekimi Hippokrates’tir” (Çoban, 2020:15). Demek oluyor ki milattan önce beşinci yüzyıldan, milattan sonra yirminci yüzyıla kadar isteri kadına has bir hastalık olarak görülmüş, bu görüşün aşılması uzun zaman dilimlerine yayılmıştır.

Charcot'un, isteriyi teşhis etme araçlarından bir diğeri de fotoğraf makinesi olmuştur. Charcot, "Fotoğraf makinesinin histeri çalışmalarında mikroskopun histoloji çalışmasındaki önemi kadar önemli olduğunu" vurgular: "Gerçekte ben sadece bir fotoğrafçıyım. Gördüğüm şeyi tarif ederim" (Tülüce, 2010:105). Bu deneyler ile farklı bir bilinç hali olan bilinçdışı gözlemlenmiştir. Ruhsal çözümleme anlamına gelen "psikanaliz" araştırmaları, Sigmund Freud'un bilinç dışını tanımlamasıyla şekillenir. Freud çağdaşları, isteriyi halen kadınlara has bir delilik/hastalık olarak görürler, ilk araştırmalar kadınlar üzerinde denenmiştir. İsterinin açığa çıkmasını sağlamak üzere çeşitli işkenceler uygulandığını, Thomas Szasz'ın "Deliliğin İmalatı" kitabında yer verilen mektubunda Freud şu şekilde açıklar:

"Benim yepyeni histeri teorimin aslında eskimiş olduğunu hatta birkaç yüzyıl önce yüzlerce kez yayımlanmış olduğunu söylesem ne dersin? Şeytan girme vakalarının bizim yabancı beden ve bilinçliliğin bölünmesi teorimize tıpatıp oturduğunu hep söyledim zaten, hatırlıyor musun? Aklıma gelmişken, işkence şimdiye kadar mahiyeti anlaşılmamış bazı histeri belirtilerinin anlaşılmasını sağlamıştır" (Szasz'dan Akt Aydın, 2014: 38).

Görsel temsil biçimlerinin ilk örneklerinden sayılabilecek psikanaliz deneylerinin nesnesi durumundaki kadınlar için nitelenen "şeytan girme vakaları" ile Orta Çağ Avrupası'nın cadılarına işaret edilmektedir:

Szasz, "Dinin tahtına tıp oturunca, Engizisyonun yerini klinik almış, cadının rolünü de deli üstlenmiştir" der ve cadı/deli nitelemesinin her ikisinin de "papazın ya da doktorun (hangisi olduğu fark etmez) yani teşhis koyma yetkisine haiz kişinin istediği gibi kullanabileceği belirsiz ve hemen her duruma uydurulabilecek kavramlar" olduğunun altını çizerek (Szasz'dan Akt Aydın, 2014:37).

Aşağılama sıfatı olarak kullanıldığı halde, "uzun zaman önce cadı sözcüğü hem yaşlı hem genç şifacılar verilen unvandı. Yine, cadı sözcüğü, bilge, akıllı (wise) anlamına gelen wit'den türemiştir" (Estés 2017:110). (Bizde de köylerde yüzyılların deneyimiyle ortaya çıkmış doğal sağaltma çarelerine "kocakarı ilacı" denmez mi?) (Berktaş, 1998:220). "Kilise'nin iddiası, ebelerin ya da şifa dağıtan "Bilge Kadınların" (wise woman) hastalıkları iyi edemeyecekleri değil, tersine bunların başarılarının Şeytan ile yaptıkları iş birliği sonucu olduğuydu" (Berktaş, 2018:222). Çünkü tıp eğitimi erkeklere mahsus olmak üzere kiliseye bağlı üniversitelerde verilmekteydi. Ayrıca kadınların cadılıkla itham edilmelerinin başka gerekçeleri de ekonomik güç unsuru sayılan mirastan men edilmeleri ve sivri dilli olmalarıdır. Cadılıkla itham edilen azınlığı oluşturan erkekler ise bu kadınların akrabalarıdır.

"Antropologlar, belli bir topluluğun en derin korkularını cisimleştiren kişilerin gene o topluluk tarafından cadılıkla suçlandığını uzun süredir biliyorlar. Bir topluluğun en yüce değerlerini ve ilkelerini kabul etmeyen –bazen de edemeyen– kişilerin "cadı" olarak damgalanması hiç de zor değildi" (Berktaş, 2018:226 – 227).

Psikanalizin tanımladığı "bilinç" Freud'un deyişiyle ego, toplumun yapılanmasına bağlı olarak, özne tarafından toplumun aynasında kurulmaktadır. "Siyasal çalkantılar ve ekonomik belirsizliklerle dolu dönemlerde" topluluğun "en yüce değerleri ve ilkeleri" olarak atfedilen normları sorgulayan kişilerin "cadı" oldukları gerekçesiyle yakılmaları, isterinin yayılmasını önlemek için alınan bir önlem olmuştur. (Berktaş, 2018:227) Orta Çağ döneminin Amerika ve Avrupa'sında kamusal isteri salgınına dönüşen cadı avcılığı, özneler arası isterinin yayılma ihtimalinin göstergesidir.

Özneler arası diyalektik ise, Jacques Lacan'ın ayna evresi tanımlaması ile açıklanmış ve aynı tanımla eleştirel film çözümleme yöntemi olarak kuramlaştırılmıştır.

“Fransız sinema kuramcısı Jean-Louis Baudry ilk kez 1970 yılında Fransız sinema dergisi Cinématique’de yayınlanan, 1974–1975 Kış döneminde de Film Quarterly’de İngilizce’ye çevrilen makalesinde ayna metaforunu önermektedir” (Türkoğlu, 2011:147). Sinema izleyicisinin, filmin metni ile kurduğu özdeşlik ilişkisi, psikanalitik yorumlamaya göre egonun belirttiği ayna dönemine atfen kurulur.

Anna Freud’un öncülük ettiği Ego psikolojisi akımının Freud’un kuramını yolundan saptırmış olduğunu savunan Lacan’ın psikanaliz tekniği, “Freud’un kuramına ya da tekniğine alternatif farklı bir şey değildir” (Lacancı Psikanaliz Nedir? <http://www.mutluhanizmir.com/>).

Freud’un anlatmaya çalıştığı şey, onaylanmak ve kabul görmek, hatta kısaca diğerleri gibi olmak arzusundan başka bir şey değildi (İzmir, 2020:31). Örneğin özne bir karar vermesi gerektiğinde korkmadan, özgürce düşünerek karar vermek yerine, farkında olmadan hep güçlü olanın onaylayacağı, genelde kabul görmüş normlara uyan bir karara varmaya çabalar (İzmir, 2020:32). Doğru olanın içinde olmak, yanlış olanın kendinin dışında olması yani içeride olmak–dışarıda olmak diyalektiği, öznenin “ben”ini kurarken dürtü tatminin önüne geçerek temel belirleyici etken durumuna gelir (İzmir, 2020:32). İçeride olmak –dışında kalmak diyalektiğinin temeli ayna evresidir. Lacan’ın bu konuyu psikanalizin temel konularından biri olarak vurguladığı ilk konuşması, 1936 yılındaki kongrede Ernest Jones tarafından mikrofonu kapatılarak engellenmiştir. Psikanalizde oluşan ego kaynaklı bu kargaşayı ortadan kaldırmak ve ego kavramının hakiki niteliğini ortaya koyabilmek için Lacan, 17 Temmuz 1949 tarihinde Zürih 16. Uluslararası Psikanaliz Kongresi’nde, 13 yıl önce üzerinde durduğu ayna evresi kavramını yeniden ele alır. Çünkü aynanın karşısında var olup, ayna ortadan kalktığında kendisi de yok olan bir yansıma durumundaki egoyu sabit, değişmez ve varlığa sahip bir yapı olarak ele alma modası psikanalitik camiada hâkim görüş hâle gelmiştir (Lacan, 2020:32).

Lacan’a göre özne kavramının belirmesi; Gerçek, İmgesel ve Simgesel dönemlerden oluşan bir toplumsallaşma sürecidir. “Öznenin kendi varlığını, yalnızca toplumla olan ilişkisi zemininde duyumsayabileceğini ifade etmektedir” (İzmir, 2019:249).

Gerçek, doğal gereksinimi ya da içgüdüyü doyuracak “şey”e yönelen davranış biçimidir, içgüdüsel olarak doğumda tüm canlılarda hazır olarak bulunur ve yaşamın sürdürülebilmesi için gereklidir. İmgesel, içgüdüün ya da doğal bir gereksinimin doyurulma sürecini yolundan saptıran, davranışı içgüdüünün doğal nesnesinden içgüdüyü tatmin etmeyecek bir sahte hedefe, bir görüntüye yönelten davranış biçimidir. Simgesel, kolektif, topluca yapılan ve ortak bir amaca yönelik toplumsal bir davranış biçimidir (İzmir, 2019:269).

Gerçek dönem olarak nitelenen ilk aylarında annesiyle ya da ötekiyle özdeş olan çocuğun, annesi ile tek bir bilinç halinde olduğu belirtilmiştir. 6 ile 18 ayları arasında çocuk ile anne ayrı bilinç unsurları olarak biçimlenir, yani çocuk öteki ile olan ilişkisini kavramaya başlar. Aynadan yansıyan, dış dünyanın ya da mekânın görüntüsü anlamına gelen “imago” içerisindeki imajı, çocuğun egosunu açığa çıkarır, yani çocuk önce görsel varlığını kavrar. Ayna bir metafordur, çocuk öznesinin birincil özdeşleşmesini içeren imgesel gerçekliği ifade etmektedir.

İkincil özdeşleşmeyi içeren simgesel gerçeklik ise, 18. aydan sonra çocuğun, babanın diline yani toplumsal dile göre yapılanması anlamına gelmektedir.

Lacan’a göre simgesellik sabit değildir; çocuğun, imagonun içinde kendi görselliğini saptamaya çalışması simgesel bir etki yaratır. Ayna evresindeki bir çocuk ötekilerle

uyumlanmak; öteki gibi görünmek, yürümek, yemek ister. Lacan’a göre simgesel etki budur. Anne ile çocuk arasındaki özel dil de ayna döneminde oluşur, sadece ikisi arasında anlaşılabilir olan bu dilin toplumsallaşması, herkesin anlayabileceği bir dil haline gelmesi süreci, toplumsal dilin devreye girdiği dönemde olur. “İnsan kişiliği denilen kavram, Lacan için önceden belirli hale gelmiş, değişmez ve içsel bir yapı değildir. Kişilik olarak adlandırdığımız ve kişilerarası iletişim zemininin ortaya çıkarttığı bu yapı, yalnız İmgesel ya da Simgesel düzenlerde kendini gösterebilen bir yapıdır” (İzmir, 2019:44). Dolayısıyla İmgesel ve Simgesel gerçeklikler süregiden bir diyalektik içinde varlık gösterirler. Söz konusu diyalektik günümüzde pek çok anlamda farklı bağlamlarda çözümlenir.

Eleştirel film çözümleme yöntemi olarak psikanalitik kuramın işlevi, mekânın özneyi biçimlendirmesi ile gerçekleşir, öteki mekândır. Ayna evresindeki çocuğun, yasıyan imago içerisinde en güçlü gördüğü insanın bütün olağanüstülüklerini kendine atfetmesi gibi, seyircinin de sinema perdesinde görüp duydukları ile özdeşim içerisinde olması imgeseli temsil eder, arzu diyalektiğine katılır ve öteki gibi olmak, eylemek ister. Başka bir deyişle, ötekinin nesnesi haline gelen ego, motor kopyalama sürecinde ortak dile katılarak toplumsal dilin söylemi içerisinde özneleşir ve simgesel alana dahil olur. Lacan’ın özne kavramındaki ayırt edici özellik, dilin değişmesiyle değişen ego, yani bilinç ile birlikte kurulan bilinçdışı alanlarının kapsayıcısı olan özne de her an değişmektedir. Ayna evresinde gerçekleşen yanılsama ile sinemanın büyüğü imgesel gerçeklik yaratır; toplumsal yapının en önemli göstergeci olan toplumun dili, kavramlar ile simgesel anlatım, özneyi inşa ettiğinde ise simgesel gerçeklik yaratılmış olur.

Gerçek dönemindeki bütünlüğü arzulayan geçişken öznelerin diyalektiği bu safhalardan geçerek film izleme deneyimini gerçekleştirirler. Psikanalizin ileri sürdüğü, mekânın ana akım kuralları çerçevesinde kurulan öznenin özgünlüğüne dair en ileri edimi ise kavramları sorgulama imkânıdır. Öznenin bu imkânı sayesinde diyalektik alanda var olunabilmektedir. Psikanaliz tanımlamalarının tartışılması da kavramlara diyalektik bir çerçeveden bakmayı sağlamaktadır. Lacan, Freud’un görüşlerinin aktarıcısı olduğunu, Freud’un görüşlerinin çarpıtıldığını iddia etmiştir. Erich Fromm ise Freud’un açıkladığı, çocuğun toplumsal dile katılım sürecini örneklendirdiği “Oidipus kompleksi” tanımının, Oidipus mitinin çarpıtılmış anlamı olduğunu iddia etmektedir. Fromm sembol dilini çözümlediği, “Rüyalar, Masallar, Mitler” kitabında Oidipus mitinin aslında ataerkil ile anaerkil arasındaki çatışmayı anlattığını, Freud’un Oidipus kompleksi tanımına göre oğlan çocuğunun, anneye duyduğu arzudan dolayı babayı cezalandırma dürtüsü olduğu sonucuna varmasının, mitin bütünlüğüyle örtüşmediğini iddia etmektedir. Fromm, Oidipus mitinin anlam bütünlüğünün ortaya çıkması açısından “Kral Oidipus, Oidipus Kolonos’ta ve Antigone” isimli üç tragedyayı birlikte açılar. Ayrıca “yorumun merkezine cinsellik yerine insanlar arası ilişkilerde çok önemli bir öge olan “otorite” kavramını koyarken, mitlerin yazılı bir belge haline getirilirken, eski toplum düzenini ve düşünce biçimini gösteren hatıraların nasıl da değiştirilip çarpıtıldığını” örnekler (Fromm, 2017:190). Freud’un diğer iki tragedyadan bağımsız yorumladığı Kral Oidipus miti özetle şu şekilde anlatılmaktadır:

Doğruluk tanrısı Apollon’un Delphoi’deki bakıcılarından biri, Thebai Kralı Laios ve karısı İokaste’ye, oğullarının bir gün babasını öldürüp, annesiyle evleneceğini söyleyince, yeni

doğan çocuk ölmeye bırakılmak üzere bir çobana teslim edilir. Çoban ise çocuğu Korinthos Kralı Polybos'un bir memuruna verir, kral da çocuğu evlat edinir. Oidipus isimli çocuk, kralın öz babası olmadığı bilgisinden bihaber yetişir ve bir gün Delphoi'deki bakıcılardan biri, genç adama babasını öldüreceğini, annesiyle evleneceğini söyler. Kaderinden kaçmak üzere yola koyulan Oidipus, yolda karşılaştığı ve kavgaya tutuşup, öldürdüğü kişinin öz babası olduğunu bilmez ve yolun sonunda Oidipus, Thebai şehrine gelir. Şehrin girişindeki yedi kapıyı birden tutan Sfenks bir bilmece sorar, cevabını bilirse, kraliçeyle evlenip şehrin kralı olacaktır. "Sabahleyin dört, öğleyin iki, akşamleyin de üç ayaklı olan yaratık kimdir?" (Hamilton, 2016:194).

Freud, buradaki asıl sorunun şöyle olması gerektiğini söyler: "Çocuklar nereden gelmektedir?" "Freud, böylece sfenksin sorduğu bilmecenin ardında, insanların benliklerinde gizli olarak bulunan cinsel merakın yattığını savunmuştur" (Fromm, 2017: 102). Oidipus, "insan", diye karşılık verdi. "Çocukken elleriyle, ayaklarıyla emekler; büyüdüğü zaman dimdik yürür; ihtiyarlayınca da bir değneğe dayanır." (Hamilton, 2016:194) Soruyu doğru cevaplayan Oidipus, Thebai Kralı olur ve İokaste ile evlenir. Çocukları olur ve sonra şehirde veba salgını yayılır, kıtlık ve sefalet baş gösterir. İokaste kardeşi Kreon'u Delphoi'yei Tanrılar'dan yardım dilemeye yollar. "Kreon iyi haberlerle döndü. Vebanın bir şartla duracağını söylemişti Apollon: Kral Laios'u öldürenler cezalandırılmalıydı" (Hamilton, 2016:194). Bu kez Thebai'nin ihtiyar, kör bakıcısı Teiresias'tan suçlunun kimliğini öğrenmeye çalışan Oidipus, sonunda acı gerçeği öğrendiğinde İokaste intihar eder, Oidipus ise kendi elleriyle gözlerini çıkarır" (Hamilton, 2016:197).

"Eğer Freud'un görüşleri doğru olsaydı, Ödipus, Laios ve İokaste'nin onun babası ve annesi olduklarını bilmeden, ilk önce İokaste ile tanışmalı, ona âşık olmalı, onunla evlenmeli ve daha sonra da babasını öldürmeliydi. İokaste ile evlenmesinin tek sebebi, bu kadının taht ile birlikte verilmiş olmasıdır. Eğer mitin eski kaynaklarındaki biçimine bakacak olursak, yalnızca Şamlı Nikola'nın hikâyesinde bir evlenme sahnesi vardır. Evlenme sahnesi, Carl Robert'e göre, daha sonra bu mite katılmıştır" (Fromm, 2017:193). İlgili mit, pek çok olgunun da temeline yerleşmiştir.

Ödipus Kolonos'ta adlı eserde ise kör Ödipus'un Atina yakınlarındaki Tanrılar Bahçesi'nde, kızları eşliğinde gezindiğini görüyoruz (Fromm, 2017:202).

"Fakat yaşlı adamın nasıl öldüğünü Theseus'tan başkası bilemez herhalde. Çünkü onu, ne Tanrı'nın şimşegi öldürdü ne de denizden o anda yükselen büyük bir fırtına.

O bir Tanrı habercisiydi, toprak yarıldı ve onu usulca kendi içine aldı. Adam, hiç acı çekmeden ve hasta olmadan buradan ayrıldı, hem de hiç kimseye nasip olmamış biçimde.

Bunu saçma bulanlar; ben ne yapayım!

Kendilerini, bilge sananları, akıllandıramam ben" (Sophokles'ten Akt Fromm, 2017:207).

Kreon tahta geçmiştir ancak Oidipus'un oğulları Polyneikes ile Eteokles arasında taht kavgası vardır, her ikisi de kral olmak ister. Polyneikes beraberindeki altı komutan ile bir ordu toplar ve şehrin yedi kapısına birden saldırır. Sonunda hem Polyneikes hem de Eteokles ölür.

Tragedyanın Antigone bölümünde;

“Savaş sona ermişti artık. Thebai’ye saldıran yedi komutandan yalnız Adrastos canını kurtarabilmişti. Kral Kreon, düşman ölülerinin gömülmemelerini buyurdu. Gömülmeyen ölümler Hades’e gidemeyecek, acı içinde dolaşacaklardı” (Hamilton, 2016:200). Yine de Antigone, buyruğu dinlemedi ve kardeşini toprağa gömdü.

Ölümleri bekleyen nöbetçiler, Oidipus’un kızını yakalayınca Kreon’a haber saldılar. Kreon öfkeyle geldi. “Buyruğumu bilmiyor muydun?” diye sordu Antigone’ye.

“Biliyordum,” diye cevap verdi Antigone.

“Neden yasayı çiğnedin öyleyse?”

“Senin yasan bu. Tanrıların yasası değil. Haklı bir yasa değil,” dedi Antigone.

Ismene ne kadar çalıştıysa olmadı; bir ölümlünün koyduğu yasayı çiğneyen Antigone öldürüldü (Hamilton, 2016:200).

“Eğer Kral Ödipus’u, bütün triolojiyi göz önünde tutarak yorumlarsak, asıl ve önemli konunun ensest sorunu değil de baba ve oğul arasındaki çatışma olduğunu görebiliriz” (Fromm, 2017:195). Fromm, Bachofen’in çözümlemelerine binaen yorumladığı tragedyaya göre asıl çatışmanın anaerkil ile ataerkil toplum yapılarının arasında oluştuğunu açıklar.

“Anaerkil kültürün temelinde ve özünde kan bağı, toprak bağı ve doğaya karşı bir teslimiyet vardır. Ataerkil kültürde ise kanuna saygı, akılcılık ve doğaya egemen olma eğilimleri daha yaygındır. Anaerkil bakış açısından bütün insanlar eşittir, çünkü hepsini anneler doğurmuştur. Ataerkil düzenin en önemli erdemi ise itaattir. Burada eşitlik prensibinin yerini hiyerarşik toplumsal düzen almıştır” (Fromm, 2017:197,198).

Fromm, İbrani ve Yunan mitlerine göre insanlık tarihinin itaatsizlik eylemiyle başladığını belirtir. “İnsan itaatsizlik eylemleriyle evrimleşmeye devam eder” (Fromm, 2018:10). Burada kullandığımız anlamıyla itaatsizlik, mantığın ve iradenin olumlanması eylemidir. Bu aslında bir şeye karşı değil, bir şeye yönelik bir tutumdur: insanın görebilme, gördüğünü söyleyebilme ve görmediği şeyi söylemeyi reddetme yeteneğine yöneliktir (Fromm, 2018:27).

“Tüm itaatsizliklerin bir erdem, her itaatin de bir ahlaksızlık olduğunu söylemiyorum. Böyle bir bakış açısı, itaat ile itaatsizlik arasındaki diyalektik ilişkiyi göz ardı etmek olurdu. Uyulan kurallarla çiğnenen kurallar bağdaşmadıklarında bir kurala itaat eylemi, zorunlu olarak diğerine itaatsizlik eylemi olacaktır ya da tersi. Antigone, bu ikiliğin klasik bir örneğidir. Antigone, devletin insanlık dışı yasalarına boyun eğmekle insanlık kurallarına zorunluluk olarak karşı gelecekti. İnsanlık kurallarına uyarak devletin kurallarına karşı gelmeliydi” (Fromm, 2018:11–12).

İtaat etmenin ataerkil kültüre göre bir erdem olduğunu aktaran Fromm’a göre Antigone’nin eylemi, insanlık kuralları ile devlet kuralları arasındaki ikilik arasında cereyan eden bir itaatsizlik eylemidir. Friedrich Hegel ise bu ikiliğin ilahi yasa ile devletin yasası olan insani yasa arasında olduğunu söyler. Hegel’e göre etik dünyada insan, mensup olduğu cemaatin siyasi ve ilahi yasalarıyla tanımlanır. Antigone, devletin yasasını temsil eden erkek ile ilahi yasayı temsil eden kadının karşı karşıya gelmesine neden olur. “Ölü tam da toprağın rahmine koyulduğu anda ölümsüz, ilksel bir bireyle birleşmektedir” (Direk, 2018:168). Bu nedenle Antigone, kardeşi Polyneikes’in yaşamsallığının devamı için gerekli olan ilahi yasayı uygulamak için siyasi yasaya karşı gelmek durumundadır. Hegel şöyle yazar: “Etik bilinç tamdır ve eğer yasayı ve karşı çıktığı gücü biliyorsa, bunların şedit ve yanlış olduğunu öne sürerek suçu Antigone gibi bile bile işliyorsa onun suçu daha da

affedilmezdir” (Direk, 2018:172). Bu nedenle de Antigone, Oedipus’tan daha suçludur, çünkü bilinçli olarak yasaya karşı gelir, haklılığını savunur ve de suçluluk duymaz.

“Irigaray’a göre, felsefenin gerçekten evrensel bir söylem olması için cinsiyet farklılığından doğan etik talebe yanıt vermesi gerekir. Evrensel olduğu iddiasıyla Platon’dan Heidegger’e kadar gelen felsefe tarihsel olarak cinsiyetçidir. Felsefi kavramlaştırma kadınlara bir yer sunan, imgesel ve sembolik bir dünya yaratmaz, aksine kadınlara ait bu yerlerin silinişinin izlerini içinde taşır” (Direk, 2018: 158).

