

**2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN
FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİNE FEMİNİST BAKIŞ: YEŞİM
USTAOĞLU VE ÇİĞDEM VİTRİNEL SİNEMASINDAN ÖRNEK
İNCELEMELER**

Elif BAYDAR ŞEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğretim yesi Canan ULUYAĞCI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Elif BAYDAR ŞEN'in "2000 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel Sinemasında Örnek İncelemeler" başlıklı tezi 19 Ağustos 2019 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **yüksek lisans tezi** olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Dr.Öğr.Üyesi Canan ULUYAĞCI
Üye : Prof.Dr.N.Aysun YÜKSEL
Üye : Dr.Öğr.Üyesi Nergiz KARADAŞ

Prof.Dr. Bülent GÜNŞOY
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK SINEMASINDA KADIN YÖNETMENLERİN

FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLLERİNE FEMİNİST BAKIŞ:

YEŞİM USTAOĞLU VE

ÇİĞDEM VİTRİNEL SINEMASINDAN ÖRNEK İNCELEMELER

Elif BAYDAR ŞEN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Canan ULUYAĞCI

Feminist akımların hepsi farklı yöntem ve eylem biçimleriyle ataerki ile mücadele etme amacıyla süreç içerisinde ortaya çıkmıştır. Feministler için mücadele alanlarında biri de toplumsallaşma sürecini etkileyen ve toplumdaki var olan cinsiyetçi kalıpları yeniden üretmede kullanılan bir pratik olarak sinemadır. Feminist film teorisyenleri bu yeniden üretime katkıda bulunan ana akım sinemaya karşı kendi kuramlarını ve filmlerini üretmişlerdir. Ayrıca sinemayı kadının özgürleşmesi ve feminist bilincin yerleşmesi açısından kullanılabilir olacak önemli bir mecra olarak kullanmışlardır. Bu açıdan sinemayı feminizm için araçsallaştırmışlardır denilebilir.

Türkiye’de ise kadın sorunu sinemanın gündemine çok geç girmiştir. Ayrıca kadın yönetmenlerin sinema üretimine katılma tarihleri de çok eskilere dayanmamaktadır. Türkiye sinemasında özellikle kadın yönetmenlerin çektiği ve kadın karakterlerin ön planda olduğu filmlere 2000 yılı sonrasında rastlamak mümkündür. Bu çalışmada da bu bağlamda 2012 yapımı *Geriye Kalan* ve *Araf* filmleri yönetmenleri kadın olduğundan ve başrol olarak kadın karakterler oynadığından feminist film kuramına göre analiz edilmişlerdir. Filmlerin ataerki düzeni yeniden mi ürettiği yoksa feminist bir sinema ürünü olarak mı ortaya konulduğu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın bütününde kadın hareketinin doğuşundan feminist akımlara, medyada ve sinemada kadın temsillerine, feminist film kuramına ve Türk Sineması’nda kadın sorunlarına değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ataerki, feminizm, feminist film kuramı, feminist sinema, psikanaliz.

ABSTRACT

A FEMINIST VIEW OF WOMEN’S REPRESENTATIONS OF FEMALE DIRECTORS IN TURKISH CINEMA AFTER 2000: CASE STUDY OF YESIM USTA OGLU AND CIGDEM VITRINEL

Elif BAYDAR SEN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, August, 2019

Supervisor: Assistant Prof. Canan ULUYAGCI

All feminist currents emerged in the process to combat patriarchy with different methods and forms of action. One of the areas of struggle for feminists is cinema which is a practice that affects the socialization process and is used to reproduce the existing sexist patterns in society. Feminist film theorists have produced their own theories and films against mainstream cinema that contributes to this reproduction. They also used cinema as an important medium for the liberation of women and the establishment of feminist consciousness. In this respect, it can be said that they instrumentalized cinema for feminism.