Dilbilimci psikanalist Luce Irigaray, Fromm ile aynı görüşü paylaşarak Antigone’yi anaerik ile ataerik düzen arasındaki çatışmanın öznesi olarak okumaktadır.

“Antigone’nin anne ile ilişkisi etimolojik olarak onun adında da kayıtlıdır. Sözcüğün kökü olan “gone” oluşuma, dünyaya, varlığa geliş gönderme yapıyor. Antigone oluşumun olmamasını, yokluğunu, doğurganlığa, anneliğe uzaklığı temsil ediyor bir bakıma. Fakat kendisi anne olmayan, anneliği inkâr etmiyor, ölü annenin yerine geçiyor bir bakıma, Antigone “annenin yerine geçen” oluyor. Bu yerine geçmeyi çoktan iptal edilmiş ve bastırılmış bir düzenin geri dönerek onu ikame eden düzen içinde çözüme kavuşturulamayacak bir olay çıkarması, bir kriz olarak yorumluyordu Irigaray. Bu kriz kaybedilmiş, çoktan yitip gitmiş bir başkalığını onu haksızca reddeden düzenin eşitsizliği içindeki yasına ve sesine aittir” (Direk, 2018:176 – 177).

“Oedipus miti örneklemeyle kurulan psikanalitik kurama göre, özneyi biçimlendiren toplumsal dil babanın yasasını temsil etmektedir. Oedipus’un toplumsal dilin etki alanı olan simgesel gerçekliğe katılımı, annesine olan arzusunu aşması yani babanın yasasına uyumlanmasıyla gerçekleşir. Antigone devletin yasasını ihlal etmekle ataerik düzene başkaldırmış, anaerik düzenin temsilcisi olarak kardeşinin ölüsüne sahip çıkmıştır. Anaerik düzende soy kütüğü, baba değil anne ile belirlenmektedir, devleti yönetme erki ise soyu belirleyen annenin erkek kardeşine aittir. Antigone Polyneikes’i gömerek annenin soy kütüğüne sadakatini göstermektedir” (Direk, 2018:171). “Ataerik düzen genel anlamıyla eril egemen politik düzenin temsilidir. Irigaray ataerik kültürü ayakta tutan sembolik sistemi Lacan’ın psikanalizin deşifre ettiğini düşünür” (Direk, 2018:156). Bu düşünce pek çok olguda da yer edinmiştir. “Erkek dişi tanımlayarak, onun varlığını belirlemek suretiyle kendi özdeşliğini kuran bir varlıktır. Kadının bu tanımdan bağımsız cinsel kimliği silinmiştir. Ama son kertede bunlar ebedi hakikatler değildir. Her şey rağmen dişi cinsiyet kültürden silinişinin izlerinde yaşamaktadır” (Direk, 2018:161).

“Irigaray, ataerik kültürün izlerini yansıtan Freud ve Lacan çizgisindeki psikanalitik yaklaşımın olumsuz ve gerilimli bir ilişki çerçevesinde kurguladığı anne-kız temsiline karşılık, Demeter ile Persephone mitini örnek gösterir. Toprak Ana Demeter’in kızı Persephone, Hades tarafından yer altına kaçırılınca, Demeter kahrolur ve kuraklık olur; doğada verimliliğin sürmesi ve hayatın çiçeklenmesi, anne-kızın kavuşmasına bağlıdır” (Direk, 2017, İTÜ Radyosu). Irigaray’ın kurumuş doğa olarak tasvir ettiği eril egemen politik düzeni çiçeklendirmenin yolu, toplumsal dile katılımın sadece eril olan ile özdeşleşmenin, eril özelliğin ürettiği dilin söylemi ile sınırlı kalmamasıdır.

“Hâkim kültür içinde kadında öznellik ile dişilik arasında bir gerilim vardır ve kadın bunlardan birini terk ederek bu çatışmayı çözer. Irigaray diyor ki, bu kültürde öznellik kadınlığı terk etmeyi gerektirdiği halde, kişi özne konumunu alıp konuşmaya başladığında terk ettiği, bastırdığı dişilik o farkında olmadan konuşmasında ayırt edilebilecek izler bırakır. Irigaray’ın ilk çalışmaları, 1960’larda dilbilim alanında verdiği eserler, konuşmanın hiçbir zaman nötr olmadığını vurgulamak amacıyla yazılmıştır” (Direk, 2018:157).

Kamuda kadının söz hakkının tanınması yirminci yüzyılın başlarına tekabül eder. Hak savunuculuğu ile geçen yıllardan sonra, kadınların cemiyet içinde dişi özneler olarak tanınmaları, politikaya katılımları ile sağlanmıştır. Böylece Irigaray'ın sözünü ettiği, her halükarda yaygın eril söylemin taşıyıcısı olan dişi öznenin dili açığa çıkarılabilmektedir. Ayrıca dilde beliren dişil öznenin söyleminin üretilebilmesi, kadınların sanat alanında varlık göstermelerine de bağlıdır. Sözlü sanat eseri olan mitologya, sahnelenen temsiller ile tiyatroya aktarılmış, sinema icat edilince de temsillerin simgesel biçimleri halinde sinema perdesine yansıtılmıştır. Edebiyatın ruh verdiği temsillerin bir söylem doğrultusunda dili kullanması ve halka mal etmesi bakımından, psikanalizin özne ile dil arasındaki bağlantıyı açıklaması, temsil biçimlerinin incelenmesi açısından önemlidir. Böylece sinema eserlerinde özdeşlik kurulan temsillerin dilinin hangi söylemin taşıyıcısı olduğu görülebilmektedir.

2.1.2. Feminist Kuram

Temsil edilen özne ile özdeşleşmenin imkânları psikanalitik kuram dolayısıyla açıklanmıştır. “Eleştirel feminist film kuramı ise psikanalizin yapısal bileşenlerinin cinsiyetler arası ilişkilerdeki yansımalarına odaklanmaktadır. Sinemanın “büyüleme kalıpları” (Mulvey, 2019:2201), bilincin oluşum aşamasındakine benzer bir biçimsellik gösterdiğinden, Lacan'ın betimlediği imgesel gerçekliği her filmin yeniden kurması, yeni bir bilinç ile bilinçdışı kurulması anlamına gelir. Bilinç/bilinçdışı bağlamında kurulan özdeşlik biçimlerinin sorgulanması için psikanalitik kuramın verili araçlarından faydalanılması, feminist dilin bilinç yükseltme gayretinin kendini sinemada göstermesidir. Bu amaçla Laura Mulvey, 1973'te “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” başlıklı bir makale yazar ve 1975'te Screen Dergisi'nde yayınlanır. Bu makalenin niyeti, “film tarihinde şimdiye dek en yüksek noktayı temsil eden egonun tatmini ve güçlendirilmesi olgusuna saldırmak” ve alternatif bir dil oluşturulmasına vesile olmaktır (Mulvey, 2019:202). “Lacan'ın kuramı sinemada özdeşleşme yapılarını açıklasa da “egonun tatmini ve güçlendirilmesi” olgusu Lacan'ın da karşısında durduğu, psikoloji biliminin çarpıtılmış temeller üzerine oturtulmasından ibaret kalıyor. Genel uygulama bu yönde olduğu için ve de Irigaray'ın da belirttiği gibi, psikanalitik kuramın eril egemen politik düzenin sacayaklarını ifşa ettiği için Mulvey'in eleştirileri genel geçer bir form kazanmaktadır. Mulvey'e göre psikanalitik kuram, ataerkil bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını gösteren politik bir araçtır” (Mulvey, 2019:201). Bu görüşünü açıklamak üzere ana akım sinemada cinsiyet farklılığının biçimsel kalıpları içinde yer verilen öznelerin temsil biçimlerini tartışmaktadır.

“Mulvey'in çözümlemesi, Hollywood filmlerinin egemen ideolojisi düzleminde gerçekleşir. Psikanalitik kuramın ayna evresi açıklaması seyirciyle şu şekilde bağdaşmaktadır: Ego, çocuğun imago içerisinde aynadan yansıyan imgesiyle kurulduğu gibi, sinema salonu içerisinde perdeden yansıyan “anaakım film uylaşimleri dikkati insan bedenine odaklar” (Mulvey, 2019:206). “Ölçek, uzam, öyküler, hepsi, antropomorfiktir (insanbiçimci). Burada, merak ve bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle iç içe girer: insan gövdesi, insan bedeniyle çevre arasındaki ilişki, kişinin dünyadaki görünür

varlığıdır” (Mulvey, 2019:206). Buna göre ayna evresinde, “özneyi biçimlendiren bakışta bir haz vardır. Ancak ayna evresinde kendini “bütünsel ve mükemmel” sanmanın yarattığı ideal ego yabancılaşmış bir özneyi yansıtır. Her tanınan imgede yenilenen bu yabancılaşma aynı zamanda başkalarıyla özdeşleşmenin bir yoludur” (Mulvey, 2019:206).

Bilincin oluşum aşaması olan imgesel gerçekliğe bağlı egoların yapılandığı ayna evresi, seyircinin bakışının hazzı duyumsadığı ilk andır. Sinema salonundaki seyircinin egosu, perdede gördüğü kahramanla özdeşleşerek yeniden kurulmaktadır. Ayna evresinde bakışın aktarılmasıyla kurulan ego bu kez, seyircinin bakışını filmin kahramanına aktarmasıyla kurulur. Kahramanın temsil ettiği değerleri kendine atfederek kendini yeni bir şey sanan, ideal ego tasavvuru içinde yabancılaşan özneler, filmin büyüüne kapılmış olurlar. Seyircinin perdedeki vekiline aktardığı bakışın merkezinde ise imgesel gösteren bulunmaktadır. “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür” (Mulvey, 2019:211). Bu dengesizlik toplumsal bilinçdışının simgesel dışavurumudur. Simgesel gerçekliğin taşıyıcısı dil olduğundan, özne, dil/söylem ile şekillenir. Anaakım sinemada kadın temsili, imgesel bir gösteren olarak konumlandırıldığından, simgeselin, toplumsal bilincin, bilinçdışının biçimlendirdiği, (gösterilen) dilin yasası doğrultusunda bir temsil sergilemektedir.

“Böylece ataerkil kültürde kadın, hala anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntıları sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçer” (Mulvey, 2019:202).

Haz ve özdeşleştirmenin kurulmuş kalıpları erilliği bir “görüş noktası” olarak kabul ettirir (Mulvey, 2019:219). Böylece simgeselin dili eril olduğunda, seyirci de “erilleştirilmiş” olmaktadır. Mulvey bu görüşünden ötürü, kadın seyircinin durumunun çokça sorulması üzerine makalesinin yayınlanmasından iki yıl sonra, aynı başlıkla başka bir makale daha yayınlamış ve erilleştirilen kadın seyircinin durumunu “kendi travesti giysileri içinde tedirgin” olarak betimlemiştir (Mulvey, 2019:231). Mulvey’e göre bu durum “edilgin dişilikle, geriletilmiş erillik arasındaki salınım”ın bir sonucudur (Mulvey, 2019:227). Edilgin dişilik, “toplumsal olarak geçerli bir dişilik kavramında yücelmeye giden “doğru” yolu işaret eder (Mulvey, 2019:228). Geriletilmiş erillik ise toplumsal düzenin dışında kalan eril bakışla özdeşleşen dişinin simgesele katılımıdır. Mulvey ilk makalesinde, egemen düzenin bilinçdışında kadının varlığının iki nirengi noktasına işaret eder. Kısaca özetlemek gerekirse, “Kadının süreç içindeki anlamı son bulur, bu anlam, anneliğin doğurganlığıyla, yoksunluk arasında gidip gelen bir anı olmak dışında yasanın ve dilin dünyasına uzanmaz. Bunların her ikisi de doğaya (ya da Freud’un ünlü deyimiyle anatomiye) dayandırılır” (Mulvey, 2019:201).

İlk makalede de değinilen “edilgin dişilik” evlilik işlevi ile simgesele katılabilir, çocuk doğurmak ise anatomik eksikliği geçici olarak telafi etmektedir. Yine de egemen düzenin bilinçdışında, eril öznenin simgesele katıldığı anda duyduğu hadım edilme endişesi sürecektir. Bunu da telafi etmenin de iki yöntemi vardır:

“Erkek bilinçdışının hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (film noir’in örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da

sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi topyekün yok saymak” (Mulvey, 2019:211), olarak addedilmektedir.

Her iki yol da dişi öznenin nesneleştirilmesine bağlı olduğu için eril bakışa tabi olan seyirci, fantezi dünyasının yanılısamalarına kapılarak imgeselin içinde hapsolmaktadır. Lacan’a göre, bir özne başka bir özneyi nesneleştirdiğinde ortak dil geliştirmek mümkün olmamaktadır. Simgesel ile imgesel arasındaki diyalektik sürüp giderken, nesneleştirme imgeselde takılı kalma anlamına gelmektedir. Öznenin yanılmasa ile fantezi dünyasına sıkıştığı intrasubjektif ego durumu, intersubjektif egonun ortak dil geliştirebildiği öznelerin diyalektiği ile aşılabilmektedir. Sinema yıldız kültü ile dişi öznenin stilize edilerek nesneleştirilmesi sebebiyle, fantezi dünyasına hapsolmuş eril bakışa tabi olmuş seyirciler, gözlerini üzerinden ayırmadan sürekli denetimde tuttukları kadın temsilini fetiş nesnesine dönüştürerek, iktidar ile özdeşleştirilen etkin bakış ile özdeşleşmenin yanılısaması içinde ideal bir ego tatmini yaşamış olacaklardır.

Mulvey’e göre gözetlemenin (skopofili) özneyi imgeleştiren yanılması, kadın temsilinin bakışı donduran bir etkisidir. Etkin erkek/edilgin dişi arasında bölüştürülen temsil biçimlerine göre, erkek olay örgüsü içinde devinimi sürdüren dilin ve yasanın kurucusu, kadın ise hareketin olmadığı, bakışı donduran imgeselliğin taşıyıcısı olmaktadır. Gerçeklik yanılısamasıyla egonun güçlenmesi ya da temsil yoluyla ötekinin nesneleştirilmesi psikanalizin ifşa ettiği, sinemanın büyüleme aygıtı olarak işleme biçimidir. Mulvey’in bu saptamaları doğrultusunda yeni bilinçdışı örüntüleri kurabilmenin, yeni söylemler üretebilmenin, kadının dişi özneliliğinin tanınabilmesinin imkânlarını gündeme getirmiştir. Ötekini anlama çabası da kendini anlamamanın bir parçası olduğuna göre, Simone de Beauvoir’in dediği gibi, “bir kez daha, kendimizi farklılıklarımız içine hapsetme eril tuzağına” (Berktaş, 2018:11-12), düşmemek gerekir.

Luce Irigaray, “Kadınlara özne konumunun tanınmamasının, erkek özne için görece istikrarlı nesneler kurgulanmasına yol açtığını söyler ve şu soruyu sorar: Eğer kadın, el konacak ya da bastırılacak zemini, toprağı, hareketsiz ya da mat maddeyi temsil etmeyecek olursa, öznenin öznellik konumu nasıl güvenli olabilir? Böylesi bir ‘özne olmayan temel’ olmadığı takdirde, öznenin kendisini kurması mümkün değildir” (Moi’dan Akt Berktaş, 2018:131).

Öznenin kurulması aşamasında dilin ve söylemin işlevi göz önüne alındığında, kadının söz hakkı ile temsil hakkı bilinen tarihin değişmeyen sorunsalı olmuştur. Mulvey’in 1970’lerin ortasında, sinemada kadının temsil hakkını savunduğu Amerika’da, 1630’ların ortasında ebe Hutchinson, “Kadınla erkeğin Tanrı önünde eşit olduğunu, Tanrı’nın inayetinin ancak, içsel inançla kazanılabileceğini bu nedenle selamete kavuşmak için rahiplerin aracılığına ihtiyaç olmadığını” ifade ettiğinde cadı olarak damgalanmış, mahkemeye çıkarıldığında ise “senin cinsiyetinden olanlarla tartışmak âdetimiz değildir” yanıtıyla söylemi yok sayılmıştır (Berktaş, 2018:225–226), Avrupa’da da benzerlerinin görüldüğü orta çağ boyunca söz söyleme cüreti gösteren kadınlar cadı oldukları gerekçesiyle yakılmışlardır.

Çağ değişirken değişen sosyal düzenle beraber insan ve yurttaş hakları konuşulmaya başlandığı tarihte yine her insanın hakkı gözetilmez, kadınlar görünmez kılınır. Olympe de Gouges işte bu yüzden 1791’de “Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi”ni ilan etti ve o nedenle, “kadın cinsine yakışmayacak biçimde politika yapmaya kalkıştığı için” devrimci mahkeme tarafından giyotine gönderildi (Berktaş, 2018:40 – 41).

“Ya insan ırkının hiçbir üyesinin hiçbir gerçek hakkı yoktur ya da hepsi aynı haklara sahiptirler; dini, rengi, ya da cinsiyeti ne olursa olsun bir başkasının haklarına karşı oy kullanan kişi, böylelikle kendi haklarını tehlikeye atar” (Concordet’ın Akt Berktaş, 2018:42). Dolayısıyla feminizm, her insanın eşit haklara sahip olduğunu savunan bir akımdır. Tıpkı ötekini nesneleştirdiğinde öznellik durumunu tehlikeye atan kişi gibi kimseye özel tesis edilebilecek bir haktan da söz edilemez. Yine de hakkın biricik ve herkese yönelik oluşundaki değişmez görüşün yaygınlaşması hiç de kolay olmaz. Avrupa’nın karanlık çağında şifacı oldukları için yakılan kadınlar, aydınlanma çağı sonrası tıbbiyenin çalışma konusu olur. Zamanla felsefede ve sanatta düşüncenin genişlemesi ile sanata ve felsefeye yön veren gelişmelerin tarihsel sürecinde, feminist kuram olgunlaşır.

Feminist hareketlerin kitleselleşmesinde, kitle iletişim araçları ve sanat en etkili ifade araçlarıdır. “1972’de Newyork ve Edinburg’taki kadın film festivalleri düzenlenir” (Özdemir, 2019:7). Yeni söylem olasılığı yaratan kadın filmleri festivali, Mulvey’in kuramını olgunlaştırması için önemli bir merhalelerdir. Mulvey makalesinde kültürel bilinçdışı ile sinemasal anlatıda yapılan bilinçdışı örüntüleri arasında ilişki kurmaktadır. Fromm’a göre bilinçdışı rüyalarda ortaya çıkmaktadır. Mitler, masallar ve rüyalar aynı yapısal kurgunun eserleridir. İlk insanlardan beri simgesel anlatımın hududu, evrensel olan bu dilin anlaşılmasına bağlıdır. “Sembol dili, insanlığın geliştirdiği tek evrensel dildir” (Fromm, 2017:21). “Değişik insanların farklı rüyalar görmeleri ne kadar doğalsa, değişik ülkelerin farklı mitler yaratmış olmaları da o kadar doğaldır” (Fromm, 2017:20). Sinema sanatı da aynı bilinçdışı yapı üzerine inşa edildiğine göre, her ülkenin sineması kendi rüyasını anlatmaktadır.

BÖLÜM 2: TÜRK SİNEMASI

2.1. Temsil Dili

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu önderi Mustafa Kemal Atatürk’e göre “Türk” olmanın anlamı şudur:

“Bir kültürden olan insanlardan mürekkep topluluğa millet dersek milletin en kısa tanımını yapmış oluruz” (Der. Aksakal, 2014:13). “Türk, Rum, Ermeni, Yahudi, Kürt hep kardeşiz, hepimiz Türkiye’de yaşadığımızı göre Türk’üz. Çelebi, çorbacı, efendi ortak sözlerimizdir. Zevklerimiz çok benzer” (Der. Aksakal, 2014:45).

“Egemenlik kayıtsız şartsız milletindir” kaidesi üzerine kurulan Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin açılma arifesinde, adına idam ilâmı ile fetva çıkartılan yedi kişiden biri olan Halide Edip, onbaşı rütbesiyle fiilen savaşta bulunmuş, savaş süresince çevirmenlik, yazı işleri, hastabakıcılığı gibi pek çok görevler ifa etmiştir. Savaş yaralarını birlikte sardıkları bir hastabakıcıdan aldığı ilhamla yazmaya karar verdiği “Ateşten Gömlek” romanı ise Türkiye’nin bağımsızlığının nişanesi olarak Türk Sineması’na işlenen ilk filmidir.

“Kurtuluş Savaşı’nı izleyerek 1923’te çevrilen bu film, sadece milli duyguları coşturan konusu ile değil; akıcı üslubu ve kudretli oyuncularıyla da Türk Sineması Tarihi’nde ilk önemli film olarak yerini alıyordu” (Onaran, 1994:22). Halide Edip Adivar, kitabının filme uyarlanmasını, Türk kadınlarının filmde yer almaları koşuluyla kabul eder. “Yolları olmayan beyabanlarda öküz arabaları kırılıp çamura saplandığında cephaneleri sırtlarında taşıyan; ekip, biçip, savaşıran erkekleri besleyen mahsulü yetiştiren kadınlar” (Adivar, 2014:204), yokluk içindeki ülkelerini nasıl ki müdafaa etmişlerse, sinemada da kendilerini temsil etmişlerdir.

Cumhuriyetin ilanını takiben medeni kanun, belediye kanunu, seçme seçilme hakları ile kadınlara eşit yurttaşlık haklarının iade edilmesi bağlamında Türkiye’nin dünyada öncü olması gibi; kadın temsili de Türk Sineması’nın doğuşunda önemli bir kıstas olmuş, böylece eğitimden dahi yoksun bırakılan milletin yarısının sesinin duyulması imkânı hâsıl olmuştur. Daha önce ilk kez 1911 yılında, Beyaz Konferansları tertip eden Fatma Nesibe Hanım, kadınların eğitim hakkından mahrum kalmalarını eleştirmiştir: “Bugün memlekette kaç kadın mektebi mevcut? Ve mevcut olanlar acaba ne kadar muntazam? Hükümete soralım: Maarif bir zakkum çiçeği midir ki biz koklamaktan men olunuyoruz” (Kasap, 2020:30).

Ayrım olmaksızın gözetilen temel hak ve hürriyetlerin, eğitim, söz ve temsil haklarının iade-i itibarı ile taçlandırılan bağımsızlık mücadelesinin sonunda, Türk Sineması kimliği kadının özerk varlığının temsili ile inşa edilmiştir. Böylece kadın dernekleri, yayınları, konferansları ile yükselen bilinçler, ülkeleri ve kendileri hakkında söz söyleyen, bağımsız ülkenin bağımsız kadınları için sinemadaki temsil hakkı da vazgeçilmez olmuştur.

Temsil demek bir “sembol” olarak sinema perdesinde boy göstermek demek değildir, bağımsız öznenin biricik bakış açısından sözünü söylemesidir, bu nedenle de vazgeçilmezdir. Zaman içinde televizyon, videokaset, siber ağ gibi iletişim araçlarının çeşitlenmesi ile temsil mecralarına yenileri eklenmiş, temsil sorunsalı çeşitlenmiştir. Yapılan yatırımlar ile gelişen teknolojilerin Türk Sineması’na yansımaları, söylemin tekelleşmesine neden olmuştur. Türk Sineması’nın kimliği ile yasalarla elde edilen özerk kadın kimliği arasındaki yakın ilişki, sinemanın kitle iletişim aracı olarak, toplumsal dilin aynası olmasını sağlamıştır. Eğitim alan, siyasete katılan, sanat yapan kadının söyleminin oluşturduğu bağımsız Türk Sineması dili ile dünyaca egemen ideolojinin söyleminin oluşturduğu ana akım sinema dili arasında fark vardır. Çünkü ana akım sinema kadının öznel varlığına göre değil, nesneleştirilmesi esasına göre biçimlenmiştir. Bu farkın aşılması için toplumsal dilin özerkleşmesi, yani kadının söyleminin ana akım sinemadaki gibi fetişleştirme ve değersizleştirme girişimleriyle yok sayılmasının önlenmesi gereklidir. Toplumsal dilin özerkleşmesi, şüphesiz ki Türk sineması anlatımlarının da değişimine başat katkılar sağlayacaktır.

2.2.Temsil Dilinin Hukuki Bağlamı

Kadının yurttaşlık hakları bağlamında Türk Sineması kimliği kurulduğuna göre, günümüz sinemasının kimliğinin, kadın temsili bağlamında hukuki açıdan gözlemlenmesi imkân

dâhilindedir. Ana akım sinemada toplumsal dilin kurucusu değil, söylemin taşıyıcısı olan kadın temsilinin aksine, Türkiye’de kanun “kadının beyanı esastır” düsturunu kabul ederek, toplumsal dilin söylemi içerisinde kadınların yok sayılmalarının önüne geçmiştir. Özneler arası iletişimin etik sınırları dışında, insan onuruna aykırı biçimde söz ve eylemde bulunulmaması açısından, kadının beyanını dikkate alarak eyleme geçen ve özneler arası iletişim esasından kopmadan demokratik kararlar alınmasını sağlayacak olan yasa 11 Mayıs 2011 tarihinde imzalanmıştır. Avrupa Konseyi üye devletleri ile birlikte İstanbul’da imzalanan “Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi” “İstanbul Sözleşmesi” olarak da anılmaktadır.

İfade özgürlüğü ile bağımsız temsil hakkının tanınması temel insan haklarıdır. İstanbul Sözleşmesi’nden daha önce, “Birleşmiş Milletler’in 1979 yılında, Türkiye’nin ise 1985 yılında imzaladığı Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi (CEDAW) ile “kadınların insan haklarının” özgüllüğü tanınmıştır” (Berktaş, 2018:47). İstanbul Sözleşmesi, toplumsal dilin ayrımcılık temelli şiddete yönelik unsurlardan temizlenmesi için bütüncül politikalar önermektedir.

Toplumsal dilin kurucusu eşit haklara sahip bir yurttaş olarak kadının bağımsız temsil hakkının güvencesi olan İstanbul Sözleşmesi’nin “Özel sektör ve medyanın katılımı” başlıklı 17. Maddesi, medyada kadın temsili ile ilgili şu hususları içermektedir.

1. Taraflar, özel sektör, bilgi ve iletişim teknolojisi sektörü ve medyayı, ifade özgürlüğüne ve onların bağımsızlığına gerekli saygıyı göstererek, kadınlara yönelik şiddetin önlenmesi ve onların onuruna saygının artırılması amacıyla politika hazırlanmasına ve uygulanmasına katılmaları ve yönergeler ile öz denetim standartları oluşturulmaları hususunda teşvik eder.

2. Taraflar, özel sektör aktörleriyle iş birliği içinde, çocuklar, ebeveynler ve eğitimcilerin içeriğinde zararlı olabilecek aşağılayıcı cinsel ya da şiddet unsuruna erişim sağlayan bilgi ve iletişim ortamlarıyla başa çıkma becerilerini geliştirir ve iletir (https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf).

Medyanın görevi, kadının “ifade özgürlüğü” ile “onuruna saygının artırılması amacıyla” iletişim ortamlarında aşağılayıcı ve şiddet unsurlarını içermeyen yayınlar oluşturulması için özdenetim uygulamaktır. Sözleşmeye göre şiddet unsurları kapsamlı olarak tanımlanmıştır:

“Kadınlara yönelik şiddet”, bir insan hakları ihlali ve kadınlara yönelik ayrımcılığın bir biçimi olarak anlaşılmaktadır ve ister kamusal ister özel alanda meydana gelsin, kadınlara fiziksel, cinsel, psikolojik veya ekonomik zarar veya ıstırap veren veya verebilecek olan toplumsal cinsiyete dayalı her türlü eylem ve bu eylemlerle tehdit etme, zorlama veya keyfi olarak özgürlükten yoksun bırakma anlamına gelir” (https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf).

Bu tanımlama; kadına yönelik şiddetin fiziksel, cinsel, psikolojik veya ekonomik zararları olabileceğini açıklar. Şiddet eyleminin kaynağını ise toplumsal cinsiyet bakış açısı ile ilişkilendirir. “Kadınlara yönelik toplumsal cinsiyete dayalı şiddet”, kadına kadın olmasından dolayı uygulanan ve kadınları orantısız biçimde etkileyen şiddet anlamına gelir” (https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf).

“Toplumsal cinsiyet”, kadınlar ve erkekler için toplum tarafından uygun görülen ve sosyal olarak inşa edilen roller, davranışlar, eylemler ve nitelikler anlamına gelir” (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>).

Ana akım sinemanın inşa ettiği kadın temsili ile toplum tarafından uygun görülmesi istenilen dişi öznesi tasavvur edilir. Ancak Mulvey’in de belirttiği gibi ana akım sinemanın görüş noktasının inşa ettiği skopofilik bakışa yönelik, dişi imgenin fetişistik temsil edilişi, fanteziye hapsolmuş bir sadistik şiddet çağrışımdır. Bu nedenle medyadaki kadın temsili her türlü şiddet unsurundan ayrıştırılması, “toplumsal cinsiyete duyarlı politikalar” ile “temel haklar, eşitlik ve ayırım gözetmeme” konusunda özel tedbirler alınmalıdır.

Kadınların eşit yurttaşlar olarak kamusal alana katılımı ile kimlik kazanan Türk Sineması, eşitlikçi uygulamaların yürürlüğe konulması ile ana akım sinemanın uyaşımlarından sıyrılabilecektir. “Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi”, ev içi şiddetin önlenmesinin yanı sıra, iletişim araçlarında bağımsız temsil edilebilmenin de yolunu açmıştır.

“Ayrıca, kadınlara özel alanda demokrasi ve insan hakları tanınmadığı zaman, onların kamusal alandaki insan haklarının zarar gördüğü de unutulmamalıdır; çünkü tam da bu “özel” alanda olup bitenler, kadınların kamusal alana gerçek anlamda katılmalarını –yasal bir engel bulunmasa bile- engellemektedir (Berktaş, 2018:50).

Bütüncül politikaların uygulanması, eğitim ile farkındalığın artması ulusal ve uluslararası iş birliği ve sivil toplum kuruluşlarının katılımlarına bağlanmıştır.

“Taraflar, gerektiğinde, işbu Sözleşme kapsamındaki her türlü şiddetin farklı tezahürlerinin, bunların çocuklar üzerindeki sonuçlarının ve bu tür şiddetin önlenmesi gerektiğinin toplum içinde anlaşılması ve buna ilişkin farkındalığın artırılması amacıyla, başta kadın örgütleri olmak üzere ulusal insan hakları kurumları ve bunlara denk organları, sivil toplum ve sivil toplum kuruluşları ile işbirliği içerisinde düzenli aralıklarla ve her seviyede farkındalık yaratma kampanyaları ve programları geliştirir ve yürütülür” (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>).

Kadına karşı şiddeti önleme amacıyla çalışma yürüten sivil toplum kuruluşlarından birisi olan Uçan Süpürge Vakfı, yirmi dört yıldır Uluslararası Kadın Filmleri Festivali ile düzenlediği kadın yönetmenlerin söylemlerini aktarmış ve bağımsız kadın temsili sergilenmesini sağlamıştır. Ayrıca ilk çevrimiçi uluslararası kadın filmleri festivali Uçan Süpürge Vakfı tarafından düzenlenmiştir.



BÖLÜM 3: KADIN SİNEMASI

3.1. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali

İletişim araçlarının gelişim amacı mekânsal uzaklıkların aşılması iken sinema sanatının gelişim aşamaları teknolojiye koşut olarak sinema salonlarının yenilenmesi biçiminde sürmüştür. Ancak bu durum Korona virüs salgınında sinema salonlarının devre dışına bırakılması ile durağanlığa düşmüştür. Salgından sonra dünya genelinde zorunlu eve kapanma tedbirleri uygulanınca, sanatsal gereksinimler için iletişim araçlarından faydalanılmıştır. İletişim ve sanat kavramları işleyişleri bakımından, bir saatin dişlileri gibi iç içe geçmiştir. Kalabalık alışveriş merkezlerinin, sinema salonlarının yerini internet tabanlı elektronik aletler almış, bağımsız yapımların görülebildiği film festivalleri de çevrimiçi ortama taşınmıştır. 2020 yılının Mart ayında Dünya Sağlık Örgütü pandemi ilan ettikten iki ay sonra, 22 yıldır Ankara’da düzenlenen Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, ilk uluslararası çevrimiçi festival olarak, dünyanın kadın yönetmenlerine

açtığı festival kapılarını bu kez, ayrıca dünya geneli sinema seyircileri için açabilme imkânını yaratmıştır.

Festivalin amacının, “sinemada görülmeyen kadın emeğini görünür kılmak ve gerçek meselelere bakma cesaretini göstermek” olduğu basın bülteniyle duyurulmuş; her yıl farklı bir tema ile düzenlenen festivalin “doğa” olması planlanan teması ise tarihe not düşer nitelikte “evde kaldık” olarak güncellenmiştir. Manidar bir şekilde, salgın zamanı insanların evde kalmasının sonucunda gözlemlenen hava ve su kirliliği oranlarının azalması da doğanın lehine olmuştur. Ayrıca “evde kalmak” mecazının Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde “kızın evlenme çağı geçmiş olmak” şeklinde açıkladığı, toplumsal dilin kodladığı bu simgesel anlatım, kültürel bir ifadedir. Kadın yönetmenlerin bakış açısından, toplumsal dil ile kültürel kodlarının nasıl yapılandırıldığına dair gözlemlerin yer aldığı festivalin teması bu açıdan da manidardır. Evde kalmanın hastalıktan korunmak için zorunlu sayıldığı bir dönemde evde kalamayanlar da düşünülmüş ve festivalin teması dayanışma çağrısı biçiminde sunulmuştur:

“Zorunlu olarak evde kalmanın ve yine zorunlu olarak evde kalamamanın bütün zorluklarını hep birlikte deneyimlediğimiz bir dönemdeyiz. Böyle dönemler, dayanışmanın yükseltilmesi gereken dönemlerdir. #EvdeKaldık fakat yalnız değiliz; “Hep birlikte bir krizi göğüslüyor, benzer şeyleri deneyimliyoruz.” demek için dayanışma göstermeliyiz. Bu nedenle Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali ekibi olarak siz festivale gidermiyorsanız; festival size gelir diyoruz” (<https://ucansupurge.org.tr/storage/2020/04/Basin-Bülteni-Online-Festival-Duyurusu.pdf>).

“Ücretsiz, limitsiz, sınırsız” bir festival deneyimi müjdeleyen Uçan Süpürge ekibi, festivalin ardından; 31 ülkeden 76 filmin yer aldığı festivale, 109 farklı ülkeden erişim sağlandığını, toplam 315 bin görüntülenme kaydedildiğini belirtmiştir. Sinema ile mekân kavramlarının ayrıştığı bu ilk deneyim ile bağımsız sinema yapımlarına erişilebilirlik artmıştır. İletişim araçları sayesinde 109 farklı ülkede görünürlük kazanan filmler, yüzbinlerce seyirci arasında ortak bir dil kurmayı amaçlamıştır.

Festival öncesi çocuklar ile yetişkinler için atölyeler düzenlenmiş, festival süresince filmleri gösterilen yönetmenler ve sinema çalışanları ile söyleşiler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca Uçan Süpürge Uluslararası Film Festivali ekibi, kadın sanatçıları anmak suretiyle çeşitli ödüller sunmaktadır.

“Uçan Süpürge Onur Ödülü, Nebahat Çehre ve Şahika Tekand’a verildi. Bilge Olgaç Başarı Ödülü Işıl Özgentürk, Handan İpekçi ve Sevil Demirci’ye verildi. Genç Cadı Ödülü Cemre Ebüzziya’ya verildi. Tema Ödülü ise karantina nedeniyle evde kalmak zorunda olan ve çalışma gerekliliği nedeniyle evde kalamayan tüm kadınlara verildi” (<https://ucansupurge.org.tr/festival/23-ucan-supurge-film-festivali/>).

Farklı temalara göre sınıflandırılan festival filmlerinin içerik analizi için, her temadan iki film seçilerek, toplumsal dilin film öznesinin dili üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Eleştirel film çözümleme yöntemi olarak psikanalitik kuramın verileri ile sinema diline eleştiri getiren feminist kuram bağlamında, filmlerin anlatı dilinin teknik bileşenleri göz ardı edilmeden ancak ağırlıklı olarak filmin edebi metninin dışavurumu ile toplumsal cinsiyet yapısı örnekleri çözümlenmiştir.

3.1.1. Saklı Yüzler (Hidden Faces)

127' Handan İpekçi, 2007, Türkiye, Belgesel.

Festival kapsamında Onur Ödülü sunulan Handan İpekçi'nin Saklı Yüzler filmi, tema dışı gösterilen filmlerden biridir.

Teyzesinin oğlu tarafından tecavüz edildikten sonra hamile olan Gül Dünya Tören, abisi Ferit Tören tarafından aşiretin namusunu temizlemek gerekçesiyle kurşunlanmıştır. Dünya Tören hastaneye kaldırıldığında abisinden şikâyetçi olmamış, ancak Ferit Tören refakatçi olduğunu söyleyerek geldiği hastanede kardeşi Gül Dünya Tören'in yaşamına son vermiştir. 2004 yılında Türkiye'de gerçekleşen bu olayın ardından Handan İpekçi, "Saklı Yüzler" filmi ile kadına şiddet hakkında birkaç cümle kurmak üzere kamera başına geçmiş ve kadın filmlerinin, kadın filmleri festivallerinin, kadınların sözlerini söyleyebilmeleri açısından ne anlama geldiğini açıklamıştır. İlgili açıklama, zorlu geçen bir film yapım sürecinin yaşanması ile eş değer önem kazanmıştır. Film için, Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan film yapım desteği alınmış, ancak alınan 190.000 Türk Lirası tutarındaki yapım desteği, 318.000 Türk Lirası tazminatla geri ödenmiştir. Sözleşmede belirtilen tarihe kadar filmin tamamlanamamasının nedeni, henüz çekim aşamasındayken, başrol oyuncusunun rahatsızlanması olduğu halde mücbir sebep sayılmamıştır. Film gösterildiği yurtdışı festivallerden ödül ile döndüğü takdirde desteğin hibe edilmesi öngörüldüğü halde ödüller ile dönen İpekçi, 2007 yılında yaptığı filmin ardından 2013 yılına kadar Bakanlığa geri ödeme yapmak durumunda kalmış ve bu süreçte üretim geçekleştirmesi de zorlaşmıştır.

2004 yılından beri faaliyet gösteren T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yapım öncesi (araştırma, geliştirme, senaryo, diyalog), yapım, yapım sonrası (tanıtım, dağıtım, gösterim) destekleri ile koşullara bağlı olarak geri ödemesiz ve geri ödemeli film yapım ve post-yapım süreçleri desteklenmiştir. Kadın sinemacılara az sayıda destek sağlanması pozitif ayrımcılığı gerekli kılmıştır. Söylem itibarıyla erkek sinemacıların kadın filmleri yapabilmeleri kadar kadın sinemacıların da ayrımcı dile tabi filmler yapmaları mümkündür, ancak kota uygulaması daha çok kadın sinemacının sesini bulması açısından önemli görülmektedir.

Handan İpekçi, "namus cinayeti" tanımlamasının kabul edilemeyeceği, cinayete gerekçe olarak "namus" kavramının öne sürülmesinin yerine, "namus adına işlenen cinayet" olarak kayda geçilmesinin daha uygun olduğunu savunmaktadır. Bir cinayetin "namus cinayeti" olarak isimlendirilmesi, cinayeti meşrulaştırma girişimi olmaktadır.

Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi, genel yükümlülükleri (madde 12/5), namus adına işlenen cinayetlere karşı net bir açıklama getirmiştir:

"Taraflar, kültür, örf ve adet, gelenek, din veya sözde "namus"un işbu Sözleşme kapsamındaki herhangi bir şiddet eylemi için mazeret oluşturmamasını sağlar."

Madde 42 – Sözde "namus" adına işlenen suçlar dahil olmak üzere, kabul edilemez gerekçeler,

1. Taraflar, işbu Sözleşme kapsamındaki herhangi bir şiddet eyleminin gerçekleşmesini müteakiben başlatılan cezai işlemlerde kültür, gelenek, din, görenek veya sözde "namus"un bu eylemlerin gerekçesi olarak kabul edilmemesini sağlamak üzere gereken hukuki ve diğer tedbirleri alır. Bu özellikle, mağdurun kültürel, dini, sosyal veya geleneksel

olarak kabul gören uygun davranış normlarını veya törelerini ihlal ettiği iddialarını da içerecektir.

2. 2. Taraflar, 1. paragrafta belirtilen eylemlerden herhangi birini gerçekleştirmesi için herhangi bir kimseyi veya bir çocuğu azmettirmenin işlenen eylem için söz konusu kişinin cezai sorumluluğunu azaltmamasını sağlamak üzere gerekli hukuki veya diğer tedbirleri alır (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>).

Sözleşmedeki kararın uygulanmasının hayati vasfı, cezai sorumluluğun tanımlanmasıdır. Tıpkı Gül Dünya'nın kaybındaki gibi, Saklı Yüzler filminde de kardeşi, ablasını öldürmesi için azmettirenler kendilerini suçsuz saymaktadırlar. Sözleşme ile tetiği çeken çocuktan öte, tetiğin çekilmesine sebep olanların cezai sorumluluğu vurgulanmıştır.

Filmde iki çeşit kameranın varlığı söz konusudur. Sinema salonu perdesinde görülen bir belgeselin kaydını alan bir el kamerası, anlatının içinde paralel bir anlatı yaratmaktadır. Doğrusal olmayan zaman dilimleri ile olay örgüleri çapraz kurgu tekniği kullanılarak bağlanmıştır.

Kendini filmin sonuna doğru tanıtan belgeselin yönetmeni esas kız Zühre'nin yakınlarını takip ederek, belgeselin çekimlerine devam eder. Almanya'daki bir sinema salonunda, perdede, yüzü görünmeyen Zühre anlatmaktadır:

- *Kardeşim bebeği boğdu sonra başında oturup ağladı. Küçük amcam dinlemedi, asıl benim ortadan kaldırılmam gerekiyordu* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Cinayeti azmettiren küçük amca aniden sinemayı terk eder ve bebeği boğdurdıkları Zühre'nin kardeşini arayıp, "yarım kalan işin tamamlanmasını" ister. Fakat Zühre'nin kardeşi kabul etmez:

- *Ben bu işte yokum. 5 yıl mahpus yetti. Kardeşim yaşıyor işte!* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Akşam yemeğinde aile üyeleri bir araya geldiklerinde, küçük amca törenin gereğini hatırlatır, fakat Zühre'nin yengesi karşı çıkmaktadır: "Aşiret yok artık." Küçük amca aşiretin başında olduğunu ve Zühre'nin de aşiretin lekesi olduğunu iddia etmektedir.

Zühre ve köyün çobanı arasındaki sevgi, aşiretin kan dökmesine sebep olmuştur. Zühre intihar etmeyi kabul etmez, babası kızını öldürmek istemediği için kendini öldürür, böylece küçük amca öldürme işini Zühre'nin erkek kardeşine devreder:

- *Töre böyle, namusumuzu temizlemek lazım, alnımız açık olmalı. Yaşın küçük birkaç yıl yatar çıkarsın. Aşiret her zaman arkanda olacak. Unutma bütün suçları üstleneceksin* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Almanya'dan gelen büyük amca Zühre'nin katledilmesine göz yummaz ve birlikte Almanya'ya gitmek üzere yola çıkarlar, ancak küçük amca yollarını keser, büyük amcayı öldürür. Sıra Zühre'ye geldiğinde, köyün savcısı ile yolda karşılaşırlar, şüphelenen savcı, Zühre'ye sahip çıkar. Savcı, Zühre'nin okumaya devam etmesini ve her gün yanına uğramasını istemektedir. Yine de küçük amca, Zühre'nin kardeşi İsmail'i azmettirmekten geri durmaz:

- *Artık erkeksin bunu çoktan ispatladın* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Tabancayla ateş etmeyi öğretir ve Zühre'yi öldürmesini ister, fakat o kardeşini öldürmez, Zühre'den savcıya her şeyi anlatmasını ister, cezasını çekmeye gönüllüdür. Sonunda 17 yaşındaki İsmail tüm suçları üstlenmiştir. Savcı aşirete karşı Zühre'yi savunmaktadır:

- *Burada kanun benim başka kanun yok* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Savcı, Zühre ve çobanı evlendirmek ister, fakat Zühre sevdiği çobanı artık istemez:

- *Ona kendimi vermiştim. O ne yaptı? Kaçtı. Kaçtı* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Zühre töreyi bile bile çobanla olmak istemiş, yine töreye rağmen çobandan vazgeçmiştir. Zühre özgür iradesine tabidir töreye değildir. Çoban öldürülür. Zühre de vurulur ancak hayatta kalmayı başarır ve Savcının yardımıyla kimliğini değiştirir.

Belgesel yönetmeni, çobanın abisidir ve belgesel çekimleri boyunca Zühre'nin pişman olup olmadığını sorgulamaktadır. Savcı bu olaydan sonra mesleğinden soğur ve istifa eder. Savcı, Zühre'nin kimliğinin gizli kalmasının hayati önemi olduğunu bilmektedir, fakat belgesel yönetmeni küçük amcanın cezasız kalmasını istemez.

Gördüğü belgeselden sonra Zühre'nin peşine düşen amca, cinayete engel olmak isteyen Zühre'nin yengesi ile diğerlerinin itirazlarına karşı çıkmaktadır:

- *Ne zamandan beri avratların fikrini soruyorsun? Milletin yüzüne nasıl bakalım?* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Nitekim Özgürlük Mahallesi'nde ikamet eden Zühre'yi bulur, bu kez azmettirilecek bir başkası vardır yanında:

- *Suçu sen üstleneceksin Kazım.*
- *Başım üstüne ağam* (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

Küçük amca, bir kez daha Zühre'yi vurur, fakat son anda yetişen Zühre'nin kardeşi İsmail tarafından bıçaklanır. Zühre'nin yengesinin kayda aldığı el kamerasında filmin sonunu görürüz. Köyde Zühre'nin ve İsmail'in yanlarında gördüğümüz, fakat sesini hiç duymadığımız küçük kız kardeş de olayların tanığıdır.

Bugüne kadar işlenen cinayetlerin sayısı bilinmiyor (İpekçi, Saklı Yüzler, 2007).

3.2.1. “Arafta”

Gezen Bulut (Wandering Cloud) 18' Priyanka Purty 2019, Hindistan, Kısa Kurmaca.

Annem Uyuyor (Mommy's Sleeping) 13' Daniela Lucato 2020, İtalya, Almanya, Kısa Kurmaca.

Ruh Hali Atlası (Mood Atlas) 25' Mia Mullarke 2019, İrlanda, Belgesel.

Boşluk (Void) 16' Elif Eda Karagöz 2018, Türkiye, Kısa Kurmaca.

Nateni, Kimliğim (Nateni, My Identity) 13' Sènakpon Zannou 2018, Benin, Kısa Belgesel.

Gölge Geçidi (Shadow Passage) 4' Ali Aschman 2019, Birleşik Krallık, Animasyon.

Kaos Tanrısı (God of Chaos) 6' Maddie Brewer 2019, ABD, Animasyon.

Ağdaki Balık (Fish In The Net) 32' Lili Nagy 2019, Macaristan, Kısa Kurmaca.

Panem Et Circenses 4' Safiye İlhan (Sofi) 2020, Türkiye, Deneysel.

Rüyamda Ölü Gördüm (I Saw A Dead In My Dream) 04' Ece Kınacı 2019, Türkiye, Deneysel.

“Arafta” teması içerisinde yer alan “Kader Postası” ile “Fi” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.1.1. Kader Postası (Fated Hearts)

104' Elif Akarsu Polat, Çiğdem Bozalı 2019, Türkiye, Uzun Metraj, Türkçe

Zeynep ile Yusuf, aynı kasabada yaşayan çocuklardır. Bir bayram sabahı bisikletlerine atlayıp, bayramlaşmak üzere babalarını görmeye giderler. Zeynep'in babası mezbahada, Yusuf'un babası ise hapishanede çalışmaktadır. Yusuf, Zeynep'i hapishanenin mektup odasına götürür ve mektupların arasından rastgele seçtiği, bir mahkûmun karısına yazmış olduğu mektubu okur. Çocuklara gülünç gelen bu mektuplar günün birinde kaderlerinin bir parçası olacaktır. Zaman geçer, çocuklar büyürler. Bir gün okulda, Yusuf'la erkek öğrenciler arasında çıkan kavgaya Zeynep karışır ve Yusuf'u savunur ancak, Yusuf tarafından hoş karşılanmaz:

- *Kız gibi olsana ne işin var kavgada!* (Polat ve Bozalı, Kader Postası, 2019).