In Turkey women's issues has entered the agenda of the cinema too late. Moreover, the dates of female directors' participation in the production of cinema are not very old. In Turkey cinema, especially films that shot by female directors and female characters playing leading roles can be found in post-2000. In this study, movies ,which are shot in 2012, Geriye Kalan and Araf were analyzed according to feminist film theory since they were directed by women and had leading female characters. The aim of the research is whether the films are reproduced as patriarchal order or put forward as a feminist cinema product. In the whole study, from the birth of the women's movement to feminist movements, women's representations in the media and cinema, feminist film theory and women's problems in Turkish Cinema are discussed.

Keywords: Patriarchy, feminism, feminist film theory, feminist cinema, psychoanalysis

18/09/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığımı ve hiçbir şekilde "intihal içermediğimi" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Elif BAYDAR.SEN

TEŞEKKÜR

Tezime baŐladığım andan itibaren bana sonuna kadar güvenen ve sabrıyla destekleyen değerli danıŐmanım Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı başta olmak üzere, jürimde yer almayı kabul ederek değerli katkılar sunan Prof. Dr. N. Aysun Yüksel'e ve Dr. Öğr. Üyesi Nergiz Karadaş'a teşekkür ederim. Daima yanımda olan hayat arkadaŐım Dr. İlker Gökhan Şen'e, tez sürecimde maddi manevi desteklerini esirgemeyen arkadaŐım Doç. Dr. Atılım Onay'a ve her zaman yanımda olan annem, babam ve canım kardeŐime sonsuz teŐekkürler.

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem	3
1.4. Varsayımlar.....	4
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Yöntem	4
2. ALANYAZIN	6
2.1. Toplumsal Cinsiyet, Feminizm ve Feminist Kuramlar	6
2.1.1.Toplumsal Cinsiyet Kavramı.....	6
2.1.2.Feminizm Kavramı	9
2.2. Feminizmin Temel Eleştirileri: Ataerkil ideoloji, Kadına Bıçılan Toplumsal Rol ve Ailenin Yüceltilmesi	11
2.3. Medya ve Feminist Tartışmalar	14
2.4. Feminist Film Kavramı ve Feminist Film Eleştirisi	18
2.5. Feminist Film Kuramı Çözümleme Yöntemleri	21
2.5.1. Psikanalitik Yöntem.....	22
2.5.3. Kuramsal Çerçeveye Dair Bir Sentez Denemesi	29

3. TÜRK SİNEMASI'NDA KADININ TEMSİLİ	32
4. TÜRK SİNEMASININ KADIN YÖNETMENLERİNDEN YEŞİM USTAOĞLU VE ÇİĞDEM VİTRİNEL	36
4.1. Yeşim Ustaoglu	36
4.2. Çiğdem Vitri nel.....	36
5. BULGULAR VE YORUMLAR.....	38
5.1. Araf.....	38
5.1.1.Filmin Özeti.....	38
5.1.2.Filmdeki Mekan ve Karakterler	38
5.1.3.Filmdeki Psikanalitik Göstergeler.....	45
5.2.Geriye Kalan	55
5.2.1.Geriye Kalan: Filmin Özeti	55
5.2.2. Filmdeki Kadın Karakterler	55
5.2.3. Filmdeki Psikanalitik Göstergeler.....	60
6. SONUÇ.....	80
KAYNAKÇA.....
ÖZGEÇMİŞ.....