Resim 1. Kader Postası, 2019 (<https://boxofficeturkiye.com/film/kader-postasi--2014984/foto-galeri>)

Okuldan gelen şikâyet üzerine Zeynep'in annesi de çıkışır:

- *Sen niye kız çocuğu gibi davranmıyorsun? Niye yabanisin?*

Annesi artık ev işlerinde yardım etmesi ve Yusuf'la yakın olmaması gerektiğini anlatmaktadır, aksi takdirde “eve laf gelir.” Beklenen gerçekleşir, Zeynep ile Yusuf

arasındaki arkadaşlık aşka dönüşür, fakat annesiz bir çocuk olan Yusuf'un babasının yeniden evlenmesiyle, Yusuf ve ailesi kasabadan ayrılırlar.

Zaman geçer ve yıllar sonra bir gün, hapishanenin başgardiyanı Zeynep'le evlenme isteğini belirtmek üzere evlerine ziyarete gelir. Evlenmek istemesindeki gerekçeleri sıralar:

- *Karım öldü. Evde bir bayan olsa hem çocuk için hem benim için iyi olur. Her yemeği yiyemiyorum. Bir tek anam var, hangi işe yetişsin? Koskoca başgardiyanı elbiselerim temiz olmalı. Kızınıza talibim, uygun görürseniz* (Polat ve Bozal, Kader Postası, 2019).

Başgardiyanın evlenme gerekçesi, kişisel bakım hizmeti sağlamaktır, Zeynep ise tepki gösterir:

- *Uygun görmedik. Aradığınızı cezaevinde bulursunuz* (Polat ve Bozal, Kader Postası, 2019).

Annesine göre Zeynep evde kalmıştır. Zeynep'in akranları evli ve çocukludur. Yeni doğum yapan yakın bir arkadaşını ziyarete gittiğinde, daha sonra Zeynep'e sarkıntılık edecek olan baba sevinçle gururlanmaktadır:

- *Erkek adamın erkek oğlu olur* (Polat ve Bozal, Kader Postası, 2019).

Bu söylemi, toplumsal cinsiyet dili kurmaktadır. Bir nevi kendi görünmez parmaklıkları ardında yaşayan Zeynep, hapishanedeki mahkûmlarla mektuplaşmaya başlar. Annesi mektupları bulunca, babasına şikâyet etmekle tehdit edince Zeynep, annesi ile babası arasındaki iletişimsizlikten dem vurur:

- *Sen kendi kendine konuşuyorsun, babam seni dinlemiyor* (Polat ve Bozal, Kader Postası, 2019).

Ev işleri ve yemek yapmakla yükümlü bir anne, suya sabuna dokunmayan bir baba ile tipik iletişimsiz bir aile betimlenmektedir. Okul yıllarında erkek çocuklarıyla kavga ettiği için toplumsal cinsiyet normlarını karşılamadığı gerekçesiyle annesi tarafından azarlanan Zeynep, yetişkin bir kadın olduğunda da mahkûmlarla mektuplaştığı için azarlanmaktadır.

Mektuplaştığı müebbet mahkûmlardan birisi Zeynep'i etkiler, hapisten çıkması mümkün görünmeyen mahkûm, dışarıdaki yaşamı merak etmektedir:

- *“Geçmiş, geleceği değil; şimdiyi anlatın”* (Polat ve Bozal, Kader Postası, 2019).

Zeynep, anlatabilmek için duyumsaya çalışır. Bisikletine atlayıp çocukluğunu geçirdiği tepelerde, göl kenarlarında dolaşarak, hatırladığı çocukluk coşkusuyla yazmaya koyulur. Bir bayram günü ise hapishaneye görüşe gitmeye karar verir, böylece mektuplaştığı mahkûmun Yusuf olduğunu görür. Yusuf ise çoktan Zeynep'i beklemektedir.

Zeynep ile Yusuf çocuklarında, henüz ” kadınlar ve erkekler için toplum tarafından uygun görülen ve sosyal olarak inşa edilen roller, davranışlar, eylemler ve nitelikler” e görece uzakken, birlikte oyunlar oynamakta ve hayaller kurmaktadır. Zeynep büyüdüğünde, öngörülen toplumsal cinsiyet niteliklerini özümseyemediği için yalnızlaşmıştır. Ne zaman ki bu niteliklerin uzağındaki çocukluk günlerini ve oyunlarını anımsar, o zaman yalnızlığını unuttur. “Kader Postası” filmi, toplumsal cinsiyet yargılarını ören bakış açılarını yansıtmaktadır.

3.2.1.2. Φ (Fi)

1' Marieta Landkroon 2020 Deneyisel, Hollanda, İngilizce.

Şiir ile iklim değişikliğine atıfta bulunan bir dakikalık siyah beyaz film, cep telefonu ile çekilmiştir ve Carl Jung'ın sözleri ile açılır:

- “Her kaosta bir evren, her düzensizlikte gizli bir düzen vardır”(Landkroon, Fi, 2020).



Resim 2. Fi, 2020 (<https://www.imdb.com/title/tt12315074/mediaviewer/rm2303635201/?context=default>)

Fi, altın oran, tabiat oluşumundaki düzenin ve estetiğin matematik karşılığıdır. Doğadan uzaklaşıp, doğayı yok sayarak uygarlaşan kültürlerin içinde debelendiği karmaşa, tabiatın düzenine aykırı oluşun yarattığı denge kaybı, dünyanın içinde bulunduğu iklim ve salgın buhranlarının nedenleri olmuştur. Salgın zamanında evlere kapanma süreci ile hava kalitesinde olumlu anlamda değişme gözlemlenmesi, salgının yarattığı belirsizlik, düzensizlik içinde tabiat için bir düzen vesilesi olmuş, hızla artan doğal tahribat, kısa süreli de olsa azalmıştır.

- Yaşamak için nasıl bir dönem ama! (Landkroon, Fi, 2020).

Tabiatın bir parçası olarak, tahribatın çöküntüsünü yaşayan insan, bilinciyle hareketlenip ait olduğu düzene yönelebilmelidir. Böylece,

- Atılan bir milyon adımın büyük bir sıçrama yaratacağına inanırsak dünya ne de güzelleşir! (Landkroon, Fi, 2020).

Tarih boyunca, herkes için eşit yaşama hakkını savunan kadınlar, ancak aynı anda ayağa kalktıkları zaman haklarını savunabilmişlerdir.

“Simone de Beauvoir’in “İkinci Cins” kitabında erkek faaliyetinin, yaşamın karmaşık güçlerine üstün gelirken hem doğayı hem kadını itaat altına aldığını söyler. Beauvoir’in burada irdelediği kavram, doğa ile kadın arasındaki bağ feminist teorisinin tartıştığı temel kavramlardan biri olarak dikkat çeker” (Kunt, 2013:32).

Kadınların psişelerinde (ruh) ve bedenlerinde bir yara varsa, kültürün kendisinde ve hatta doğanın kendisinde buna uygun düşen bir yara vardır (Estés, 2017:228).

3.2.2. “Erkekliğin İdeolojik Aygıtları”

Bir Kırılma Hikayesi (A Story of One Break) 13’ Nataliia Davydenko 2019, Ukrayna, Kısa Kurmaca.

Sınav (Exam) 15’ Sonia K. Hadad 2019, İran, Kısa Kurmaca.

O, Kendisi, Ona (She, Herself & Her) 9’ Tiffani Joy 2019, Güney Afrika, DeneySEL.

“Erkekliğin İdeolojik Aygıtları” temasında yer verilen “İçeride 21 Gün” ile “Erkek Olacaksın” isimli filmlerin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.2.1. İçeride 21 Gün (21 Days Inside)

65’ Zohar Wagner 2019, İsrail, Belgesel, Arapça, İbranice

Negev Çölü’ndeki bir Bedevi köyünde bir çocuk kaybolur. Köye gelen polisin kullandığı kameradan takip edilen olaya göre, henüz yürümeye başlamış olan çocuğun, bir kuyunun dibinde boğulmuş halde bulunmasıyla, annesi tutuklanır.



Resim 3. İçeride 21Gün, 2019 (<https://www.youtube.com/watch?v=YPiXJFsdC-A>)

Geleneğe göre çocukların ve evin bakımından sorumlu olan anne olduğu için cinayetle suçlanan da anne olmaktadır. Belgeselde, daha önce polis kameralarıyla kaydedilen görüntüler yer aldığından, polisin suçlu ilan ettiği kadının sorgusu, polisin bakış açısından anlatılır.

“Sinemayla bağıntılı üç farklı bakış vardır: Filmleştirmeye (profilmic) yatkın olayları kaydeden kameranın, ikincisi, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perde yanılısamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları önem arz etmektedir. Anlatısal filmin uzlaşımları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur (Mulvey, 2019:217).

Polis kamerasıyla görüntülenen davanın izlenmesi, sorgu odasındaki tepe açıdan kayıt yapan kameranın görüntüleri ile devam etmektedir. Kameranın ve kamerayı konumlandırmanın varlığı tasfiye edilemez. Belgesel, “olayları kaydeden kameranın” her an farkında olunarak izlenir. “Bitmiş ürünü seyreden seyirci”, dava dosyası kayıtlarını izlediğinin farkındadır. “Karakterlerin birbirlerine bakışları” söz konusu değildir, polisin kadına bakışı vardır, öznel kamera açısından görülür. Kadının bakış açısı ise canlandırma animasyon tekniği ile tasvir edilir. Bu tasvirler olayın iç yüzünü ve kadının yaşadığı hayatın gerçekliğini yansıtır.

Bedeve kadının her günü tipiktir, çocukları dışarıda oynarken ev işlerini yapar, ev işleri bittiğinde ise çocuklarını yıkar. Çocuğu kaybolduğunda ev işleri ile meşguldür, polisin suçlamalarına itiraz etse de tutuklu sorgulaması 21 gün boyunca devam eder. Tutulduğu hücreye dinleme cihazı yerleştiren polisler, her gece yanında kalan farklı kişiler ile arasında geçen konuşmaları, sorgu boyunca baskı aracı olarak kullanırlar. Buna göre kocasının annesi de davaya dâhil edilir çünkü oğluyla evlenmelerinin ardından “*gelininin renginin koyu olması*” nedeniyle, oğlunun daha açık renkli başka bir kadınla evlenmesine aracı olmuştur. Boğulan çocuğun babasının davaya dâhil edilmesi ise davanın ilerleyen günlerinde gerçekleşir. Adli tıp raporu oluşturulduktan sonra, raporu gören polis memurunun sözleri şudur:

- *Ölmesi çocuk için iyi olmuş* (Wagner, İçeride 21 Gün, 2019).

Polisin takdirine göre, çocuğun anatomisindeki farklılık, doğuştan testise sahip olmayışı, çocuğun yaşamını değersiz kılmaktadır. Kadına, çocuğunun kusuru olup olmadığı sorulduğunda, kusursuz olduğunu savunur. Polis ısrarla çocuğun erkek olduğunun belli olup olmadığını sorgulamaktadır. Polisin tabiriyle erkek olduğu belli olmayan bir çocuğun hayatı kıymetsizdir:

- *Her yerde olan nonoşlar mide bulandırıyorlar* (Wagner, İçeride 21 Gün, 2019).

Testisi olmadan doğan bir erkek çocuğunun gözden çıkarılması, toplumun kız çocuklarına ve kadınlara bakış açısını ortaya koymaktadır, bu da toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin bir sonucudur.

Sorgu odasında memurlardan biri, adli tıp raporundaki ölmüş çocuğun fotoğraflarını okşamaya, diğeri de bebek ağlama sesi dinletmeye başlar. Saatlerce süren sorgular kimi zaman kamerasız odada devam eder. Kamerasız odayı kullanmaları, kayıt halindeki kamera önünde sergiledikleri psikolojik şiddetin boyutlarının fazlaştığı düşüncesini doğurmaktadır. Polis aynı cümleyi tekrar eder:

- *Çocuğunu sen öldürdün. Kabul et!* (Wagner, İçeride 21 Gün, 2019).

21 gün boyunca aynı elbise ile görülen kadının direnci değişmiştir, suçu üstlenmesi sağlanır. Tekrar kuyu başına gitmeyi reddetse de elleri ve ayakları kelepçeli halde olay

yerini teşhis etmesi için çöle götürüldüğünde, çocuklarını görebileceği için heyecan duymaktadır, ancak izin verilmez. Kelepçeler çözüldükten sonra kadının gücü kuyunun kapağını kaldırmaya yetmez, ancak tutuklanır. Ailesinin çabalarıyla polis kayıt arşivinin incelenmesi sonucu tanık olduğumuz polisin haksız sorgulaması nedeniyle cezası geri çekilen anneye, ihmalkârlıktan ev hapsi kararı verilir. Böylece kadın çöldeki hayatına geri döner, cinsiyet eşitsizliğinin korkunç boyutlarının gösterilmesi için davanın ifşa edilmesine izin verir.

3.2.2.2. Erkek Olacaksın (Serás Hombre)

90' Isabel De Ocampo 2019, İspanya, Begesel, İspanyolca

“Erkek olacaksın” peki nasıl? “Kadın olmamak” erkek olmaktır, oysa “cinsel kimlik insanın kafasındadır” (De Ocampo, Erkek Olacaksın, 2019).

“Cinsiyetçilik en inatçı virüstür” çünkü *“cinsiyetçilik can alıyor”* (De Ocampo, Erkek Olacaksın, 2019).

“Ağlamayı zayıflık belirtisi sayan bakış açısı, şiddeti normalleştirme eğilimindedir” (De Ocampo, Erkek Olacaksın, 2019).



Resim 4. Erkek Olacaksın, 2019 (<http://serashombre.com/>)

Performans sanatçısı Abel Azcona tanıyamadığı annesini pazarlayan kişiyi bulup, onunla yüzleşebilmek için dikkat çekmeyi amaçlar ve bir sergi düzenler. Mafyanın yönettiği fuhuş işini ve kadını suiistimal eden eril bakış açısını sorgulamaktadır. Çünkü kadının nesneleştirilmesi, gerçekliğiyle görülmesini engellemektedir. Dilin yerleşmiş cinsiyetçi kullanımına karşı bir önerisi vardır:

- *Suiistimal edilenin çocuğu!* (De Ocampo, Erkek Olacaksın, 2019).

Çeşitli alanlarda paralel kurgu ile kadına şiddetin yapıtaşısı olan cinsiyetçi bakış açılarının inşa edilme süreçlerini sorgulayan bir belgeseldir.

Eril egemen hiyerarşinin hüküm sürdüğü toplumlarda eğer kadına hükmetme başarısız olursa şiddet doğmaktadır. Şiddetin önlenmesi, cinsiyet eşitliğinin desteklenmesi için sivil toplum kuruluşlarının mücadelesine vurgu yapılmaktadır: “Feminizm toplum içindir.”

İspanya eski başbakanı José Luis Rodríguez Zapatero da aynı fikirdedir:

- *Yaklaşık 90 ülkeye gittim. Gördüğüm en iyi toplumlar kadınların bağımsız ve erkeklerle eşit olduğu toplumlardır. Kendimi feminist ilan etmiştim. Bunu yapmaktan gurur duyuyorum. Bir başbakan böyle bir ifade de bulunduğunda göstereceği etkiden dolayı bunu yaptım. İnsanların kafalarında çalkantılar yaratabilirdi. Yol gösterebilirdi. Feminizm, toplum için iyi ve erkekler için de iyi olan bir dizi değer yargısı içeriyor. Hassasiyet, iş birliği, saygı, eşitlik gibi değerler bunlardır. Erkeklerle gerçekten inanan bir şey varsa bu feminizmdir. Çünkü hedefleri, yaklaşımı ve çözümü erkeklerin değişimine bağlıdır* (De Ocampo, Erkek Olacaksın, 2019).

Bir lise öğretmeni, öğrencilerinin tarih öncesi kadın ve erkek ilişkilerini sorgulamalarını ister. Günümüze ulaşan heykellerin büyük çoğunluğunun kadın heykeli olduğu vurgusu ile toplumsal cinsiyet rolleri bakımından günümüzdeki anne-baba ilişkileri tartışılır. Öğretmenin derse davet ettiği, bebeğinin bakımını üstlenen bir baba, bebeği ile birlikte çıkagelir. Erkeklerin de çocuklarına bakım vermeye vakıf olabileceklerini, benimsenmiş babalık algısının aslında toplumsal cinsiyet algısının bir sonucu olduğunun canlı örneği olmaktadır.

“Paleolitik çağda, avcılıkla geçinen toplumlarda kadınların daha çok toplayıcılıkla uğraştığını, erkeklerle birlikte ava gittikleri belirtilmektedir. Birinci neolitik dönemde, çapa ile yapılan tarımın birçok tarihçi tarafından kadınların icadı olduğu söylenmektedir” (Michel'den Akt Özdemir, 2016:38). “Tarihçi olan Gordon Childe ve E. Boulding, kadınların tohumu ve tahılların yeniden üreme devresini keşfettiklerini dile getirerek, icatlarda kadınlar ağırlıklı noktayı oluşturduğu için neolitik çağda, toplumların matriarkal bir uygarlık temelinde geliştiğini belirtmişlerdir” (Kayhan'dan Akt Özdemir, 2016:38). “Orta neolitik çağda, tarımsal üretimi yapanlar erkekler olunca kadınların konumları farklılaşmıştır. Bu dönemde kent kavramı, ilk sınıf çatışmalarını doğurmuş, değişik sosyal sınıfların ortaya çıkışı, doğanın bozulması ve uluslararası ilişkilerin kötüleşmesiyle birlikte, kadınlar aile içinde sınırlandırılarak ikincil plana itilmişlerdir (Michel'den Akt Özdemir, 2016:38).

Bir ajans toplantısında, cinsiyetçi ekonomik yaklaşımlar ile tasarlanan yayınlar tartışılmaktadır. Buna göre, filmler ve şarkı sözleri düşünme biçimini etkilemekte, “*basın tasvirleri cinsiyetçi şiddeti pekiştirmektedir.*” Evin içi ekonomiye dâhil edilmeyerek, çocuk bakımına ayrılan izin hakkı, çalışan anne ile babayı eşit gözetmez. Kadın ancak erkeğin yaptığı işleri yaptığında başarılı sayılır. Buna nedenle “*iş adamı*”, “*iş kadını*” tanımlaması yerine “*iş insanı*” tanımlaması önerilmektedir. Yerleşik toplumsal dilin söylemleri eşitsizlikçi bir bakış açını yansıtmaktadır. Bu nedenle şiddeti engellemek için, eşitsizlik içermeyen bir dilin kurulabilmesi ailede, okulda ve basında bilinçlilik gerektirmektedir.

3.2.3. “Evde”

Buluşma (The Date) 12' Nurbanu Asena 2020, Türkiye, İngiltere, Animasyon.

Salon (The Living Room) 5' Olivia Faye Lathuillière 2019, Kanada, Deneysel.

“Evde” temasına dahil olan “İlk Günler” ile “Koş” isimli filmlerin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.3.1. İlk Günler (Early Days)

12' Nessa Wrafter, 2018, İrlanda, Kısa Kurmaca, İngilizce.

Bir kadının anne olmasıyla hayatındaki ilk değişimlerin yansımalarının görüldüğü filmde, zaman ve mekân, doğum öncesi ve sonrası ile evin dışı ve içi ile ilişkilendirilmektedir. Doğum öncesi anıları ve doğum sonrası sanrıları, ayrılan iki yaşam gibi betimlenir.

- *Vücudumdan bir parça alındı. Şimdi de benden bağımsız, beşiğinde yatıyor* (Wrafter, İlk Günler, 2018).



Resim 5. İlk Günler, 2018

(<https://www.imdb.com/title/tt7320282/mediaviewer/rm752427264/?context=default>)

Yeni doğan bebeği için endişelenen anne ağlamaklıdır, pencereden dışarı her baktığında gülümseyip, el sallayan yaşlı bir kadın görmektedir. Daha sonra komşusu olduğunu öğrendiği yaşlı kadından bir mektup gelir. His karmaşası içinde yalnızlaşan kadın, komşusunun aynı çıkmazlardan çıktığını hatırlatmasıyla yalnız olmadığını anlar ve ilk defa yüzü güler.

Doğum anına dair pek çok arkeolojik buluntular vardır, bir tanesi de Göbeklitepe'dedir. Doğum sonrası da mitlere konu olmuştur. Yahudi kültürünün yaratılış mitinde anlatılan Lilith, yeni doğan çocuklara ve lohusalara musallat olmaktadır. Türk kültüründe ise "Al Karısı" mevzu bahistir. Ancak mitsel kaynaklar incelendiğinde sanılanın aksine, yeni doğan bebeklerin ve lohusaların koruyucusu olan Al Karısı kötücül değildir. Bu tür mitlerin yaratılma sebeplerinden biri de yeni doğan bebeğin babasını eve yakın tutmak olarak yorumlanabilir.

"Çobanoğlu al kelimesinin Türkçede kan, ateş, kızılık anlamına gelirken Moğol ve Tunguz dillerinde ise kadın cinsel organı anlamına da geldiğini belirtmiştir. Ancak ona göre al kelimesi esas olarak anlamını Türkçedeki almak fiilinden almış olmalıdır ve alan, alıcı olan ve dolayısıyla ateş, güneş, kan tanrısıdır (Çobanoğlu'ndan Akt Özbek, 2019:57).

"Çoruhlu'ya göre de kötü ruhlar sınıfına giren Al Karısı al rengi, ateş rengi ile bağlantılıdır. O bir ateş ruhu olan Umay Ana'nın sonradan gelişen ve olumsuz anlam kazanmış, farklılaşmış, kötülüğü temsil eden biçimdir. Seyidov da Al Karısının (Albıs) güneşin, ateşin simgesi olduğunu ve Umay Ana'dan ayrı düşünümeyeceğini ileri sürmüştür" (Çoruhlu'dan Akt Özbek, 2019:58).

"Böylece başlangıçta ocağın, ateşin koruyucusu, kadının yardımcısı olan Al ruhu kutsal dışı konumunda iken, erkek egemenliğinin gelişmesi ile birlikte ocak ve ateşin hamisi erkek olarak tasavvur edilmiş ve Albastı da bir kadın düşmanına dönüşmüştür" (Bayat'tan Akt Özbek, 2019:58).

Gebelik ile doğum süreci ve sonrası, çevresel etkenlere ve kültürel koşullara göre kolaylaşıp zorlaşabilmektedir. Örneğin tıp sektöründe geleneksel şifacı ebeler yeterince yer verilmeyişi bu etkenlerden birisidir. Kültürel koşullar ise kadın bedeninin, insanın varoluşuna aracılık eden bir mekân olmasının dışında, öznel oluşuna imkân tanımaz halde kadını yalnızlaştırmaktadır.

"İrigaray'ın cinsiyet farklılığına açık bir kültür yaratılması için zorunlu saydığı koşullardan birisi de içerici mekanlarla, rahmimizle ilişkimizin yeniden kurulmasıdır. Aristoteles üremeyi düşünürken maddeyi dışıyla biçimi ise erkekle özdeşleştirir. Buna göre biçim, yani kimliği ve özdeşliği kurucu olan ilke bütünüyle babadan gelir. Kendine özgü hiçbir özelliği olmayan dışı madde babanın oğulla özdeşleşmesinin gerçekleştiği yalnızca mekândır (Direk, 2018:160).

3.2.3.2. Koş (Run)

10' Caroline Grace-Cassidy and Roisin Kearney 2019, İrlanda, Kısa Kurmaca, İngilizce.



Resim 6. Koş, 2019 (<https://m.imdb.com/title/tt10613644/mediaviewer/rm2863963137/?context=default>)

Mutfakta yemek hazırlayan bir kadın, radyo dinlemekte ve gülmektedir.

- *Kim dinliyor bu zırvaları?* (Grace-Cassidy ve Kearney, Koş, 2019).

Soruyu yönelten kişi, laubali bir tavırla kadının saçlarına nasıl şekil vermesi ve hangi ayakkabıları seçmesi gerektiği hakkında bir konuşma yaparak, kadının spor ayakkabılarını çöpe atar. Kadının eski komşuları akşam yemeğine davetlidir. Yemek masasında sözü kimseye bırakmayan kişi, kadından masaya içecek getirmesi ya da kirli tabağını kaldırması gibi isteklerde bulunmaktadır. Bu esnada eski komşu, kadına hala koşup koşmadığını sorar, ancak cevap alma fırsatı olmaz:

- *Hızlı yürümekten öteye geçip koşmayı beceremez* (Grace-Cassidy ve Kearney, Koş, 2019).

Ve kadın konuşur:

- *Bana kim olduğumu söyleme* (Grace-Cassidy ve Kearney, Koş, 2019).

Kurmaca kısa filme göre, eyleme ve söyleme kabiliyeti sınırlandırılmış izlenimi veren kadın öznesi, film boyunca evin içinde, mutfakta görülür. Kurduğu tek cümle öncesinde hatırlanan koşudan kesitler, geçmişe bakıştır.

Ev içi şiddet türlerinden birisi de psikolojik şiddettir. Söz söyleme kudretini tekelinde bulundurmak, mütemadiyen bir monolog üzere yaşamak, her türlü şiddetin birincil adımı olmaktadır. Bu nedenle şiddetsiz bir toplumun temelinde diyalektik iletişimi sürdürme koşulu vardır.

İrlandalı yönetmenin filmi, cinsiyet eşitsizliğinin kültürler üstü, küresel boyutunu gösteriyor. “Eski İngiltere’de kadın, kirli bir varlık sayıldığından İncil’e el süremezdi. Bu durum ancak VIII. Hanri (1509–1547) devrinde parlamentodan çıkan bir kararla sona erdirilmiş ve bundan sonra kadınlar İncil okuyabilmiştir” (Can, 2003:190). Ayrıca VIII. Hanri kendini İrlanda kralı ilan eden ilk İngiltere kralıdır. Daha sonra İrlanda’da Kelt dilinin yanı sıra İngilizce de resmi dil olarak kullanılır. Dünyanın dillerini etkisi altına alan ayrımcı dili yok etmek için uluslararası bir çaba gereklidir, bu film de bu çabanın bir ürünü olmuştur.

3.2.4. “Evde Kalamayanlar”

Benim Elim Benim Hikâyem (My Hand My Story) 14’ Precious Mhlanga, 2019, Zimbabwe, Belgesel

Öğle Arası (Lunchbox) 11’ Demet Derelioglu Aran 2019, Kısa Kurmaca

Paydos (Break-Off) 18’ Öykü Orhan 2020, Türkiye, Kısa Kurmaca

Cumhuriyet (Republic) 12’ Juliet Yates 2019, Güney Afrika, Kısa Kurmaca

Belli Belirsiz (Subtil) 7’ Dissirama Bessoga 2019, Afrika Seçkisi, Kısa Kurmaca

“Evde Kalamayanlar” teması içerisinde yer verilen “İçimdeki Küller” ile “Gurur Yarası” isimli filmlerin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.4.1. İçimdeki Küller (Ashes in my Heart)

45’ Ayten Başer Yetimoğlu, 2019, Türkiye, Belgesel, Türkçe.



Resim 7.İçimdeki Küller,2019 (<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/icimdekikuller.html>)

31 Ocak 2008 tarihinde, Davutpaşa Emek İş Hanı'nda, maytap atölyesinden meydana gelen patlama sonucu, yirmi bir işçi hayatını kaybetti, yüzün üzerinde işçi ise yaralandı. Bu olay ile yakınlarını kaybeden ailelerin yıllarca sürecektir olan hak mücadelesi başladı.

- Bu belgesel “Davutpaşalı Aileler ve Bir Umut Gönüllüleri”ne ithaf edilmiştir (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

“Davutpaşa’yı unutma, unutturma!” diyen on beş aile beraber yürüyerek, Taksim tramvay durağında yaptıkları basın açıklaması ile ceza davası açılması ve kamuoyu baskısı oluşması için eylemlerine başlarlar. Patlamadan 19 ay sonra bilirkişi raporu ile zaman aşımından takipsizlik kararı verilmiş, ancak ailelerin karara karşı çıkmasıyla 24 ay sonra dava açılmıştır. Böylece duruşmaların yanı sıra yürüyüşler de devam eder. “Başka canlar yanmasın” isteyen ailelerin eylemleri sürerken, annesiz ve babasız kalan çocuklar da davanın gölgesinde büyümektedirler. Belgesel çekimleri sekiz yıl sürmüş, eylem ve röportaj görüntülerinin paralel kurgusuyla tamamlanmıştır.

Patlamada babasını kaybeden bir çocuğun sözleriyle açılır film:

- Beni yalnızlıkla tehdit etmeyin (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

Aileler adaleti savunurken ortak bir çağrıda bulunurlar:

- *Bizim canlar gitti mücadelemiz sizler için* (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

Geride kalan yakınlar hayat mücadelesinde kendi başlarına kalmıştır.

İlk eylemlerden birinde, babasını patlama kaybeden bir çocuk, “*derslerin nasıl?*” sorusuna “*orta halli*” yanıtı vermekte, ayrıca bir işte çalışmaktadır. Çünkü ailesinin en büyük erkek çocuğudur ve amcası ona, “*üstünde büyük yok, kendi kendine düşün*” diyerek, ailesinin geçim davasını çözmesini öğütlemektedir. Çocuk yaşta yüklendiği bu sorumluluk ile okulunu bırakıp çalışması gerekir. Yıllar sonra dava henüz sonuçlanmamışken, babasını görmeden kaybeden en küçük kardeşinin istediği oyuncakı alamadığı için üzülse de kardeşlerini okutabilmektedir.

- *Sigortam yok, olsa paranın yarısı gider. Gelecek için iyi, şimdi için iyi değil* (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

Babasının, kaçak olduğu belirlenen bir atölyede vefatından sonra, çocuk yaşından itibaren süregelen güvencesiz yaşam mücadelesi, adeta babasından miras gibidir.

- *Gözümde suçlu yok, kaderdi* (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

Patlamada babasını kaybettiğinde henüz bebek olan bir başka çocuk ise adaleti tanımlar:

- *Kendinin ve başkalarının hakkını savunmak* (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

Haklarının elinden alınmasına göz yummak istemeyen çocuk bilinci, bir daha “*baba*” diyemeyecek olmanın acısını duyumsamaktadır.

Yaşamları eksiltten bu patlamadan sonra anlaşıyor ki birçok iş yeri ruhsatsızdır ve denetim yapılmamaktadır. Aileler ise seslerini duyurmak isterler:

- *Daha fazla kazanmak için önlem almayanlar kaza yaptık diyemezler, bu tür uygulamalara destek verenler de katildir.*

- *Adaletle can suyu vermek için Davutpaşa Davası bütün davalar için önemli* (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

20 Mayıs 2012 tarihli “Vicdan Nöbeti”nde belirtildiğine göre, 2011 yılında 1565 işçi hayatını kaybetmiştir. 14. Vicdan Nöbeti 6 Ocak 2013 tarihinde tekrarlanmış ve yine “*başka canlar yanmasın*” denilmiştir. 13 Mayıs 2014’te Soma’da 301 can yitirilir. 14 Haziran’da gönüllü bir avukat, dayanışmanın sıkılaştırılmasını talep eder. Yıllarca devam eden dava 14 Temmuz 2014 tarihinde karara bağlanır: Belediye İl Müdürü, İmar Müdürü, Zabıta Müdürü için para cezası, iki bina sahibi için ise 5 yıl hapis cezası kararlaştırılır. Aileler 31 Ocak 2016 tarihinde yürümeye ve kayıpları anmaya devam ederler:

- *Unutmadık! Aslan Doğan, unutmadık! Gülhan Çabuk, unutmadık! Hacıyev Sehriyar Recepoğlu, unutmadık! Halit Alkan, unutmadık! Hasan Akhun, unutmadık! Heybettullah Güleç, unutmadık! Hüseyin Tayranoğlu, unutmadık! Kadir Cesur, unutmadık! Kazım Nişli, unutmadık! Lezgi Şimşek, unutmadık! Mehmet Coşkun, unutmadık! Metin Erdoğan, unutmadık! Niavroz Mamadov, unutmadık! Orhan Saday, unutmadık! Ömer Boyraz, unutmadık! Ömer Vural, unutmadık! Semra Bakkal, unutmadık! Sevdatt Çelik, unutmadık! Yaşar Kara, unutmadık! Zübeyir Bal, unutmadık!* (Yetimoğlu, İçimdeki Küller, 2019).

Ana akım sinemada ve iletişim araçlarında belgesel türünün izlenme oranının düşük olmasının nedenleri şu şekilde açıklanmaktadır:

- a. Toplumların etkilenebilecekleri bir belgesel sunum ve anlatım biçimi henüz oluşturulamamıştır.
- b. Toplumların “nesnel” izlencelere ilgisi azdır. Daha çok “yorum” yapan izlenceler seçilmektedir.
- c. Toplumlar etkilenebilecekleri denli çok belgesel izlememişlerdir. (Ya da izlemelerine izin verilmemiştir.)
- d. Belgeselin ortaya konabileceği alan olarak “medya” işlevsel olarak “bilgilendirmeyi” ya da “eğitmeyi” değil daha çok “eğlendirmeyi” benimsediği ve izlencelerini buna göre sıraladığı için, belgeselin de belgesel izleyicisinin de “etkilenmek” anlamında çok fazla şansı kalmamaktadır.
- e. Toplumlar, bir imgeden, bir iletiden “anlam çıkarmak” yerine kendilerine hazır sunulan “anlamı tüketmek” eylemini seçmektedirler. Bu durumda ya seçici okumalar söz konusu olmaktadır ya da önceden üretilmiş yorumlar tüketilmektedir. İzleme anında ya da sonrasında düşünsel olarak herhangi bir eyleme katılmadığı için de izleyicilerin bu izlencelerden “etkilenim düzeyi” oldukça azdır (Pembecioğlu, 2005:29,30).

3.2.4.2. Gurur Yarası (Wounded Pride)

77’ Sinem Atakul, 2019, Türkiye, Belgesel, Türkçe.



Resim 8. Gurur Yarası, 2019 (<https://filmhafizasi.com/bir-kadin-emegi-dayanismasi-gurur-yarasi-f-istanbulda/>)

“*Gariban temizlik işçileri*” olarak nitelendirilmeye karşı çıkıyor Münire İnal:

- *Biz gariban değiliz* (Atakul, Gurur Yarası, 2019).

Temizlik işi için gittiği evin altıncı katından düşerek; iç kanama, kaburga ve omurga kırıklarıyla yaralanan, geçirdiği ameliyatlardan sonra 2 ay hastanede, 2 yıl evde yatması gereken Münire İnal, çocuklarıyla birlikte yaşadığı zorlukları anlatıyor:

- *Geçmedi, geçmiyor, geçmeyecek* (Atakul, Gurur Yarası, 2019).

İMECE Ev İşçileri dayanışması ile emeğinin değerini fark eden temizlik işçilerinden biri olarak, ev işçilerinin haklarını savunması gerektiğini vurgulamaktadır:

- *Kimse cama çıkmasın. Herkesin sigortası olması lazım, standardımızın olması lazım* (Atakul, Gurur Yarası, 2019).

İMECE Ev İşçileri Sendikası'nın kurulmasından sonra, IDWF Uluslararası Ev İşçileri Sendikası üyesi olan İnal, Türkiye adına Güney Afrika Ev İşçileri konfederasyonuna katılır. Ortadoğu, Latin Amerika, Avrupa ve Asya ülkelerinden ev işçilerinin bir arada gösterdikleri dayanışmanın enerjisi umut vericidir, Zor yaşam şartlarına rağmen neşelerinden ödün vermeyen Güney Afrikalı ev işçilerinin dayanışmasını örnek almak gerektiğini vurgular.

Sendika kurucu üyelerinden Gül Korkutan, bel fıtığı, sinir sıkışması gibi mesleki hastalıklardan mustarip, çalışan bir anne olarak çocuğunun hakkını gözetmeyen işverenlerin katı tutumlarının, yapılan ağır işlerden daha ağır bir yük olduğunu ifade etmektedir. Ev içinde, ev işlerinin yapılışı öznel kamera açısıyla görüntülenir, ayrıca kamera açılarının çeşitliliği ve dış ses gürültüsü karmaşayı çağrıştırır.

Ev işçisi Rukiye Şimşek, cam silerken düşüp can vermiştir, kocası Bahri Şimşek işverenin olayı haber vermesi üzerine çağrıldığı eve vardığında, eşi yerde cansız yatarken, polis olay yerine gelen Bahri Şimşek'e şikâyetçi olup olmadığını sormaktadır. Bahri Şimşek ise hiç beklemediği haberi aldığından beri şokun etkisindedir, o an yalnızca apartmanın ilerisinde yatan eşinin üzerine örtülmüş olan örtüyü savuran rüzgârı duyumsar. Olayın ardından duyulan çaresizlik hissi, rüzgârda salınan kurumuş dalların siyah beyaz görüntüsü ile betimlenmektedir. Şimşek'e göre olay perdelenmiştir. İşveren, olay günü Şimşek ile iletişim kurmamış, ancak bir buçuk yıl sonra, Kırk Bin Türk Lirası karşılığı davadan vazgeçmesi için teklifte bulunmuştur.

Göçmen ev işçisi Gülnora Tuxtayeva da camdan düşerek can verir, fakat davası takipsizlik kararı ile sonuçlanır.

Ayten Kargın 13 yıl çalıştığı evde işvereninden sigorta talebinde bulunduğunda işten çıkarılmış, fakat sendika ile tanıştıktan sonra haklarının karşılığını almak üzere dava açmıştır. Dava sürecinde, dava muhataplarının diplomalı, saygın insanlar olduğu öne sürülerek davasından vazgeçmesi söylenir, Ayten Kargın ise mücadele etmeye devam eder:

- *Benim emeğim saygın değil mi?* (Atakul, Gurur Yarası, 2019).

Emsal teşkil eden bir sonuçla davayı kazanır. Gazete manşetinde “*işte kadının zaferi*” yazmasını da doğru bulmaz “*ev işçisinin zaferi*” yazmalıdır, ayrıca sigortasız çalışan ev işçilerinin geriye dönük sigorta haklarından yararlanmaları sağlanmalıdır.

Belgesel, temsil ettiği ev işçilerinin sesi olmaktadır: “*Kıralık işçi yasası kaldırılсын.*” Ev işçilerinin talepleri açık ve nettir: “*İnsana yakışır ücret, iş güvenliği, iş güvencesidir.*” Çünkü “*işçiyi tanımlayan yasa ev işçisini, işçi saymıyor.*” Bir günlük işin yarım günde yapılması isteniyor. “*Biz aslında evlerinde çalıştığımız zengin kadınlar için de mücadele ediyoruz.*” “*Türkiye ILOC 189’u imzala işçi olma hakkımızı ver*” (Atakul, Gurur Yarası, 2019).

“Kadın sorunu Marksist analizde, kadınların işçi sınıfının bir kesimi olarak tanımlanarak, kadınların erkeklerle ilişkisini, işçilerin sermayeyle ilişkisi kapsamında sınıflandırmıştır. Marksist feministler, ev işi ve ev işinin sermayeyle ilişkisine odaklanmışlardır, bazıları ev işinin artık-değer ürettiğini, ev işi emekçilerinin doğrudan kapitalistlere çalıştığını öne sürmüşlerdir. Eli Zaretsky ise Marksist feminist argümanların ön plana çıkmasında önemli rol oynamıştır. Eli Zaretsky, cinsiyetçiliğin kapitalizmden önce ortaya çıktığını kabul etmiştir, özel alanı kapitalizm yaratmış ise neden kadınlar özel alanda, erkekler ise işgücü alanında çalışmaktadırlar sorusunu sormuştur ve kapitalizmin ortadan kalkması ile özel/kamusal ayrımının sona ereceğini, ayrıca kadınların da erkeklerin de ezilmelerinin son bulacağını ifade etmiştir” (Hartmann’dan Akt Özdemir, 2016:30,31).

Alışıl gelmiş toplumsal cinsiyet normları gereği evde de ev işi yapan ev işçisi kadınlar, kendi evlerinden daha çok, çalıştıkları evlere emek verdiklerini, fakat haklarının karşılığını alamadıklarını belirtirler.

Belgeselin sonundaki pandomim gösterisi ile elinde beziyle görünmez bir duvarı silip duran, durmadan temizleyen bir ev işçisi temsil edilir. Pandomim “sözsüz bir oyun” olduğu gibi, ev işçilerine de söz hakkı verilmez. Hak mahrumiyeti kadını çevresinden soyutlayan bir temsil ile pekiştirilir.

3.2.5. “Her Biri Ayrı Bir Renk”

Vagenda Hikayeleri (Vagenda Stories) 90’ Natascha Belle 2019, İsviçre, Uzun Metraj.

Kasıtlı Angarya (Intentional Sweat) 67’ Chrystele Nicot 2019, Fransa, Uzun Metraj.

Hutsulka Ksenya 90’ Olena (Alena) Demianenko 2019, Ukrayna, Uzun Metraj.

Kraliçe Lear (Queen Lear) 84’ Pelin Esmer 2019, Türkiye, Uzun Metraj.

Fransızca Öğretmeni (The French Teacher) 92’ Stefania Vasconcellos 2019, ABD, Brezilya, Türkiye, Uzun Metraj.

Koş Kalyani (Run Kalyani) 100’ Geetha J 2019, Hindistan, Uzun Metraj.

İnan (Believe) 85’ Parnia Kazemipour 2019, İran, Uzun Metraj.

İkinci Şans (Second Chance) 83’ Marija Dzidzeva 2019, Kuzey Makedonya, Uzun Metraj.

Festivalin yarışma bölümü olarak ayrılan “Her Biri Ayrı Renk” teması içerisinde yer verilen “Otoban” ile “Beni Uydur” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.5.1. Otoban (Highway)

75’ Seyedeh Farzaneh Amini 2019 İran, Uzun Metraj, Farsça



Resim 9. Otoban, 2019 (<https://thespot.news/2020/08/04/il-film-iraniano-highway-di-seyede-farzane-amini-a-siciliambiente/>)

“Feminist tarihçiler, kadınların öznelliğini ortaya çıkarma çabası içinde oldukları için, aynı zamanda her eril kültür içinde bir dişil kültürün varlığını hesaba katarak araştırıyor ve böylece kadınların salt “kurban” olmadıklarını, tarihsel özneler olarak tarihin yapımına etkin olarak katıldıklarını belgeliyorlar” (Berkay, 2018:31).

Yer yer inşaatlar, çorak topraklar ve genç ağaçların çevrelediği bir otobanda yol alan bir taksinin içinde geçen film, özgür seçime doğru giden yolda, “tarihin yapımına etkin olarak katılan özne” temsilini, kadının özgül haklarını tanımayan İran’a rağmen sergilemiştir.

Yönetmen, eşitsiz uygulamalar karşısında kadının kamudaki kısıtlı temsilini otobanda bir taksinin içerisine taşımıştır. Gerçeklikteki ve filmdeki “anayasaya” göre kocasının izni olmadan yarışması olanaksız olan kadın, İran milli atıcılık takımında yer almak ve dünya şampiyonasına katılmak için evden kaçır. Yasalar ile kadının kendi sorumluluğu erkeğe yüklenmiş ve erkek bu sorumluluğu bir hak olarak kabullenmiştir. İran’da kadının özgür karar verme yetisinin ideolojik erk tarafından kısıtlanması, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yasalarla tesis edildiğini gösteriyor.

Taksi şoförü ile kadın arasında geçen diyaloglar, telefon konuşmaları ve Instagram uygulamasından canlı yayınlar ile ilerleyen olay örgüsüne göre, taksi şoförü Instagram uygulamasını kullanarak, canlı yayına bağlanır ve eski dünya şampiyonunun işlediği cinayet sonucu idam edilmesinin önüne geçmek ister. Bütün mercilere seslenmiştir. “*Meclis üyeleri, avukatlar, sanatçılar herkes unutmuş onu, maktulün ailesi davadan vazgeçmiyor*” (Amini, Otoban, 2019). Daha sonra bu davaya olan ilgisi sayesinde taksi şoförü kadına yardım edecektir. Ancak daha önce, yasaların yüreklendirmesiyle kadının özel hayatı hakkında ardı arkası kesilmeyen sorularına cevap alamadığında, müşterisi olan

kadını taksiden inmeye zorlamıştır. Taksi ücretini ödediğini belirten kadına göre taksi şoförü “*hesap sormaktadır,*” hesap vermek istemediğini ve zamanının çok az olduğunu söylediği halde şoför tarafından azarlanarak taksiden indirilir.

- *Arabadan inecek misiniz hakaret etmedim mi daha size? Paranızı alın, gururumu kırdınız* (Amini, Otoban, 2019).

Bir süre sonra kadını tekrar arabaya çağırır. Yarışa yetişmesi gereken kadın taksiyle yola devam eder ve şoförün soruları yanıtladığında ise yargılanır:

- *Atıcılık mı başka spor kalmadı mı? Madalyalar duvara asmaktan başka işe yaramaz* (Amini, Otoban, 2019).

Kadın, yarışma yerinde buluşmak üzere koçuyla taksi şoförünün telefonu vasıtasıyla konuşmak durumunda kalmıştır, ancak kocasının aynı telefonunu araması üzerine taksi şoförü, kadının evli ve hamile olduğunu öğrenir, sorumluluk almaktan korkar ve kadını kocasına teslim etmeye karar verir. Çünkü:

- *Kadının görevi salt karılık etmektir. Bir erkeğin güveni kolay kazanılmaz* (Amini, Otoban, 2019).

Kadın ise ne yapacağını bildiğini, kocasını da çocuğunu da sevdiği ve çok çalıştığı halde madalyadan vazgeçmeyeceğini söyler. Bu sırada otobanda arabasını kenara çekmiş bir kadın gören şoför taksiyi durdurur ve araba kullanacak durumda olmadığını ifade eden kadını taksiye alır. Böylece yarışmaya izin vermeyen kocanın, karısıyla takside yalnız olmadıklarını görmesinin daha iyi olacağını açıklar. Taksiye binen kadın yatıştırıcı ilaç alır ve telefonda konuştuğu kişiyi azarlamaktadır:

- *Zaten tacize uğramış bir kadını taciz etmekten bir şey olmaz mı dedin?* (Amini, Otoban, 2019).

Toplumsal cinsiyet mefhumunun anlaşılır olması, toplumsal bilinç düzeyine bağlıdır. Örneğin, spor müsabakasına katılabilmek için alınan şahsi kararın hükmünün olmadığı, kocadan izin almanın yasayla sabit olduğu bir yerde, evlilik ya da genelev içi tecavüzün hak ihlali olduğunun anlaşılır olması olasılığı düşüktür.

Taksi yol aldıkça kadınlar tanışır ve aralarında dayanışma doğar. “*Her şey hakkında bir yorumu olan*” taksi şoförünü susturmayı başaran yeni yolcu, şoförü öğütler: “*İhanet etmeden, yarı yolda bırakmadan götüreceksin*” (Amini, Otoban, 2019).

Yol biter ve yarışma yerine zamanında varılır. Sonunda hayalini gerçekleştiren kadının, tarihi yazma imkânı da doğmuş olur.

“İslami feminizm söylemi, Müslüman kadınların, ataerkil ve geleneksel yapının gerçeklerini fark etmeleriyle ortaya çıkmıştır. İranlı akademisyen ve yazar kadınların (Afsaneh Najmabadeh, Ziba Mir-Hosseini) yapmış olduğu araştırmalar sonucunda söz konusu kavramın, Tahran’da Shahla Sherkat tarafından 1992 yılında kurulan kadın dergisi Zanan’da kullanıldığı görülmüştür” (Korkmaz’dan Akt Akgül, 2019:25).