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 5.1. Sağdaki Olgun ve arkadaşı.....	39
Görsel 5.2. Zehra'nın Mahur'u ilk kez gördüğü an.....	40
Görsel 5.3. Olgun, anne ve babası.....	43
Görsel 5.4. Derya Zehra'ya yaşadıklarını anlatır.....	43
Görsel 5.5. Evdeki iktidar karakter Zehra'nın annesidir.....	44
Görsel 5.6. Zehra Mahur'la ilk kez başbaşa kaldığında elma yer.....	46
Görsel 5.7. Zehra sigara yüzünden annesiyle kavga eder.....	46
Görsel 5.8. Olgun Zehra'nın hamile olduğunu öğrenince şiddete başvurur.....	48
Görsel 5.9. Olgun Zehra'nın hamile olduğunu öğrenince Derya'ya şiddet uygular.....	49
Görsel 5.10. Zehra karın ağrısıyla uyanır ve annesine “ben bu ay kirlenmedim” der...50	
Görsel 5.11. Zehra ve annesi sigara yüzünden kavga ederler.....	51
Görsel 5.12. Zehra Olgun ile cezaevinin bahçesinde evlenir.....	52
Görsel 5.13. Zehra gittiği hastanenin tuvaletinde düşük yapar.....	53
Görsel 5.14. Zühal ve Cezmi ilk kez birlikte yemek yer.....	56
Görsel 5.15. Cezmi geleceği için Zühal banyoda üstünü değiştirir.....	57
Görsel 5.16. Sevda Cezmi ile sevişirken tepkisiz ve isteksizdir.....	57
Görsel 5.17. Zühal ve Cezmi öpüşürler.....	59
Görsel 5.18. Sevda'nın evi ve Sevda'nın olduğu sahneler soğuk renklindedir.....	60
Görsel 5.19. Zühal'in evi ve Zühal'in olduğu sahneler sıcak renklindedir.....	60
Görsel 5.20. Sevda'nın almak istediği evi görmeye gitmesi.....	62
Görsel 5.21. Zühal'in öpüşmekten duyduğu haz anı.....	63
Görsel 5.22. Sevda sevişirken yere dökülen ojeyi silmektedir.....	64
Görsel 5.23. Zühal'in yanından ayrılıp eve giden Cezmi gömleğini sokağa atar.....	65
Görsel 5.24. Sevda aldatıldığından kuşkulanmaya başlıyor.....	65
Görsel 5.25. Sevda yüzüne maske yapıyor.....	66
Görsel 5.26. Sevda annesine Cezmi'nin onu aldattığını söyler.....	68
Görsel 5.27. Annesi Sevda'ya makyaj yaparken kızı Selin onları izlemektedir.....	69
Görsel 5.28. Sevda uyurken Cezmi'ye sokulur.....	69
Görsel 5.29. Sevda aldatıldığını anlayınca gülümseyerek makyajına devam eder.....	70
Görsel 5.30. Sevda Zühal'i görür ve o olduğunu anlar.....	71
Görsel 5.31. Sevda Zühal'i düşünmektedir.....	72

Görsel 5.32. Zühal rüyasında çamura battığını görür.....	73
Görsel 5.33. Sevda gizlice Zühal'in evine giriyor ve etrafı inceliyor.....	75
Görsel 5.34 Zühal tuvalette sigara içiyor.....	77
Görsel 5.35. Sevda'nın sigare içtiği an.....	77
Görsel 5.36. Sevda Zühal'i elektro şok ile bayılttıktan sonra boğar ve öldürür.....	78

1. GİRİŞ

1.1. Problem

Ataerkil ideoloji ilk çağlarda mülkiyetin ortaya çıkışı ile başlamıştır. Mülkiyet kavramının ortaya çıkışı ile beraber kadınlar özel alana itilmişlerdir. Bundan öncesinde avcılık yapan erkek, toplayıcılık yapan kadın şeklindeki rol paylaşımının yerini, “evde oturan ve çocuk bakan kadın” ile “dışarıda çalışan ve evin ekonomik olarak geçimini sağlayan erkek” şeklinde bir rol paylaşımı almıştır. Böylece erkeğin toplumsal gücü artmış, kadının ise azalmıştır. Ataerkil ideoloji önce aile, akrabalık, mülkün paylaşımı ve aktarımı üzerinden kurulmuş, sonrasında da ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal tüm alanlara nüfuz etmiştir. Patriyarka karmaşık hiyerarşiler bütününden oluşur. Bu nedenle ataerkilliği tek bir zamanın ideolojisi olarak görmek mümkün değildir. Tarihsel ve kültürel bağlamda çeşitli farklılıklar göstermiştir. Springer Elektronik Eros kitabında şöyle der: “Ataerkil terimi Chris Weedon'un belirttiği gibi kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tabi kılındığı güç ilişkisidir ve bu güç ilişkileri, cinsel iş bölümü ve üremenin toplumsal örgütlenmesinden yaşadığımız dişiliğin içselleştirilmiş normlarına değin birçok biçimde görülür. Ataerkil güç, biyolojik cinsel farklılıklara atfedilen sosyal anlamlara yaslanır. Ataerkil söylemde kadının sosyal rolü ve doğası yine eril olan normlara göre tanımlanır” (Springer, 1998; Aktaran, Pira ve Elgün, 2004:527).

Toplumsal cinsiyet kavramı literatüre ilk olarak Robert Stoller'ın 1968 tarihli *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet (Sex and Gender)* kitabında kadınlık ve erkeklik durumlarını birbirinden ayırmak için kullanmasıyla girmiştir. Daha sonra Anne Oakley'in 1972'de yayınladığı *Sex, Gender and Society (Cinsiyet, Toplumsal Cinsiyet ve Toplum)* adlı kitabında da bu kavram detaylı bir biçimde açıklanmış, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl öğrenildiği anlatılmıştır. Kitabında cinsiyetin biyolojik olarak belirlenmiş olduğunu, toplumsal cinsiyetin ise toplumsal olarak oluşmuş düzlemlere tekabül ettiğini belirten Oakley, 1960'ların ikinci yarısında ortaya çıkan feminist hareketlerin de teorik bir dayanağa oturması konusunda umut sağlamıştır. Toplumsal cinsiyet kavramının kullanılmasıyla beraber kadın ve erkekler arasındaki bazı temel biyolojik farklılıklardan türeyen ve kadınların çeşitli baskılara maruz kalmasına neden olan cinsiyetçi ideolojinin elinden biyolojik determinizm silahı alınmıştır. Fakat süreç içerisinde feminizm, toplumsal cinsiyet kavramından beklediği faydayı sağlayamamıştır. Biyolojizme karşı

olacağı düşünölen cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrılığı, düşünölenin aksine hem toplumsal cinsiyetin dayattığı kimlik ve davranış farklılıklarının, hem de üremeye dayalı heteroseksist bir cinsellik anlayışının devam etmesine engel olamamış, hatta bir noktada bunu daha da kolaylaştırmıştır. Toplumsal cinsiyet kavramını feminist literatüre sokan Oakley de 1997'de “Cinsiyet toplumsal cinsiyetten daha doğal değildir ve kültürel kuruluş cinsiyet için de geçerlidir.” diyerek düzeltme yapmıştır. Toplumsal cinsiyet daha sonra cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ikiliği olmadan her iki kavramı da referans edecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Çünkü radikal inşa teorisyenleri cinsiyetin de kurgu olduğunu ve gerçekliğinin toplumlar tarafından kurulduğunu iddia etmişlerdir (Acar-Savran, 2004:233; Ecevit, 2014:22). Tüm bu tartışmalarla birlikte toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışı toplumsal hayatın (özellikle kadınlar tarafından) sorgulanmaya başlamasını sağlamıştır. Özel alan-kamusal alan ayrımı ortadan kalkmaya başlamış, özel alan da politik olana dahil edilmiş ve kadınlar evlilikleri, aileleri içerisinde yaşadıkları şiddete, baskıya ve ikincilleştirilmeye karşı gelmeye başlamışlardır. Bu sayede kadınlar aslında başka bir dünyanın mümkün olabileceğine, erkek egemen sistemin ortadan kalkabileceğine inanmaya başlamışlardır.