3.2.5.2. Beni Uydur (Make Me Up)

84’ Rachel Maclean 2018 Uzun Metraj, Birleşik Krallık, İngilizce.



Resim10. Beni Uydur, 2018 (<https://www.makemeupfilm.com/#gallery>)

Beni Uydur filmi, festivalin FIRECSI tarafından ödüllendirilen filmi olmasının yanı sıra, Görsel Haz ve Anlatı Sineması makalesinde Laura Mulvey'in açıkladığı, ana akım sinema uylaşımının skopolik seyircisini ve fetişleştirilmiş kadınlarını oldukça görünür şekilde ortaya çıkarmaktadır.

“Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın, bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir” (Mulvey, 2019:211). Gözetleme ile sağlanan etkin denetleme, sinema salonundaki seyircinin yerine, telefon kullanıcılarını eline geçmiştir. Esas kız Siri, sosyal medyada yayınladığı “*makyaj videoları*” ile daha çok takipçi edinebilmenin yolunun, yüzünü ve bedenini yeniden şekillendirmek olduğunu düşünür, “*böylece her şey mükemmel olacaktır.*” İnternetin dünyayı saran ağı ile sosyal medya kullanıcılarının her biri, izleyen gözü temsil eder. İzlenenlerin yayınladıkları medya içeriklerinin başarısı, izleyen gözlerin (takipçiler) çokluğu ile ölçülmektedir. Dünyayı saran güzellik ve estetik algısı, izlenenler ile izleyenlerin yanılgısıdır. Siri, yarışmacıların “*gözler*” tarafından gözetlendiği ve puanlandırıldığı “*Beni Baştan Yarat*” isimli yarışma programına katılır. Programın reklamı şu şekildedir:

- *Beni Baştan Yarat'ta şuna inanınız: Göz kamaştırıcı ölmek için kusursuz doğmanız gerekmez* (Maclean, Beni Uydur, 2018).

“Kadınların bedensel çeşitliklerinin hastalıklı kılınması birçok psikoloji kuramcısı, en belirgin olarak da Freud tarafından onaylanan büyük bir yanlışlık ve önyargıdır. Örneğin, babası Sigmund Freud üzerine yazdığı kitabında Martin Freud, bütün ailenin şişman insanları nasıl faal bir şekilde küçümseyip alay ettiğini anlatır” (Estés, 2017:227).

“Bedenlerine ilişkin olarak hissettikleri yoğun kaygılar, kadınları yaratıcı hayatlarından ve başka şeylerle ilgilenme gücünden büyük ölçüde yoksun bırakmaktadır (Estés, 2017:228).

Yıldız kültü ile göz kamaştırıcı nesneler yaratan ana akım sinema, psikanalitik kurama göre kadının iğdiş edilmiş olmasının, eril özneler için içerdiği tehdidi göz ardı etmektedir.

“Mulvey’e ve onu takip eden birçok yazara göre, Hollywood sinemasının ataerkil düzeni, kadınların iğdiş edilme tehdidiyle erkeklerde ortaya çıkan korkuya iki basit çözüm üretir:

Ya kadının eksikliği onun bir şeyi (genellikle cinsel ihlal) yanlış yapmasından kaynaklanan cezasının bir parçasıdır ya da vücudunun bir bölümü (göğüsler, saç, yüz, bacaklar, kalça, hatta tüm vücudu) önemli hale gelecek şekilde fetişleştirilir. Bu şekilde, erkek izleyiciler iğdiş edilme endişesini giderecek fetişleştirilmiş kadın imgeleri sunan sinemadan röntgencinin aldığı hazzı alır” (Mulvey, 2019:241).

“*Mekanizasyon ve bilgisayarlar*” çağında, “*kendi kendilerini çiğ çiğ*” yediklerinden bihaber, mükemmelleştirilen, her an gözetim altında yarışan, robotlaştırılan kadınlardan oluşan “*cemaati*” komutlarıyla yöneten eril bakış, BBC dizisi “*Medeniyet*”i yazan ve sunan sanat tarihçisi Kenneth Clark’ın sesiyle temsil edilmektedir.

- “*Batılı adamın o muhteşem eserlerine bakıp, felsefede, şiirde, bilimde kanun koyuculukta neler başardığını görünce, Avrupa uygarlığının yeryüzünden silinebileceğine inanmak zorlaşıyor. Ancak bilindiği üzere, bir kere yaşandı bu. Son birkaç yıldır da tekrar gerçekleşebileceğinden endişelenmeye başladık. Önde gelen düşünürler de uygarlığın korunmaya değer bir şey olup olmadığını sorguluyor. İşte bu yüzden insanoğlunun kendini kültürlü, yaratıcı, tertipli ve müşfik bir hayvan olarak takdim etme biçimlerinden bazılarını göz atmanın tam sırası olduğunu düşünüyorum. Basit gibi görünen bu buluşa insan huşu ile bakmaktan kendini alamıyor. Kolayca çalışacak gibi sanki. Zaten kolayca da çalışıyor. Bu şekilde tutup çekin. Kullanması öyle kolay ki tekerlek gibi herkes bulur çıkarır nasıl olacağını. Bunun ne kadar devrimci bir yöntem olduğunu fark etmemiz epey zor. Asırlar boyu nesnelerin gerçekliğine katılıkları nedeniyle inanıldığını unutmamak lazım. Gerçek oldukları dokunarak ya da hafifçe vurarak kanıtlanırdı. İnsanlar hala yapıyor bunu. Hissediyorum öyleyse varım*” (Maclean, Beni Uydur, 2018).

Siri, gerçekliği dokunularak kanıtlandığında sinirlenir ve bu sebeple, o sırada onu izleyen gözler tarafından; “*durumu*” *saldırgan*, “*değerlendirme*” *haylaz kız*, “*statü*” ve “*puan*” sonuçları *düşük* oylanır. Etkin eril bakışın denetiminden çıkması “*dik başlı hür bir kafa*” olması hoş karşılanmaz, Siri’yi etrafındaki gözler tedirgin eder, neler olduğunu anlamlandıramaz böylece idare edilebilir, denetlenebilir görüldüğünde, yeni oylamaya göre; “*durumu*” *ürkek*, “*değerlendirme*” *iyi kız*, “*statüsü*” ve “*puanı*” *yüksek* olarak belirlenir. Sinema salonundaki seyirciden habersiz gibi görünen perdedeki kadın öznesi, stilize edilerek fetiş nesnesine dönüştürüldüğünde, seyircinin bakışı perdedeki vekiline aktarılır. Siri’nin etrafındaki bakıştan haberdar olması onu rahatsız eder, böylece denetim erki tehlikeye giren etkin bakış görsel hazzın doyumuna varamaz.

Siri, bulundukları mekâna uyumlu olarak renkli, ışıltılı, abartılı görünüşleriyle, sesleri, hareketleri denetim altındaki “*bana bakın*” diyen diğer kızların arasına katılır. Gözetleyen etkin bakış, her biri hakkında hükümlerini sıralar, eleme yapılır ve “*yeniden mükemmelleştirilmek üzere*” tekrar yarışmaya kabul edilirler.

“Erkek bilinçdışının hadım edilme endişesinden kaçış yollarından biri, kadını fetiş nesnesine dönüştürmek ise diğeri de kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek, cezalandırmak ve suçlu nesneyi değersizleştirmektir” (Mulvey, 2019:211). Gözetlenerek

fetiş nesnesine dönüştürülen kadınlar bu kez etkin bakışın oylamaları sonucu gizemleri demistifiye edilerek bir kez daha tehlike olmalarının önüne geçilir.

- *Umut verici ve enerjik ama bir değer ölçeği barındırmıyor. Basmakalıp, kanaatkâr, samimiyetten uzak. Yalnızca sönük değil heyecan da vermiyor. Asil bir amaç ama korkunç bir sorumluluk hissi yansıtıyor. Ve gördüğünüz gibi acınacak raddede yavan, basmakalıp ve sıradan. Durum bu. Güvenilir ve saygın. Hemen hissediliyor. Harika bir sima, mağrur, tetikte. İnatçı ve zeki bir yarış atı gibi. Ziyadesiyle suiistimal edilmiş “güzel kız” ifadesini kullanmakta tereddüt ediyorum ama yerine geçecek başka bir şey de bulamıyorum. Acınası bir kadın, perişan halde yatıyor orda, terk edilmiş. Ve şimdi yine aydınlıkla karanlığın ayrıldığı yerdeyiz (Maclean, Beni Uydur, 2018).*

İyi ya da kötü anne ya da kız olarak tanımlanmış kadınlardan iyi olanları, sergilenmek ve otoritenin “koyunlarını otlatmak” üzere öne çıkarılır.

- *Toplumumuz baştan aşağı farklı sömürü biçimleri üzerine kurulu. Bugünkü eşitlik anlayışına aykırı bir şey bu ancak uygarlık, tamamen halk iradesine tabi olsaydı ne kadar ilerleyebilirdi ki diye düşünmeden de edemiyor insan. Koyunlarımı otlat (Maclean, Beni Uydur, 2018).*

Siri, Alexa’nın yardımıyla gözetlemenin denetimi elinde tuttuğunu anlar ve onu izleyen gözlerden kurtulur. Nesnellikten öznelliğe dönüş sayesinde seslerinin ve hareketlerinin özgürlüğünü geri kazandığında, “kadınlardan duyulan korku” gerçekleşir ve başka bir robot olan otorite de arızalanır, etkin eril bakışın kurtulamadığı imgesel fantezi dünyasının yapısı bozulur.

Kadınlar adına temsil edilen fikirlerin ve görünümünün öznesi olmak için, medyada yer alan temsil şekilleriyle ilgili, “yayımlanan her imgenin, her kelimenin doğru olması için savaşılır.” Ne giydikleri, ne yedikleri, ne de savundukları denetime tabi değildir. Böylece etkin bakış; skopofilik, fetişleştiren ya da demistifiye eden bileşenlerini yitirir.

- *Devrimci feminizme ne oldu peki? Argümanı mı yitirdi? 1980’lerde feminizmin ve solun başına gelenlerle devrimci feminizmin başına gelen arasında epey ortak nokta var bence, çünkü bütün bu hayalperest değişim hareketlerine, 1980’li yıllarda kurumlarda ve hükümette cisimleşen gerici güçler epeyce saldırdı ve bu güçler çok nüfuzlu durumdaydı (Maclean, Beni Uydur, 2018).*

Fipresci’nin genel sekreteri Klaus Eder’e göre “her biri ayrı renk” temasında yarışan filmler arasında en rahatsız edici film “Uydur Beni” ödüle layık görülmüştür.

- *Her kararı verdiren bir değer vardır. Kararlar hep aynı kişiler tarafından alınsaydı sanat kültürümüzün tamamını yansıtmazdı. Kültürümüzün tüm sesleri sanat tarihindeki yerini almadığı sürece ona sanatın değil iktidarın tarihi denebilir ancak (Maclean, Beni Uydur, 2018).*

3.2.6. “Kabuğunu Kırma”

Arıcı (The Beekeeper) 6’ Robyn Conroy 2019, İrlanda, Animasyon.

Kuş ve Balina (The Bird and the Whale) 7' Carol Freeman 2018, İrlanda, Animasyon.

Buluştığımız Yer: Hakikat Bahçeleri (Living in Truth) 74' Eylem Şen, 2019, Türkiye, Belgesel.

Marilyn'le Bir Fincan Kahve (A Cup Of Coffee With Marilyn) 18' Alessandra Gonnella 2019, İtalya, Birleşik Krallık, Kısa Kurmaca.

Orada (There) 17' Zeynep Köprülü 2019, Türkiye, Kısa Kurmaca.

Hayat Tamircisi (Repairer of Lives) 46' Özge Akkoyunlu 2019, Türkiye, Belgesel.

“Kabuğunu Kırma” teması dahilinde yer verilen “Yeminli Bakire ve Genç Kadın” ile “Yalnızca İnandığımı Görürüm” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.6.1. Yeminli Bakire ve Genç Kadın (The Sworn Virgin and The Girl)

43' Birthe Templin, Kristine Nrecaj 2019, Almanya, Belgesel, Arnavutça.

Arnavutluk geleneği olan “*burneşa*”nın anlamı “*erkek kadın*”. Artık uygulanmayan geleneğe göre, ailede erkek yoksa ya da istenmeyen evliliklerden kaçınmak, miras hakkına sahip olabilmek için, bakire olmak koşuluyla, yemin ederek erkek olmak gereklidir. Bedrie ise erkeklerle aynı haklara sahip olabilmek için bakirelik yemini etmiştir. Adele ise toplumundaki konumunu sorgulamaktadır. Çünkü toplumu, kadına erkeğin nezdinde değer biçmektedir. Bir kadına, tanışma sırasında yöneltilen ilk soru “*evli misin?*” olmaktadır. Burneşa olmak hakkında bilgi almak isteyen Adele, Bedrie ile görüşmeye karar verir. Bedrie ile aynı yaşlarda olan Adele’in anneannesine göre torununun merakı tehlikelidir, görüşmeye gitmesini istemez, ancak Adele ile Bedrie buluşurlar. Adele, Bedrie’nin kararından pişman olup olmadığını merak eder, Bedrie kararından pişman değildir. Çünkü toplum, Bedriye’yi Adele’den daha çok kabullenmiş görünmektedir ve kesinlikle daha çok saygı duymaktadır.

“Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ve ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilir ona. Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar” (Berger’den Akt İpek, 2019:42,43).



Resim 11. Yeminli Bakire ve Genç Kadın, 2019 (<http://tiranafilmfest.com/official-selection-2019/reflecting-albania/>)

Burneşa olmak, kadın olmayı reddetmek, özgürce yaşamak demektir. “*Nerede kaldın? Nereye gidiyorsun?*” gibi sorulardan muaf olmak, sadece erkeklerin gidebildiği kahvehanelere gidebilmektir. Bedrie “*erkek işleri*” olarak sınıflandırılan pek çok iş yapmıştır, hayatından memnundur. Seçiminin cinsel yönelimle de ilgisi yoktur, değişmesi gereken cinsiyet rolleri iken cinsiyetini değiştirmeden cinsiyetsiz yaşamıştır. Saçlarını kısa kesip, erkek kıyafetleri giyerek bakışları üzerinden uzak tutmuştur. Bedrie, erkeklerin hayatını seçtiği için saygı duyulan bir kadındır. Adele ise toplumdaki saygı görmek için cinsiyet değiştirmek yerine toplumun cinsiyetçi bakış açısını değiştirmesi gerektiği sonucuna varır.

3.2.6.2. Yalnızca İnanıldığını Görürüm (I Only See What I Believe)

11’ Anissa Bouchra, 2019, Fransa, Begesel, Fransızca.

Laetitia renkleri gözleriyle seçemese bile birleşik duyum (sinestezi) yeteneği ile müziği sayesinde zihnine düşen renkleri seyredebilmektedir. Ona göre, görmek için farkında olmak yeterlidir:

- *Etrafına nasıl bakacağını bilmek ve bunu acele etmeden yapmak, bizi çevreleyen tabiatın farkında olmak demek* (Bouchra, Yalnızca İnanıldığını Görürüm).

Gözlerini kullanmayı, görmeyi bilmeyenlerin olduğu bir dünyada Laetitia, görüşü kesintiye uğradığında haksızlığa uğradığını düşünür. Boğucu hislerden müzik sayesinde, keman tutkusu ile kurtulur.

- *Tüm bu badirelerden sonra yeter artık dedim. Kendimi “Ben buyum işte” diye düşünürken buldum. Size uyuyorsa ne ala, uymuyorsa çok yazık. Olayım müzik. Zihnimle*

erişemediğim birçok şeye ulaşmamı sağlıyor, “yalnızca inandığımı görürüm” diyen insanlar gibi. Ben bunu söylesem başım derde girerdi herhalde (Bouchra, Yalnızca İnandığımı Görürüm).

Sarasate’nin müziği Laetitia’ya dans edip dönen bir Flamenko dansçısını hatırlatır.

- *Flamenko dansçısı dediniz mi orada işin içine, kırmızıdan turuncuya, hatta siyaha uzanan çok sıcak renkler girer. Siyah benim için sıcak bir renktir* (Bouchra, Yalnızca İnandığımı Görürüm).

Schubert’in romantik müziğini ise yumuşak bir tonda hissetmektedir. Laetitia’nın renkleri görmek için gözlere ihtiyacı kalmamıştır artık, gören gözden çok daha fazlasını algılamaktadır.

3.2.7. “Olay Yeri: Aile”

Dinle Baba! (Listen Papa!) 13’ Olga Poliektova, Tatiana Poliektova, 2019, Rusya, Fransa, Almanya, Animasyon.

Karşılaşma (The Encounter) 12’ Marie-Magdeleine Levy 2019, İspanya, Kısa Kurmaca.

Efsaneye Göre (Legend Has It) 7’ Ciara Johnson 2019, İrlanda, Animasyon.

Öteki Taraf (The Other Side) 29’ Cathy Lee Pei Yi 2019, Tayvan, Kısa Kurmaca.

Kupon (Tab) 13’ Hlumela Matika 2019, Güney Afrika, Kısa Kurmaca.

Kırmızı (Red) 2’ Dilara Ar Mutlu 2019, Türkiye, Deneysel.

Fani (Mortal) 7’ Negar Hamidi 2019, İran, Deneysel.

Tek Gecenin Çiçeği (A Flower Of One Night) 13’ Nata Szada 2019, Polonya, Kısa Kurmaca.

“Olay Yeri: Aile” teması içerisinde yer verilen “Ayam” ile Açık Tabut” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.7.1. Ayam (Eid)

4’ Sofia El Khyari, 2019, Fas, Animasyon, Arapça, Fransızca

Annesinin “*okuyan kızlara iyi gözle bakılmaz*” gerekçesiyle okuldan aldığı kız çocuğu, her gün okuldan gelen erkek kardeşinin kitaplarına çalışarak okuma, yazma öğrenir. Kırk yaşında kocasını kaybettiğinde on çocuğu vardır. Pek çok fedakârlıklarla kızlarına iyi bir eğitim sağlar. Kızı da iki çocuğunu tek başına büyütürken, ihtiyacı olduğunda kocasının yanında olmadığından yakınır. Çünkü fedakârlık her zaman kadınların görevi olmuştur.



Resim 12. Ayam, 2019 (<http://www.sofiaelkhyari.com/ayam/>)

Bir bayram günü üç nesil kadın bir araya gelir. Nesilden nesile aktarılan “sevgi, kahkaha ve zorluklar karşısında direnç” ile annelerin kızlarına aktardığı yaşama gücü, ayrımcı geleneğin kaderini değiştirmektedir. Animasyondaki geleneksel desen ve figür kullanımı özgündür. Geleneklerin dil ile olan sıkı bağlılığı, dilin özellikleri ile özetlenir, cinsiyet ayrımcılığına temel olan yargılar harflerden başlar:

- *İpince göğşe uzanır “Elif” incelikli, kadınsı ve narin bir harftir. Erkeklikle özdeşleştirilmiştir. Sabit, güçlü net bir noktayla özenle ayrılmış “Be” harfi ise kadınlıkla özdeşleştirilmiştir* (El Khyari, Ayam, 2019).

3.2.7.2. Açık Tabut (Coffin Decolleté)

6’ Nancy Kamal 2019, Mısır, Kısa Kurmaca, Diyalogsuz

Rengârenk boncuklardan bilezikleri, küpeleri, kolyeleri ile sevimli bir kız çocuğu, masanın başında rengârenk boya kalemleriyle resmini boyarken, ayaklarıyla neşeli bir ritim tutmuştur. Annesi gelir, daha değerli olduğunu düşündüğü takılarla değiştirirken renkli boncuk takıları, şaşkın ve mutsuz görünür çocuk, itirazı dinlenmez. Anne ve baba hazırlıklara başlarlar, yatak hazırlanır, elbise hazırlanır, mutsuz izler çocuk. Her şey hazır olunca çocuğun yüzü boyanır, düğün günü gelmiştir ve film, tuvalet taşındaki kan ile son bulur. Çocuğun kâğıtlara çizdiği hayallerini kanı ile ailesi değişmiştir.



Resim 13. Açık Tabut, 2019 (<https://www.queensworldfilmfestival.com/films/detail.asp?fid=1334>)

Afrika kıtasında, Mısır’da olduğu gibi Türkiye’de de çocuk yaşta erken ve zorla evlilikler, güncelliğini koruyan bir sorun olagelmıştır. Aileler çocuklarının sahibi oldukları düşüncesiyle, değiş tokuş yapılan bir mülk gibi, çocukları sahip oldukları haklarından mahrum bırakmaktadırlar.

“Uçan Süpürge Vakfı, 003 yılında “çocuk gelinler, çocuk yaşta ve zorla evlilikler” konusunda çalışmalara başladı. “Çocuk Gelinlere Hayır” ulusal platformunu kurdu” (<https://ucansupurge.org.tr/hakkimizda/biz-kimiz/>).

“Uluslararası hukukun kadınlar açısından yeniden yorumlanması, kadınlara aile içinde ya da topluluk içinde, barış ya da savaş zamanında yöneltilen şiddetin kadınların fiziksel ve ahlaki bütünlüğüne ve insanlık onuruna saldırı olduğunun kabul edilmesini içeriyor. Bu açıdan “kamusal” ile “özel” alanlar arasındaki yapay sınırların ortadan kaldırılması ve kültürel, dinsel ya da diğer geleneksel önyargılar çevresindeki sessizlik perdesinin yırtılması, böylece kadına yönelik aile içinde ve dışındaki dayanın, tecavüzün, dulların yakılmasının, kadın sünneti gibi cinsel amaçlı sakatlamaların vb. açıkça insan hakları ihlalleri olarak tanınması ve cezalandırılması yönünde atılan adımlar can alıcı bir önem taşıyor” (Berktaş, 2018:46 -47).

Kadının özgül haklarını tanımlayarak, eşit hakları savunan Kadınlara Karşı Ayrımcılığın Önlenmesi Sözleşmesi’ni imzalayan “Mısır, Sözleşme’nin eşitlikle ilgili hükümlerini, “İslami Şeriat’e aykırı olmadığı sürece uygulayacağını belirtti” (Berktaş, 2018:57). Kız çocuklarının erken yaşta evlendirilmesinin şeriate uygun bulunduğu Ortadoğu ülkelerinde, “Kadınlara ayrımcılık yapılmasına karşı çıkış, Batılı kültür emperyalizminin bir ifadesi olarak görülüyor” (Berktaş, 2018:56).

3.2.8. “Yersiz Yurtsuz”

Yaz Kış Demeden (Come Rain or Shine) 60’ Zeynep Güzel 2019, Türkiye, Belgesel.

Serçe (Song Sparrow) 12’ Farzaneh Omidvarnia 2019, Danimarka, Animasyon.

Zeytin Değirmeni (Oil Press) 10' Nora Azeroual 2019 Fas, Kısa Kurmaca.

Gana'da Yaşıyorum, Alın Beni Buradan! (I'm Living in Ghana Get Me Out Of Here!) 6' Comfort Arthur 2019, Gana, Animasyon.

Yabancı (The Stranger) 20' Damla Kırkalı 2019, Türkiye, Kısa Kurmaca.

Yabancılar Şehri (Town of Strangers) 82' Treasa O'Brien 2018, İrlanda, Belgesel.

“Yersiz Yurtsuz” teması içerisinde yer verilen “Bir Balık Hikâyesi” ile “Kıyıda” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.8.1. Bir Balık Hikâyesi (A Fish Tale)

52' Emmanuelle Mayer 2019, İsrail, Belgesel, İngilizce, İbranice.



Resim 14. Bir Balık Hikâyesi, 2019

(<http://emmanuelle-mayer.co.il/en/wp-content/uploads/2019/07/Capture.jpg>)

Babası balıkçı olan Johnny, çocukluğundan itibaren balıkçılık yapmıştır. Johnny ve Thérèse daha iyi yaşam koşulları elde edip, geri dönmek üzere ikiz çocuklarını Afrika'da bırakıp, İsrail'e gelirler ve çalışmaya başlarlar. İsrail'de bir çocukları daha olur. Afrika'daki çocuklarıyla siber ağ bağlantısı sayesinde görüşebilmektedirler.

Johnny temizlik işçisi olarak çalışırken, Afrika'ya dönüp, balık çiftliği kurma hayalini gerçekleştirmek üzere gerekli bilgiyi edinebilmek için balık yetiştirme tesisinde gönüllü çalışmaya başlar. Çekimleri on yıl süren belgeselde ailenin yaşamından kesitler gösterilmektedir. İş yeri, balık yetiştirme tesisi, ev ve sokak çekimlerinden sonra aile hastanede yeni doğan ikiz çocuklarıyla birlikte görülür. Johnny, balık yetiştirme tesisindeki

eğitimine devam ederken, babasını tetanos hastalığından kaybeder. Kardeşine, eğitiminin biraz daha süreceğini, her şeyi öğrendikten sonra birlikte balık çiftliği kurabileceklerini anlatır ve kardeşinden büyük bir havuz ayarlamasını ister. Jonny, Afrika'nın özlemiyle oğluna evini, Afrika'yı anlatmaktadır, minibüsün içinde yolculuk yaptıkları bir sırada oğlu, babasına gördüğü bir adamı işaret eder:

- *Bak Afrika*
- *Hayır. O Afrikalı siyah adam.*
- *Siyah adam mı? (Mayer, Bir Balık Hikâyesi, 2019).*

Çocuğun dünyasında, insanları renkleriyle nitelendirmek yoktur. Çocuğa insanları renklere, cinsiyetlere, sınıflara ayırmayı toplum öğretmektedir. İsrail'de ırkçılık eylemleri sergilenmekte, Afrikalılar dışlanmaktadır. Kamuoyunun tepkisine göre İsrail, Afrikalıların sınır dışı edilmesine karar verir, sokakta insan avı başlar. Bu sırada ailenin vize süresi bittiği için Thérèse ile çocukların Afrika'ya gidişi kararlaştırılır, Jonny ise eğitiminin bitmesini bekleyecektir. Havaalanında ayrıldıktan sonra Jonny, Thérèse'dan günlerce haber alamaz. Thérèse köye gitmez, kararını değiştirip Hollanda'ya gider çünkü çocukları için Afrika'da iyi bir gelecek öngöremez.

- *Avrupa'ya geldik, beyazların ne yaptığını gördük (Mayer, Bir Balık Hikâyesi, 2019).*

Thérèse yaşama mücadelesini sürdürmeye kararlıdır.

- *Afrika'da doktora gidecek paranız olsa bile, sizi kurtaracak ilacı ya da cihazı bulamazsınız (Mayer, Bir Balık Hikâyesi, 2019).*

Johnny bu durumu kabullenir ve planladığı gibi Afrika'ya döner.

“Beauvoir'e göre her insan, varoluşu durumuyla tanımlanır, yani onu anlamak için tarihsel, kültürel, toplumsal ve ekonomik sınırlara bakmak gerekir.

Gerçek farklılıklar, doğada da vardır toplumda da. Örneğin ezilme ilişkileri, toplumsal anlamda gerçek farklılıklara yol açabilir. Doğadaki gerçek farklılıklar yüzünden de ezilebilir. Eğer derimin rengi yüzünden veya kültürüm yüzünden ezilmişsem, rengim ve kültürüm hayatımda gerçek bir farktır, yaşanmışlıklar, tarihselliğim, deneyimlerim onu gerçek yapar” (Direk, 2021:238).

Hiçbir ayrımcılık türünü kabul etmeyen feminist akım kuramı ekofeminizm; ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve doğanın sömürülüşünün kesişimselliğine dikkat çekmektedir. Val Plumwood çözüm anahtarının, çevreci bütüncül bakış açısında yattığını savunmuştur:

“Val Plumwood, Feminizm ve Doğaya Hükmetmek adlı kitabıyla çevreci bir feminizmin genel hatlarının çizilmesine katkıda bulunmaya çalışır. Kitabın giriş kısmında feminizmin diğer tahakküm biçimleri ve bunlara ilişkin kuramlarla, özellikle ırk ve sınıf kuramlarıyla tanışması sonucunda büyük değişimler yaşadığını belirten yazar, ekofeminizmin bazı versiyonları için “ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve doğa üzerinden işleyen dört sömürü biçimiyle de hesaplasmıştır” der. Plumwood'un kitabın sonunda önerdiği; akıl kavramını efendinin yoğurduğundan farklı biçimde yoğurmak, “hayatın sürdürülebilirliğini sağlayan yeryüzü ötekilerine borcumuzu” kabul etmek, sömürgeci ilişkileri sonlandırarak ortak varoluşu zenginleştirmenin etik temellerini bulmaktır (Özer, 2015:188,191).

3.2.8.2. Kıyıda (On the Edge)

21' Kader Akyüz 2019, Türkiye, Kısa / Kurmaca, Türkçe.



Resim15. Kıyıda, 2019 (http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmmler/kiyida_kaderakyuz.html)

Öğretmen olarak çalıştığı ülkesinde güvenlik zaafı nedeniyle barınamayan kadın, Yunanistan'a sığınır. Diğer sığınmacılarla birlikte dayanışma içinde yaşayabileceği bir sığınma evinde kalır. Türkiye'de kalan annesini ve çocuğunu yanına getirebilmenin tek yolu, kaçak gelmeleridir. Bir tanıdık sayesinde bu işe yardım edecek kişilere ulaşır, garsonluk ve temizlik işlerinden biriktirdiği bütün parayı bu kişilere verir. Çocuğu ile annesinin, eğer botla geçecekleri deniz yolunu aşabilirlerse, uzunca bir yol yürümeleri gerekecektir. Başka çaresi olmayan mülteci kadın, tehlikeli yoldan gelecek iyi haberleri beklemeye başlar, ta ki mültecilerin batan botunun haberini duyana kadar.

Jean Jacques Rousseau'ya göre: "Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip "Bu bana aittir" diyebilen, buna inanacak kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu" (İleri'den aktaran Kayhan, 1999:111). Özellikle son on yıldır, sınırlarda bekletilen, sınırlardan gönderilen ya da sınırların arasında boğulan mülteciler ile ilgili sıkça haberler yayınlanmaktadır. Televizyonda sıkça tekrarlayan haberlerin duyarsız kılma eğilimi vardır ancak sanat eserleri, özellikle sinema mültecilerin seslerini duyurabilmeleri için önemli bir araçtır.

3.2.9. "Pembesiz Mavisiz"

DİŞ-er-İL (S(He)) 13' Elena Rubashevskaya 2019, Ukrayna, Deneysel.

Öteki (The Other) 16' Kübra Bekmez 2019, Türkiye, Belgesel.

“Pembesiz Mavisiz” teması içerisinde yer verilen “Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikâyesi” ile “Adımı Söyle” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.1.9.1. Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikâyesi (Butterflies In Berlin: Diary Of A Soul Split In Two)

30’ Monica Manganelli 2019, İtalya, Belgesel, İngilizce, Almanca, İtalyanca.



Resim 16. Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikâyesi (<https://monicamanganelli.net/2021/05/10/butterflies-in-berlin-dramatic-animated-film-2019/>)

“Yanlış tanınmak, yalnızca diğerlerinin bilinçli davranışlarıyla veya inandıkları nedeniyle aşağı görülmek, değersiz kılınmak ve hastalıklı tanımlanmakla kalmaz, daha önemlisi; bazılarını diğerlerine oranla daha değersiz ve saygıyı hak etmeyen olarak tanımlayan kültürel değerlerin kurumsallaşmış tavrının yarattığı sosyal sistem, tanınmayanları toplumun tam ve eşit ortakları olarak görülmelerini engeller” (Fraser’den Akt Arcan, 2011:222).

“Magnus Hirschfeld, Berlin’de Bilimsel-İnsani Komite’yi kurarak, eşcinselliğin hastalık olmadığını savunan ilk doktordur. Ona göre, her birey kadınsılığın ve erkeksiliğin bir karışımını barındırır. Freud tek bir insanda “saf halde bir erillik ya da dişiliğin olmadığını, her iki biyolojik cinsin özelliklerini birlikte taşıdığını, etkinlik ve edilgenliğin birlikteliğini gösterir” (Donovan’dan Akt Timisi, 2011:165).

Weimar Cumhuriyeti döneminde Magnus Hirschfeld ile tanışan Alex, tarihe geçen ilk transseksüel kadındır:

- *Ayamdaki çizgilerin kaderimi belirlediği zamanın öncesine gidiyorum, hislerimi yeniden eğitmeliyim* (Manganelli, Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikayesi, 2019).

Hitler’in yükselişiyle komite ortadan kaldırılır ve Hirschfeld’in oluşturduğu kütüphane yakılır. Nasyonal sosyalistler, eşcinsel eğilimleri sapkın olarak nitelemiş ve asılacaklarını bildirmiştir. Arı ırk yaratılabilmesi için kadınlar ve erkekler toplumsal cinsiyet normlarına

göre hareket etmelilerdir. “Nazi Almanyası’nda 3K sloganına göre kadın; “çocuk, mutfak, kilise” kavramlarıyla sınırlandırılmıştır” (Özdemir, 2016:45).

- *Nazi zulmünün hedefinde, toplumu güçsüzleştiren bulaşıcı bir “hastalık” taşıdıklarına, bu yüzden de Aryan halkının gelişmesine engel olduklarına inanılan eşcinsel erkekler yer alıyordu. Nazi dönemi eşcinsel kurbanlarının tanınması hemen gerçekleşmedi. 50 ve 60’larda değişikliklerle var olmaya devam eden Madde 175, iki Almanya’nın birleşmesi sonrasında, 1994’te lağvedildi (Manganell, Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikayesi, 2019).*

Yaşananlar, Alex’in günlüğünden anlaşılmaktadır. Günlük, yapılan soykırımı anmak üzere düzenlenen bir sergi ile ortaya çıkar. Alex’e göre “ölüm bir kapıdan ibarettir.” O “sadece olduğu gibi olmak”, “önyargıları yıkmak için yaşamaya devam” etmenin yollarını aramaktadır. Bir hastanede çalışmaya başlar. “Çalışmak özgür kılar.” Hastaneye gelen günlük listeler, üzerlerinde deney yapılmak istenen kişileri işaret etmektedir. Yaşadığı “muazzam çaresizlik” hissini, “cehennem bir imge değil his içimizde” diyerek not eder.

- *Berlin’deki Yahudi Hastanesi’nin oynadığı rol, Sunday Times’in gerçekleştirmiş olduğu bir araştırma sayesinde yakın zamanda ortaya çıkarıldı. 1914’de açılan hastaneyi Yahudi doktor Walter Lustig yönetiyordu. Çalışanlarının hasta tedavisinde özel izinleri vardı. Lustig doğrudan Naziler için çalışıyor, Whur adlı kıdemli bir Gestapo yetkilisinden emir alıyordu. Hastaneden alınarak trenlere bindirilen Yahudiler toplama kamplarına gönderiliyordu (Manganell, Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikayesi, 2019).*

3.2.9.2. Adımı Söyle (Diga Meu Nome)

78’ Juliana Chagas Gouveia 2020, Brezilya, Belgesel, Portekizce.

- *Aileyi, toplumu yıkacağımızı sanıyorlar (Gouveia, Adımı Söyle, 2020).*

Trans ortalama yaşam süresinin 35 yıl olduğu belirtiliyor çünkü genellikle öldürülüyorlar, fakat *hiçbiri “evden atılmak ya da iş bulamamak için trans olmayı seçmiyor sadece yaşamak istiyorlar” (Gouveia, Adımı Söyle, 2020).*

Selem isim değişikliği için başvuruda bulunur, ancak oldukça uzun ve yorucu bir süreç sonunda, bir dizi psikiyatrik analizler, cinsiyet değişimi davası ile ameliyat olma şartının arandığı pek çok evrak takibi sonucu ismini değiştirebilir. Selem’e göre, ameliyat kişisel bir seçim değil ise, toplumun olmasını istediği kişi olmanın, yalanı yaşamamanın başka bir çeşidi olmaktadır. Selem, yaptığı seçimleri sınırlandıran yaptırımlara karşı çıkar. Örneğin, aynı iş yerinde çalışan erkeklerin önyargılarından ötürü zorbalıklarına maruz kalması, tuvalet sorunu ve iş kıyafetlerini giymek için üstünü değiştirecek bir yer verilmeyerek dışlanması, kıyafetlerini üst üste giymek zorunda kalması Selem’i yıldırmaz, fakat seçimlerine saygı gösterilmesini beklemektedir. Nüfus belgesini değiştirdiği halde, aldığı kararların değersizleştirilip eski adıyla seslenilmesi gibi saygısızlıkları kabul edemez.

Kilisede vaiz olan babası, Tanrı’nın meclisinde olduğunu öne sürerek Selem’i evden atar.



Resim 17. Adımı Söyle, 2020 (<https://www.phlaff.org/festival/2020/diga-meu-nome-say-my-name>)

Evangelistlerin, Selem'i dinlerine aykırı olmakla eleştirmelerine yönelik Selem'in yanıtı nettir:

- *Sen dininle ilgilen o zaman* (Gouveia, Adımı Söyle, 2020).

Butler'a göre, eşcinsellerin anlaşılır olamamaları temsil krizinin bir sonucudur. Antigone'nin devlet yasası ile aileyi temsil eden ilahi yasanın çatışması sırasından karar vermesi ve hakkını savunması da Antigone'nin dışı öznesinin temsil işlevini krize sokmaktadır. "Eski Yunanlılar Antigone'yi sorun yaratan, toplumun düzenini bozan, felaketler getiren bir şahsiyet olarak gördükleri için sevmezlermiş. Butler'ın gözünde ise Antigone temsil işlevini krize soktuğu için üstünde konuşulmaya değer, sevilesi bir figürdür."

"Antigone içinde konuştuğu, eylediği anlaşılabilirlik ufkuna göre düşünülemez, anlaşılabilir kalır." Buna transgender bir insanı örnek verelim: Erkekten – kadına bir travesti, kadın olarak içinde konuştuğu, davrandığı heteroseksist ufka göre anlaşılabilir, düşünülemez, açıklanamaz kalır, çünkü heteroseksizmin sembolüğü böyle bir varlığa kendi içinde mümkün bir varlık olarak önceden bir yer açmamıştır. Bu kişi konuştuğu sistem içinde başka bir tanımı üstlenir, bir konum alır, ama bedensel ve ruhsal tarihi itibarıyla ona sığamaz bir türlü (Direk, 2018:177).

Judith Butler, Freud'un betimlediği sembolik düzeni oluşturan, imgesel ve simgesel gerçekliğe katılımdaki annelik ve babalık rollerinin, eşcinsel ailelere göre yeniden düşünülmesi gerektiğini savunurken Papa farklı düşünüyordu. "Vatikan'ın eşcinselliğin aileye ve insan mefhumuna karşı bir saldırı anlamına geldiğini açıkladığı, insan olmanın normatif bir anlamda aileye katılmayı, bir aile kurmayı gerektirdiği bir zaman" (Direk, 2018:178). Eşcinselliğin dine aykırı görülmesinin nedeni üreme işlevine aykırı oluşturu.

Dolayısıyla bilinen zamanlarda eşcinseller, toplumsal dilin ortakları olarak görülen özneler olmamaktadırlar. “Özne, yani İngilizce “subject” aynı zamanda “tabi olan” demektir. Öznellik verili bir şey değildir, yasayla karşılaşma, iktidarla ilişki kurma şartına dayanır” (Direk, 2021:77).

Selem’e kız kardeşleri destek olurlar:

- *Ne katilsin ne hırsız, olduğun gibisin* (Gouveia, Adımı Söyle, 2020).

Diana ise 12 yaşında toplumdaki yerini sorguladığı için psikoloğa gider, kendini temsil edebilecek, özdeşlik kurabileceği biriyle tanışmak, dünyada inandığı şekilde yer edinebilmek için dışlanmadan yaşamak ister. Bu nedenle ilk önce ailesine kendini kabul ettirebilmek için adım adım ilerleyerek kıyafetleri ile değişimini yansıtır. Ailesi ise görüntüsünden değil giysilerinden rahatsız olur:

- *Deli gibi giyiniyormuşum* (Gouveia, Adımı Söyle, 2020).

Diana ismini değiştirip, üniversitede eğitimine devam eder. Yoksul, siyahi, trans kadınlara okumanın mümkün olduğunu, homofobik ve transfobik bakış açılarının karşısında hayatta kalabilmek için başka yollar da seçilebileceğini göstermek ister.

Eşitsizlikler “öteki”ni yaratmışlardır. Queer çalışmaları aslında “ötekiliği” kendine dert edinmiş eleştirel bir çalışma alanı olarak tanımlanmalıdır (Arcan, 2011:219).

“İrki kısmen ırkçılık, cinsiyeti cinsiyetçilik, eşcinselliği homofobi inşa etmiştir. Tarih bir abjection (dış atma) tarihidir. Tarih norm olan bedenleri inşa ettiği gibi, birtakım bedenleri de dışa atar; onları anlaşılabilirliğin sınırında konumlandırır. Anlaşılabilirliğin sınırlarındaki bedenler anlaşılamadıklarında sokaklara, kuytulara kavuşur, kavuştukları yerlerde çağrılır, haksızca yargılanır ve şiddete uğralar” (Direk, 2021:68-69).

Queer kavramı da “tıpkı ırk kavramı gibi, abject olanın bir yeniden anlamlandırmanın alanı haline geliş veçhesinden ilgi çekicidir” (Direk, 2021:69). Feminist kuramın eşit haklar savunusuna bağlı olarak cinsiyet eşitsizliğine karşı kapsayıcı bir ifade olarak kullanılmaktadır. “Bu terimi bugün Türkçe’ye nasıl çevireceğimizi bilmiyoruz. “Garip”, “tuhaf”, “acayip”, “yamuk” gibi karşılıklar bu sözcüğü çevirmeye aday olabilirler” (Direk, 2021:69).

3.2.10. “Sokakta”

Gözümün Nuru (Apple of My Eye) 20’ Shira Farber 2020, İsrail, Kısa Kurmaca.

Gece Sürüşü (Night Ride) 10’ Sinem Kanat 2019, Türkiye, Kısa Kurmaca.

Burada Görülecek Bir Şey Yok (Nothing To See Here) 17’ Gabrielle Vigneault-Gendron 2019, Kanada, Kısa Kurmaca.

Mağdur Tatilde (Victim On Vacation) 53’ Clara Olausson 2019, İsveç, Begesel.

Bayan Rozgonyi (Mrs. Rozgonyi) 22’ Rozália Szeleczki 2019, Macaristan, Kısa Kurmaca.

“Sokakta” teması içerisinde yer verilen “İsyen Sırası Sende” ile “Hakkım” filmlerinin detayları aşağıdaki gibidir:

3.2.10.1. İsyen Sırası Sende (Espero (Re)volta)

93' Eliza Capai 2019, Brezilya, Belgesel, Portekizce.



Resim 18. İsyen Sırası Sende (<https://www.imdb.com/title/tt9784842/mediaviewer/rm1382912001/>)

- *Bu film, nitelikli, ücretsiz ve sorgulayan bir eğitim hayali kuran ve bu uğurda örgütlenen herkese ithaf edilmiştir* (Capai, İsyen Sırası Sende, 2019).

Brezilya’da neoliberal ekonomi politikalarının özel sektöre yatırım uygulamaları sonucunda yoksul öğrenciler dışlanmıştır. Beslenme ve barınma gibi en temel ihtiyaçlarını karşılamak konusunda mücadele eden yoksul ailelerin çocuklarının, okul yemeğine zam yapılmasını protesto etmek üzere başlattıkları eylemler, hükümet tarafından “*topluma zarar veren hareketler*” olarak nitelendirilmiştir. Öğrenciler ise ücretsiz eğitim haklarını savunmaktan geri durmayıp, “*gençlik devrimin ta kendisidir*” ülküsüyle, okul yemeği zammını eleştiren eylemlerine devam etmişlerdir. Öğrenciler yüzlerce okulu işgal ederler. Öğrencilerin kendileri ve ülküleri hakkında söz söyleme edimi kazandıkları öğrenci meclisleri, temsilcilerini seçmek ve demokrasiyi içselleştirmek için yordam sunar. Bu sayede, eylemler okullara taşındığında, ilk iş, eyleme katılan her öğrencinin düşüncelerinin dinlendiği bir meclis toplantısı düzenlenir, okulun sorumluluğu ve eğitimi sürdürme hakkında kararlar alınır. Öğrenciler talep ettikleri gibi, okulda toplumsal bir dönüşüm yaratırlar, “*cinsiyetçiliği kopyalamadan*” erkek ve kız öğrenciler okulun temizliğini, yemek işleri ile tüm düzenlemelerini hep birlikte yürütürler. Yuvarlak bir masa etrafında, hayalini kurdukları eğitimi gerçekleştirme adımını atarlar.

Bu sırada, öğrencileri okuldan dışarı çıkmaları konusunda ikna etmek üzere, polislerin okulun etrafını sarması öğrencileri endişelendirir, çünkü eylemler sırasında polis bol miktarda göz yaşartıcı bomba ve cop kullanmaktan çekinmemektedir. Okulları boşaltan öğrenciler eylemlerinin sonuç vermesi için kamunun dikkatini çekmeye devam etmekte ısrarlıdırlar. Trafik akışını durdurup yolu kapatırlar, yoldaki sürücülerden tepki alırlar. Bir kadın sürücünün işe yetişmesi gerektiği için kapatılan yoldan geçmek istemesi üzerine, İngiliz süfrajeti hatırlatılır. Bugün kadınlar çalışma haklarını, yüz yıl önce canları pahasına seçim hakları için eylem yürütürken kazanmışlardır. Eğer trafik aksamazsa öğrencilerin sesleri yayılmayacaktır, bu nedenle insanları durdurup, ne olduğunu görmeleri sağlanmalıdır.

Polis şiddetine karşı direnen öğrenciler, ücretsiz eğitim veren kamu okullarının sayısı azalırken gençlerden oluşan mahkûm sayısı artışına dikkat çekmek isterler. Yemek zammını protesto eden öğrencilere, polisin attığı her göz yaşartıcı bombanın, 500 öğrenci için yemek bedeli olması ironiktir. Polis fiziksel şiddet ile birçok öğrenciyi hırpalamıştır. Öğrenciler ise sormaktadır:

- *Nefret etmeyi size kim öğretti? (Capai, İsyan Sırası Sende, 2019).*

Olayların alevlenmesiyle kamuoyu “bir dakika” der, eğitim sekreteri istifa eder ve zamlar geri çekilir. Özelleştirme politikalarıyla yok sayılan yoksul öğrencilerin sesleri duyulmuşken, ilerleyen seçimlerle iktidara gelen Jair Bolsonaro, “tüm aktivizmi bitireceğini” ilan eder.

“Düşünen varlık ile eyleyen varlığı birleştiren kamusal alan” (Berkday, 2018:181). Hanna Arendt’e göre özgür bireylerin kendilerini ifade etme alanıdır.

Arendt’e göre, “Politikanın varlık nedeni özgürlük, deneyim alanı da eylemdir... İnsanlar, eylemde bulundukları sürece özgürdür –özgürlük armağanına sahip olmaktan farklı bir şey olarak-, ne ondan önce ne ondan sonra; çünkü özgür olmak ve eylemde bulunmak bir ve aynı şeydir.” Özgürlüğün en eksiksiz ifadesi, eylemde kendini gösterir. Ama eylemin gerçekleşebilmesi için, bireyler arasındaki ilişkilerin özgür ilişkiler olması gerekir. Eylem ile özgürlük arasındaki bu karmaşık ilişkisellik, Arendt’in kamusal yaşam anlayışının ayırt edici yanıdır” (Berkday, 2018:187).

2013 ve 2018 yılları arası öğrenci hareketlerinin gösterildiği bu belgeselin anlatıcı sesleri, eylemlere katılan öğrencilerin sesleridir. Öğrenciler, amaçladıkları toplumsal dönüşüm hareketinin aracılık ettiği, bireysel dönüşümlerinin serüvenini de kendi cümleleriyle anlatırlar.