Feminizm de diğer tüm sosyal bilim kuramları gibi bir toplumsal değişim sürecinde ortaya çıkmıştır. İlk olarak Fransa'da 1789'da gerçekleşen Fransız Devrimi'nden toplumdaki kadınlar da etkilenmiştir. Bir takım sosyal ve siyasal haklar isteyen bu kadınlar Fransa'da kadın hareketlerinin başlamasını sağlamışlar ve zamanla diğer ölkelerde de kadın hareketlerinin başlamasına öncülük etmişlerdir. Böylece dünyada kadın hareketi başlamış ve kadınlar toplumsal hayattaki konumlarını sorgulamaya başlamışlardır. Feminizm ilk olarak oy talebiyle başlamış, sonrasında cinsiyete dayalı iş bölümünün sona ermesi ve toplumda kadın- erkek eşitliğinin sağlanması şeklinde ilerlemiştir (Donovan, 2015). Ancak feminist kuram özellikle 1970'lerden sonra yükselişe geçmiştir. Her ne kadar çeşitli feministler feminizmi kendi ideolojilerinin (marksist, liberal vs.) bakış açılarıyla tanımlasalar ve birkaç başlığa ayırsalar da 'kadın hareketi' tüm feminist değerleri, hedefleri, destekleyen tüm bireyleri ve örgütleri, düşünceleri, uygulamaları içine alarak günümüze kadar gelmiştir.

Sinema, feminist mücadele için kullanılabilecek iletişim araçlarından biridir. Feminist sinemacılar, ataerkil (ana-akım) sinemanın sunduğu tektipleştirilmiş kadın imgelerine karşı koyarak, kadınların erkeğe bağımlı ikincil bir rol üstlenmedikleri filmler çekerek kadınların bilinç kazanmasını ve başka bir dünyanın mümkün olduğunu kadınlara

göstermek istemektedirler. Gündelik hayatın her alanında kendini gösteren cinsiyetçi yaklaşım sinemada da kendini göstermektedir. Feminist Sinema Kuramı/Feminist Kuram ve sinema arasındaki çok yönlü ilişkinin Türk sinemasının kadın yönetmenleri üzerinden nasıl düşünülebileceğine ilişkin sorular bu çalışmanın temel nedenini oluşturmaktadır. 2000 sonrası Türk sineması'nda kadın yönetmenlerin ve kadın sorunlarına dair filmlerin artış göstermesinin Feminist Sinema Kuramı'nın ortaya koyduğu soruların ve saptamaların ışığında eleştirel bir bakış açısı ile incelemesinin Türk sineması akademik çalışmalarına katkı sağlaması umulmaktadır. Buradan yola çıkarak çalışmanın problemi şu şekilde açıklanabilir: Feminist Eleştirel Kuram Türkiye'de 2000'lerden bu yana hem akademik alanda hem de toplumsal mücadele alanında etkisini giderek daha çok genişletmektedir. Bu nedenle Türk sinemasında 2000 yılı sonrası yapımlar arasından örneklem oluşturmak üzere seçilmiş iki kadın yönetmenin (Çiğdem Vitriyel ve Yeşim Ustaoglu) iki filmindeki kadın temsilleri Feminist Film Kuramı'na göre incelenecektir.

1.2. Amaç

Bu araştırmadaki amaçlar şu şekilde sıralanabilir:

- Feminist kuram ve feminist politikanın sinema ile ilişkisini ve tarihçesini ortaya koymak,
- Feminist sinema kuramı üzerinden okuma yapmayı Türk Sineması'ndan örneklerle açıklamak,
- 2000 sonrası Türk Sineması'nda kadın yönetmenlerin sinemada feminist bir bakış açısına sahip olup olmadığını incelemektir.

1.3. Önem

Ataerkil söylem ve bakış açısı tüm alanlarda kendini göstermektedir. Toplumu şekillendiren ve yeniden üretime katkıda bulunan bir sektör olarak sinemanın da ataerkil söylemi beslediği ve yeniden ürettiği düşünülmektedir. Bu çalışmanın önemi; insanların genellikle hoş vakit geçirme aktivitesi olarak gördüğü sinemanın, toplumsal cinsiyetin inşasında ve ataerkil ideolojinin yeniden üretiminde nasıl rol oynadığını görünür kılmaktır. Kadın yönetmenlerin buradaki konumu cinsiyetlerinin kadın olması ve kadın karakterlerin yaşamını ön plana çıkarmaları açısından önem taşımaktadır. 2000 sonrası Türk sineması'nda kadın yönetmenlerin bakış açısına eleştirel feminist kuram üzerinden bakmanın ve sonuçları değerlendirmenin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu

araştırmanın sonucunda ortaya konulacak bilgilerin Türkiye’deki feminist sinema çalışmalarına katkı sağlaması beklenmektedir.

1.4. Varsayımlar

Araştırmanın varsayımları şu şekilde sıralanabilir:

- Türkiye toplumu ataerkil bir toplumdur.
- 2000 sonrası Türk sinemasında yer alan kadın yönetmenler kadın karakterleri ön plana çıkarmaktadırlar.
- Türkiye’nin ataerkil yapısı nedeniyle kadın yönetmenlerin ortaya koyduğu kadın karakterler daha çok kimlik politikaları ekseninde konumlanmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırmanın sınırlılıkları şu şekilde sıralanabilir:

- Araştırmanın kuramsal kısmı, temel alınan Feminist Sinema Kuramı/Feminist Kuram’dan oluşmaktadır.
- Araştırmada yer alan örneklem filmleri ve yönetmenler, Türkiye’de sinemasında feminist tartışmaların ve kadın yönetmenlerin görece yaygınlaştığı 2000 sonrası dönem içerisinde seçilmiştir.
- Örneklem filmleri Türk Sineması içerisinde yer alan kadın karakterlerin ön plana çıktığı ve kadın yönetmenler tarafından çekilen filmler arasından seçilmiştir.
- Bu çalışma seçilen filmler ve yönetmenlerle sınırlıdır, alana genelleme yapılamaz.

1.6. Yöntem

Nitel araştırma yöntemlerinden yararlanarak hazırlanan bu tez çalışması; alanyazın ve bulgular/yorumlar olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Örneklem seçilirken nitel araştırma yöntemlerinde sıklıkla kullanılan amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2005:107). Çalışmanın amacına uygun görülen iki kadın yönetmenin aynı yıl (2012) yapımlı ve kadın karakterlerin ön planda olduğu birer filmi (Yeşim Ustaoglu’nun *Araf*, Çiğdem Vitriyel’in *Geriye Kalan*) seçilmiştir.

Tezin ilk bölümü olan alanyazın bölümünde Feminist Teori’ye göre toplumsal cinsiyet ve ataerkilliğin anlamı, nasıl kurgulandığı açıklanacak. Feminist Film Teorisi’nin nasıl ortaya çıktığı, kuramsal temelleri ve film eleştirilerinde kullandığı psikanalitik yöntem ve göstergebilimsel yöntemin ne olduğu ortaya konulacaktır. Bu bölümde yararlanılan veri kaynakları; kitaplar, dergiler, tezler, internet kaynakları ve filmlerdir.

Tezin bulgular ve yorumlar bölümünde ise seçilen yönetmenlerin filmlerinin Feminist Film Eleştirisi açısından çözümlenmeleri yapılacak ve filmlerin feminist bir bakış açısına sahip olup olmadığı tartışılacaktır. Bu araştırma bağlamında dönem olarak sinemada nispeten kadın konularının ve sorunlarının daha sık işlendiği 2000 sonrası dönem seçilmiştir. Kadın yönetmenlerin filmlerine bakılmasının nedeni ise üretilen filmin yönetmenin cinsiyetinin kadın olmasının filmde feminist bir bakış açısı sağlayıp sağlamadığına bakmaktır. Araştırmanın yöntemi Feminist Film Eleştirisi olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda filmler psikanalitik yöntem kullanılarak incelenecek ve seyirciye verilen ya da verilmek istenilen anlamlar tartışılacak, yönetmenin film yapım sürecinde etkili olan bilinçdışı öğeleri açıklanmaya çalışılacaktır.