- *2016’da, Sao Paulo’daki okul yemeği ücreti 0,14 dolardı. Aynı sene, Sao Paulo hükümeti her bir göz yaşartıcı bomba için 78,06 dolar ödedi. Tek bir bomba, 529 okul yemeğine bedel. Bu filmin 90 dakikalık süresi boyunca 16.399 adet öğle yemeğinin patladığına şahit olduk (Capai, İsyan Sırası Sende, 2019).*

3.2.10.2. Hakkım (Mon Droit)

3’ Arwa Jandoubi 2019, Tunus, Kısa Kurmaca, Diyalogsuz.

Film yönetmeni Arwa Jandoubi, üçüncü dünya ülkelerinde, özellikle fakir ve kırsal kesimlerde, kadınların en temel haklarından mahrum bırakılmış durumda olduğunu belirtir. Kamusal alanda temiz bir tuvalet, her kadının en temel hakkı olmasına rağmen, ayrımcı uygulamalardan dolayı ulaşılması güç olmaktadır. 3 dakikalık film boyunca bir kadının sokakta koştuğu görülür, kapılar kapalı oldukça kadın koşmaya devam eder. Gerilim yüklü koşunun sonunda çaresiz sokakta kalır.



SONUÇ

İletişim mekânı aşmanın, sanat mekâna ulaşmanın ve ikisi de anlamlandırmanın araçları olmuşlardır. İnsanlık tarihinin buluntularına bakıldığında, sanatın olmadığı bir zaman diliminin var olmadığı görülür. Aletlerin icadıyla, iletişimin işlevselliği değişirken, sanatların icraları çeşitlenmiştir. Bugün iletişim sanatları demekle kitle iletişim araçları kastedilmektedir. Toplumun geniş kesimine hitap eden iletişim araçları, kitle iletişiminin ortak nesnesi durumundadır. Görüntü işleme tekniklerinin gelişmesi sayesinde, halk eğlencesine dönüşen sinema, iletişim ve sanat olgularına yeni bakış açıları getirmiştir. Gösterilmek üzere kaydedilmiş görüntülerin, kalabalık oluşumları kendine çekmesinin büyüğü yanı, sinema eserlerinin birtakım büyücülük numaraları içermesindendir.

Lumière kardeşlerin “Trenin gara girişi” isimli bir dakikalık filmi gösterildiğinde, izleyenlerin üzerlerine tren geliyor yanılgısıyla kaçıştıkları söylenir. Yanılsamaların mekânı olan sinema salonları aynı zamanda duyumsamanın da mekânıdır. Sinema eserlerinin etki alanı insan zihnidir, bilincin kuytularında, kendini yeni bir şey sanmanın, özdeş hissetmenin keyfini sürdürür. İzleme serüveninde zihnin gördüğüne yabancılaşmadan takibini kolaylaştıran birtakım özellikleri, 20. yüzyıl başlarında psikanaliz bilimi adıyla açıklanmış, yüzyılın ortalarında ise sinema eserlerinin büyüleme kalıplarını açıklamak üzere kuramlaştırılmıştır.

İletişim sanatlarının uygulama alanı olan sinemanın büyüleme numaralarını açıklayan psikanalitik kurama göre, insan kendini bir mekânın içinde tanır en önce, sonra gördüklerini kendine atfeder, bir özne olarak adını böyle edinir. Kendine yönelen bakışların farkında, gördüğü kimselerin göz alıcı özellikleri ile donanmayı arzular. İşte sinema salonunda da izleyen gözler, karanlığın içinde bakışlarının yöneldiği perdedeki kimselerin idealize edilmiş özellikleriyle donanmayı arzularlar. İdealize etme hali ana akım sinema uylaşımının birincil özelliğidir. Dünyayı yeni yeni tanıyan bir çocuğun bilinciyle, farklı olarak, kandırılmanın zevkiyle film izleme gerçekleşir. Ancak film bittikten sonra, kandırılan seyirci kendini kandırmaya devam etmektedir. Buna sebep olan toplumsal ve çevresel koşullar vardır.

Sinema sanatsal bir ürün olmakla birlikte sanayi ürünüdür, tüketime sunulduğu yerler ise sinema salonlarıdır. Türk Sinema Sanayisi üretim, dağıtım ve gösterim ağına bağlı bir kimlik edinmiştir. Sinema salonları, ürünün seyirciyle bulunduğu yerlerdir ve aynı zamanda alışveriş merkezleridir. Film izleme anında dünyayı unutturan yanılsama tüm film yapıları için geçerli değildir, filmin zihne devingenlik katan bir işlevi de vardır, ancak filme yabancılaştıran gerçekliğe yakınlaştıran bu tür filmler sinema salonlarında rağbet görmezler ya da gösterilmezler. Sanayi olarak sinema, satılan biletler ölçüsünde devri daim eder. Bu nedenle sinema salonları geniş ve büyük perakende mağazaları ile çevrelenmiştir. Geleneksel olmayan, giriş, çıkış ve yemek yeme salonları dışında dışarıya açılan bir penceresi olmayan, haddinden fazla büyük ve geniş olan bu yerlerin sayısı halen çoğalmaktadır. Sinema salonları bu pazarların dışında çok az etkinlik gösterebilmişlerdir.

Alışveriş merkezlerindeki sinemaların çoğunluğu AFM ya da Mars şirketlerinden birine ait olduğu halde birleşerek Mars Grubunu kurmuşlardır. 2016 yılında Mars Grubu’nun Güney Kore’li sinema zinciri grubu CJ CGV Co. şirketine gerçekleştirilen satışının

duyurulmadığı, Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği tarafından bildirilmiştir. 2018 yılında CJ Entertainment Turkey ismiyle pazara giriş yaptığını duyuran şirket, üretim alanında da faaliyet göstereceğini bildirmiştir. CGV Mars ise ağırlıkla reklam pazarına doğru yön almıştır. 2015 ile 2020 yılları arasında, birleşme ve devralma olaylarını gerçekleştiren dağıtımçıların Türkiye geneli film gösterimlerinden elde ettikleri toplam seyirci ile toplam hasılat sayıları pazarda yoğunluk oluşturmaktadır:

2015 yılından 2020 yılına kadar, Seul merkezli CJ CORP şirketi tarafından yönetildiği için tek teşebbüs olarak değerlendirilen CGV Mars D. ile CJ Entertainment Turkey şirketleri en fazla seyirciye ulaşan dağıtımçıları arasında ilk sırada yer almaktadır. Yıllık hasılat oranlamasında, devir işleminden sonraki yıllarda 2017'den 2020'ye kadar CGV Mars D. ile CJ Entertainment Turkey ilk sıralarda yer almışlardır, 2015 ile 2016 yıllarında UIP Türkiye ilk sıradayken daha sonra ikinci sırada yer almıştır. Alışveriş merkezlerine bağlı sinema salonları aracılığıyla dikey bütünleşik yapı gösteren dağıtımçıların, değişen yabancı sermaye kanunları çerçevesinde sinema pazarına giriş yaptıkları gözlenmektedir. Ancak kanunlarda belirtilen “tekel oluşturmamak” gayesini karşılamayan bir görünüm sergilerler.

2020 yılında korona salgını sebebiyle alışveriş merkezleri kapatıldığında sinema salonları da kapanmış, kapanmadan yaklaşık iki ay sonra alışveriş merkezleri kullanıma açılınca da sinemalar kapalı kalmıştır. Bu nedenle CJ Entertainment Turkey, üretim sürecindeki film yapımlarını sonlandırmıştır, ancak festivaller son bulmamıştır. İletişim araçları sayesinde sanat etkinlikleri devam edebilmiştir. Çevrimiçi film festivalleri düzenlenerek, mekânlar üstü bir sinema deneyimi gerçekleştirilmiştir. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali, düzenlenen ilk çevrimiçi uluslararası kadın filmleri festivali olmuş ve 31 ülkeden 76 filmin yer aldığı festivale, 109 farklı ülkeden erişim sağlanmıştır. Ücretsiz şekilde dünyanın her yerinden izlenebilen filmler sayesinde, sanat ile iletişim arasındaki diyalektik bağ perçinlenmiştir.

Öyle ki, ana akım sinemanın büyüleme kalıplarının yerini, düşündüren filmler almış, dünyanın ücrâ sayılan köşelerinden kadınların hikâyeleri anlatılmış, böylece kandıran bir yanılsama değil ama umut aşılmıştır. Psikanalize yönelik eleştiriler ile sinemanın büyüleme kalıplarını irdeleyen psikanalitik kuramın araçları eklemlendiğinde, Hollywood ya da genel tanımla ana akım sinemanın egemen ideolojik yanılsamalarına yönelik eleştiriler ortaya çıkmıştır. Bu sayede yeni sinema anlayışı geliştirilebilmiştir. Feminist kuram başlığı ile birleşen eleştiriler, ayrımcı dilin pekiştirilmesine karşı olmuşlardır. Ayrıştırılan her biçimin katılaştıran bir nefret nesnesine dönüştürülmesinin engellenmesi amacıyla, coğrafyanın çeşitliliği kadar yaşamların çeşitliliğine vurguyla, yeni sinema eserleri üretilmiştir. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali ise bu eserleri dünya seyircisiyle buluşturmuştur.

Feminist kuram eleştirisinin esası, ana akım sinema uyuşturmacılarının, temsilen kadını bir özne değil nesne gibi kurgulaması ve seyirciye gözetleyen bir bakış atfetmesinedir. Bu nedenle kadın filmleri ile yeni bir bakış mümkün olmuştur. Ancak kadın yönetmenlerin filmlerinin pek yer bulamadığı Türk Sineması da, etkisinde kaldığı söylemlerden sıyrılıp özerk bir dil oluşturabilmelidir. Özerk dil edinmek konusunda, Türkiye'nin bağımsızlık mücadelesi zamanı düşünülürse, sinemada kadın temsiline verilen önemin, sinemanın

kimliğiyle ne kadar alakalı olduğu görülebilmektedir. Kadınların sinema sanatı aracılığıyla toplumsal dile katılımı ile eş zamanlı olarak hukukun tanınan hakları doğrultusunda eğitim ve seçme seçilme hakları tanınmıştır.

Kadın temsili ile kadın haklarının özgüllüğü arasında sıkı bir bağ vardır. Hakkını savunan bir kadından daha iyi bir temsilci olamayacağından, hukukun da kadın temsilleri konusunda çalışmalar yapması mümkün olmuştur. Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi ile medyadaki kadın temsilleri konusunda önemli bir bilinç açığa çıkmıştır. Ana akım söylemlerin etkisi altında kandırılan bilinçlere yöneltilen fantezi dünyasında hapsolmak yerine, farkındalıkla ne izlediğinin bilincinde olan bir bakışın oluşumu amaçlanmış, her bir temsilin özerk koşulları oluşturularak, bir kimlik edinmenin yolları açılmıştır. Bu sayede iletişim ve sanat ortak amaçlarında buluşabilir, birbirini anlayan çokların bir olması, iletişimin diyalektiği içerisinde mümkün olabilmektedir.



KAYNAKÇA

- Adıvar, H. E. (2007). Türk'ün Ateşle İmtihani İstiklâl Savaşı Hatıraları. İstanbul: Can Yay.
- Akgül B. (2019). Feminist Kuram Perspektifinden Kadın Filmi Olgusu: Türkiye'deki Kadın Filmleri Festivalleri Örneği. Ordu Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ordu.

- Akyüz, K. (2019). Kıyıda [Film]. Türkiye.
http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/kisafilmler/kiyida_kaderakyuz.html. Erişim Tarihi:10.02.2021.
- Amini, F. S. (2019). Otoban [Film]. İran. <https://thespot.news/2020/08/04/il-film-iraniano-highway-di-seyede-farzaneh-amini-a-siciliambiente/>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Arcan, H. E. (2011). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. Murat İri. (der). İstanbul: Derin Yay.
- Atakul, S. (2019). Gurur Yarası [Film]. Türkiye. <https://filmhafizasi.com/bir-kadin-emegi-dayanismasi-gurur-yarasi-f-istanbulda/>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Aydın, H. (2014). Toplumsal Cinsiyet Ve Estetik Özerklik Bağlamında Türk Edebiyatında Delilik Ve Kadın. (Doktora Tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi. Ekonomi Ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.
<https://www.anayasa.gov.tr/tr/mevzuat/anayasa/>. Erişim Tarihi:
- Aynan, R. E. (1995). Mimarlık –İletişim – Dil Bağlamında Mimarın İşine Bir Yaklaşım. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Atatürk M. K. (2014). Bana Okunacak Kitaplar Gönderiniz. Neşe Aksakal (der). İstanbul: Alakarga Yay.
- Bekrtay F. (1998). Kadın Olmak/ Yaşamak /Yazmak. İstanbul: Pencere Yay.
- Berktaş F. (2018) Tarihin Cinsiyeti. İstanbul: Metis Yay.
- Bouchra, A. (2019). Yalnızca İnandığımı Görürüm [Film]. Fransa.
- Boxoffice Türkiye (2020). Türkiye'de faaliyet gösteren Dağıtımçılar için veriler.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2020>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.
- Boxoffice Türkiye (2019). Türkiye'de faaliyet gösteren Dağıtımçılar için veriler.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2019>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.
- Boxoffice Türkiye (2018). Türkiye'de faaliyet gösteren Dağıtımçılar için veriler.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2018>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.
- Boxoffice Türkiye (2017). Türkiye'de faaliyet gösteren Dağıtımçılar için veriler.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2017>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.
- Boxoffice Türkiye (2016). Türkiye'de faaliyet gösteren Dağıtımçılar için veriler.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2016>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.
- Boxoffice Türkiye (2015). Türkiye'de faaliyet gösteren Dağıtımçılar için veriler.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2015>. Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2021.
- Can, Ş. (2003). Mevlâna Hayatı – Şahsiyeti – Fikirleri. İstanbul: Ötüken Yay.
- Capai, E. (2019). İsyan Sırası Sende [Film]. Brezilya.
<https://www.imdb.com/title/tt9784842/mediaviewer/rm1382912001/>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Crowley D. ve Heyer P. (2010). İletişim Tarihi (Çev.: Ersöz Berkay). Ankara: Phoenix Yay.

- Çoban, D. (2020). Histeri Belası: Medea ve Hede Gabler. Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (9). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1292197>. Erişim Tarihi:18 Mayıs 2021.
- De Ocampo, I. (2019). Erkek Olacaksın [Film]. İspanya. <http://serashombre.com/>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Deleuze, G. (1987). Yaratıcı Eylem Nedir? <https://www.youtube.com/watch?v=IXRXfnDcLww>. Erişim Tarihi: 10.01.2021.
- Direk, Z. (2017). Felsefe Vakti. İTÜ Radyosu. <https://radyo.itu.edu.tr/en/archive/felsefe-vakti>. Erişim Tarihi: 03.02.2021.
- Direk Z. (2021) Cinsiyetli Olmak. Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. Zeynep Direk (der.) İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Direk Z. (2018). Cinsel Farkın İnşası. Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet. İstanbul: Metis Yay.
- El Khyari, S. (2019). Ayam [Film]. Fas. <http://www.sofiaelkhyari.com/ayam/>. Erişim Tarihi: 10.01.2021.
- Estés C. P. (2017). Kurtlarla Koşan Kadınlar Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler. İstanbul:Ayrıntı Yay.
- Fromm E. (2017). Rüyaer Masallar Mitler Sembol Dilinin Çözümlemesi. (Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H.Ökten). İstanbul: Say Yay.
- Fromm E. (2018). İtaatsizlik Üzerine. (Çev. Nurdan Soysal). İstanbul: Say Yay.
- Halbwachs M. (2018). Kolektif Bellek (Çev.:Zuhal Karagöz). İstanbul: Pinhan Yay.
- Gouveia, J. G. (2020). Adımı Söyle [Film]. Brezilya. <https://www.phlaff.org/festival/2020/diga-meu-nome-say-my-name>. Erişim Tarihi: 10.01.2021.
- Grace–Cassidy C. ve Kearney, R. (2019). Koş [Film]. İrlanda. <https://m.imdb.com/title/tt10613644/mediaviewer/rm2863963137/?context=default>. Erişim Tarihi: 10.01.2021.
- Güven N. Songör O. (2020). Rekabet Kurulu Kararı. <http://www.ankarabarusu.org.tr/siteler/ankarabarusu/frmmakale/2020-1/7.pdf>. (Erişim Tarihi:18 Mayıs 2021).
- Hamilton E. (2016). Mitologya. (Çev. Ülkü Tamer). İstanbul: Varlık Yay.
- İpek C. (2019). Feminist Hareketin 1960 Sonrası Sanat Üretimine Etkisi, (Doktora Tezi) Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sakarya.
- İpekçi, H. (2007). Saklı Yüzler [Film]. Türkiye.
- İri, M. (2009). Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek (der). İstanbul: Derin Yayınları.
- İzmir, M. Lacancı Psikanaliz Nedir? <http://www.mutluhanizmir.com/>. Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2021.
- İzmir, M. (2019). Öznenin Diyalektiği Hegel Sartre ve Lacan. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Jandoubi, A. (2019). Hakkım [Film]. Tunus.
- Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi. (11 Mayıs 2011).

- <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>. Erişim Tarihi:19 Mayıs 2021.
- Kalkan E. (2013) Rekabet Kurumunda Birleşme – Devralma İş Lemlerinin Değerlendirilmesinde Yapılan İktisadi Analizler. Besler/Turyağ ve AFM/MARS Kararları <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423911143.pdf>. Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2021.
- Kamal, N. (2019). Açık Tabut [Film]. Mısır. <https://www.queensworldfilmfestival.com/films/detail.asp?fid=1334>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Kasap S. (2020). Beyaz Konferanslar Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Feminizm (Cilt:10). Feryal Saygılıgil-Nacide Berber (Ed). İstanbul:İletişim Yay.
- Kayhan, A. (1999) Jean – Jacques Rousseau’nun Birinci Söylevi’nde (Bilimler Ve Sanatlar Üzerine Söylev) Genel İnsan Kavrayışı, Doğal Durum Ve Uygarlık Düşüncesi (Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Üniversitesi. İstanbul.
- Kars N. (2013). Haberin Tarihi, Kuramları, Söylemi ve Radyo – Televizyon Haberciliği. İstanbul: Derin Yay.
- Kunt, M. E. (2013). Yeni Türk Sineması’nda Erillik Bağlamında Dişiliğin İnşası. (Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Lacan, J. (2020). Psikanalizin Temel İlkeleri. (Çev. Mutluhan İzmir). İstanbul: Çolpan Kitap Yay.
- Landkroon, M. (2020). Fi [Film]. Hollanda <https://www.imdb.com/title/tt12315074/mediaviewer/rm2303635201/?context=default>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Maclean, R. (2018). Beni Uydur [Film]. Birleşik Krallık. <https://www.makemeupfilm.com/#gallery> Erişim Tarihi:10.02.2021
- Manganelli, M. (2019). Berlin’deki Kelebekler: İkiye Bölünmüş Bir Ruhun Hikâyesi [Film]. İtalya. <https://monicamanganelli.net/2021/05/10/butterflies-in-berlin-dramatic-animated-film-2019/>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Mars Sinema Turizm ve Sportif Tesisler İşletmeciliği A.Ş. AFM uluslararası Film Prodüksiyon Ticaret ve Sanayi A.Ş. Ortak Birleşme Raporu. (2014). http://www.marsentertainmentgroup.com.tr/dosyalar/birlesme_islemleri/1/2_Mars_AFM_Ortak_Birlesme_Raporu.pdf , E.T. (10.11.2018)
- Mayer, E. (2019). Bir Balık Hikâyesi [Film]. İsrail. <http://emmanuelle-mayer.co.il/en/wp-content/uploads/2019/07/Capture.jpg>. Erişim Tarihi:10.02.2021.
- Mulvey L. (2019). Sinema Tarih - Kuram Eleştiri. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (der). İstanbul:İthaki Yay.
- ONARAN, A. Ş. (1994). Türk Sineması 1.İstanbul: Kitle Yayınları.
- Orhon, E. N. ve Eriş, U. (Ed.). (2012). İletişim Bilgisi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yay.
- Özbek, Ö. E. (2019). Mitolojik Kökenleriyle Türklerde Şamanizm Ve Kadın. (Yüksek Lisans Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

- Özer, N. (2014). Didem Madak'ı Okumak. Didem Madak Şiirinde Zaman ve Mekan. Solmaz Zelyüt (der.) İstanbul: Metis Yay.
- Özdemir B. G. (2016). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekanda Temsili: Özne(s)leştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi (2000-2012) (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Özdemir B. G. (2019). Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor. İstanbul: Der Yay.
- Özkuş, B. Y. (2018). Bir Olay Olarak Yıkım (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul.
- Pembecioğlu, N. (2005). Belgesel Film Üstüne Yazılar. Ankara: Babil Yay.
- Polat, E. A. Bozal, Ç. (2019). Kader Postası [Film]. Türkiye <https://boxofficeturkiye.com/film/kader-postasi--2014984/foto-galeri>.
- Resmi Gazete. (2011). Kadınlara Yönelik Şiddet ve Aile İçi Şiddetin Önlenmesi ve Bunlarla Mücadeleye İlişkin Avrupa Konseyi Sözleşmesi. (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2012/03/20120308M1-1.pdf>). (Erişim Tarihi: 05.04.2021)
- Salman, C. (2014). Didem Madak'ı Okumak. Didem Madak Şiirinde Zaman ve Mekan. Solmaz Zelyüt (der.) İstanbul: Metis Yay.
- Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği. Rekabet Kurumunun 16.02.2016 tarihli "Sinema Hizmetleri Sektör Raporu" ve 22.04.2016 tarihli raporun tanıtıldığı panel hakkında, Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği (SE-YAP) değerlendirmesi. <http://www.se-yap.org.tr/wp-content/uploads/2020/02/Rekabet-Kurumu-Raporu-SE-YAP-De%C4%9Ferlendirmesi.pdf>. Erişim Tarihi 18 Mayıs 2021
- Templin B. ve Nrecaj K. (2019). Yeminli Bakire ve Genç Kadın [Film]. Almanya. <http://tiranafilmfest.com/official-selection-2019/reflecting-albania/>. Erişim Tarihi: 10.04.2021.
- Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyircidem TekSinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. Murat İri. (der). İstanbul: Derin Yay.
- Timuçin, A. (2006). Ahlaklılık Üzerine Kendimle Konuşmalar. İstanbul: Bulut Yay.
- Tomur, Kol ve Bilaçlı. (2016). Sinema Hizmetleri Sektör Raporu. Rekabet Kurumu. 16.02.2016. Ankara. (Erişim Tarihi: 10.04.2021).
- Tülüce, A. R. (2010) Tıp Fotoğrafçılığı Ve Tıptaki Uygulamaların Fotoğraf Sanatında Kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi) Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. İstanbul
- Türkoğlu N. (2011). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. Murat İri. (der). İstanbul: Derin Yay.
- Wagner, Z. (2019). İçeride 21 Gün [Film]. İsrail. <https://www.youtube.com/watch?v=YPIxJFsdC-A>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Wrafter, N. (2018). İlk Günler [Film]. İrlanda. <https://www.imdb.com/title/tt7320282/mediaviewer/rm752427264/?context=default>. Erişim Tarihi:10.02.2021

- Yavan, N. Kara H. (2003). Türkiye’de Doğrudan Yabancı Sermaye Yatırımları ve Bölgesel Dağılışı 1(1).DOI: 10.1501/Cogbil_0000000028
- Yazıcı, T. (2018) Hannah Arendt’te Radikal Kötülük Problemi. (Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Yetimoğlu, A. B. (2019). İçimdeki Küller [Film]. Türkiye.
<http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/belgeseller/icimdekikuller.html>. Erişim Tarihi:10.02.2021
- Türkiye'den Oscar Aday Adaylığı İçin Başvuru Yapan 23 Film. (12 Kasım 2020).<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiyeden-oscar-adayligi-icin-basvuru-yapan-23-film-179055>. Erişim Tarihi: 18 Mayıs 2021
- <https://ucansupurge.org.tr/festival/23-ucan-supurge-film-festivali/>. Erişim Tarihi: 1 Haziran 2020
- <https://ucansupurge.org.tr/storage/2020/04/Basin-Bulteni-Online-Festival-Duyurusu.pdf> Erişim Tarihi: 10 Haziran 2020.