2. ALANYAZIN

2.1. Toplumsal Cinsiyet, Feminizm ve Feminist Kuramlar

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramı

İlk olarak biyolojiye referansla kurulan toplumsal cinsiyet düşüncesi, insanları erilik ve dişillik üzerinden ikiye ayırmıştır. Kadınlık doğaya atfedilmiş ve zayıf kılınmış, erkeklik ise akıl ile özdeşleştirilmiş ve güçlü kılınmıştır. Bu noktada da kadın pasif olan erkek ise aktif olan haline gelmiştir. Kadınları ve erkekleri bu şekilde birbirinden ayıran ve birini diğerinden üstün kılan toplumsal cinsiyet sistemi toplum tarafından “doğal bir gerçeklik” olarak görülmeye başlanmıştır. Fakat erkek ve kadın biyolojik olgulardan dolayı birbirlerinden ayrılmazlar. Asıl farklılaşma nedenleri toplumsal kurgulardır. Erkekler ve kadınlar arasındaki bu toplumsal konum farklılıkları cinsiyetler arası iş bölümünü kısaca cinsiyete dayalı iş ayrımını ortaya çıkarır. Cinsiyete dayalı bu iş bölümünün belirleyici özellikleri erkeklerin üretim alanında çalışırken kadınların ise yeniden üretim alanına sıkıştırılmış olmasıdır. Ayrıca üretim alanında olan erkekler kamusal alanda değerli olan siyasal, dinsel, askeri vb. işlerin de yürütücülüğünü üstlenirler. Cinsiyete dayalı bu toplumsal iş bölümünde hiyerarşik olarak erkekler üsttedir ve erkeğin emeği kadından daha değerli görülür (Kergoat, 2009: 94-95).

Toplumsal cinsiyet sadece söylemsel bir kurgu değildir ve toplumsal cinsiyetin inşası aslında üç yapıyla oluşmaktadır: İlki ‘emek’ tir. Burada belirli iş tipleri kadın işi ve erkek işi olarak kategorize edilmiştir. Bununla bağlantılı olarak bir çok toplumda geçerli olan anlayışa göre ev işleri ve çocuk bakımının örgütlenmesi kadının doğal görevleri arasında sayılırken bunlar için her hangi bir ücret ödenmesi ise gündeme gelmemektedir. Kısaca bu noktada ücretsiz ve ücretli iş arasında bir bölünme söz konusudur. Bu da emek piyasasının ayrımcı niteliğini gözler önüne sermektedir. Burada ‘erkeklere ait işler’ ile ‘kadınlara ait işler’ arasında yapay bir ayrım yaratılmaktadır. Kadın ve erkeğin ortak çalışabildiği alanlarda dahi eğitim ve terfide ayrım güdülmesi, ücretler ve mübadelede eşitsizlikler bulunmaktadır. (Connell, 1998:144-145)

İkinci yapı ise iktidardır. İktidar sorunu temel anlamıyla onun meşruluğuyla birlikte tartışılması gereken bir kavramdır. Meşruiyet sorunu her tür toplumsal düzende ortaya çıkar. Bu da bir toplumsal düzenin ona bağlı olarak yaşayan insanların bağlılığına sahip

olup olmadığını-ve eğer öyleyse-bu bağlılığının nereden kaynaklandığını sormak anlamına gelmektedir. (Connolly, 1991:13). Meşruiyet meselesinin merkezinde bir iktidarın kullanılması hakkına kimin, “hangi sıfatla sahip olduğu sorusu yer almaktadır. Yöneten ve yönetilen ilişkisine bir iktidarın “haklılığı”-başka bir deyişle-meşruluğu bazı insanlara başkalarını yönetme hakkını neyin verdiğine dair temel soruya cevap aramaktadır. (Buchanan, 2007:34) Meşruluk konusundaki tartışmalar bu kavramla doğrudan bağlantılı olan, “iktidar” ve “otorite” kavramları etrafında şekillenmektedir.

Bu bağlamda Weber "(Kaba) Güç" ve (Macht) "tahakküm" (Herrschaft) olmak üzere birbiriyle ilişkili ancak farklı iki kavramdan bahsetmektedir. Bunlardan ilki, bir kişinin karşısında ne tür bir direniş olursa olsun istediğini yerine getirmesidir. Tahakküm ise, kişilerin kendilerine verilen bir emre eleştiri getirmeksizin ve direnmeksizin uyması durumudur. (Weber, 1978:53)

Bu şekilde, kaba güç bir öznenin diğerinin davranışlarını etkileyebilme kabiliyeti olarak tanımlanabilir. Öte yandan bu gücün otoriteye dönüşmesi bu gücün kaynağının ve kullanımının haklı olduğu inancına bağlıdır. Başka bir deyişle Weber’ci yaklaşımla otorite, meşrulaştırılmış iktidardır. Weber’ci bakış açısına göre, insanların bir iktidarın emirlerine uymalarını sağlayan hem iç hem de dış unsurlar vardır. Dış açıdan bakıldığında, insanları normalde yapmayacakları bir şeyi bir başkası istedi diye yapmaya iten ayıplanma korkusu ya da devlet tarafından şiddete maruz kalacaklarına dair duydukları endişedir. Öte yandan gerek aile hayatında, gerekse sosyal yaşamda bir kişinin başka bir kişi ya da kurum tarafından verilen emirlere uymasının uzun vadede sürdürülebilmesi sadece korkuyla açıklanabilen bir durum değildir. Her türlü iktidarın varlığını uzun vadeli olarak sürdürülmesi, buna maruz kalan kişilerin bu iktidarın doğru ve haklı olduğuna dair kendilerini inandırmalarına bağlıdır. (Weber, 1978:33; Birch, 1993:35-36)

Dolayısıyla, bu şekilde kaba güç, kendisini meşrulaştırma kapasitesine bağlı olarak kendisini bir otorite olarak istikrara kavuşturur. Bu nedenle, meşruluk sorunu doğal olarak bir çeşit gerekçelendirmeyi içerir ve bu gerekçeler de argümanlarla ikna etme sürecini kapsamaktadır. (Arendt, 1954:3)

Bir iktidarın haklı gerekçelere dayandırılması, varlığını sürdürebilmesi için temel önemdedir. Çünkü hiç bir toplumsal iktidar ilişkisi saf kaba kuvvete dayanarak sonsuza kadar süremez. Bu anlamda haklı gerekçelerin sağlanması, haklarında argümanların ortaya konulduğu “nesnelere” ve bu argümanlar yoluyla ikna edilmesi gereken

“izleyicilere” sahiptir. Kaba gücün rasyonel gerekçesinin sunulması-dolayısıyla meşrulaştırılması-İlgili insanlar tarafından “onaylanmasını” ve “benimsenmesini” amaçlamaktadır. Bu da toplumsal ilişkilerde iktidarın taleplerine uymanın yalnızca “zarar görme korkusu” ya da "salt kişisel çıkarlara dayanmadığı" anlamına gelmektedir.(Morris, 1998:108). Dolayısıyla, otorite kavramı eş-zamanlı olarak muhataplar tarafından yaygın kabulü ve olası bir direnişe karşı yaptırım olasılığını içerir.(Birch, 1993:35-36) Weber'e göre “Her otoritenin temeli ve her otoriteye uymak için her türlü istekliliğin temeli, otoriteyi uygulayan kişilerin bunu hak ettiğine dair sahip olunan inançtır”. (Weber, 1978:263)

İktidar olgusunun konumuzla bağlantısı, cinsiyete dayalı kurulan iktidar ilişkilerinin sınıf, ırk, etnisite gibi farklılıklara dayalı iktidar ilişkileriyle iç içe geçmişliğidir. Connell’a göre iktidar ilişkilerinin işleyişi pratik üzerinde kısıtlamalarla gerçekleşir. Bu kısıtlamalar, karmaşık iktidar ilişkilerinin etkileşimiyle ve toplumsal cinsiyet rejimlerine sahip ataerkil kurumlarla geçerlilik göstermektedir. (Connell, 1998:133) Connell bu bağlamda; toplumsal cinsiyet sisteminin bir iktidar ilişkileri ağı olarak işlemesine yol açtığını belirtir. (Sancar, 2009:31)

Üçüncü yapıysa **kateksisdir** ve diğer iki yapıyla da ilişkilidir. Kateksis, duygusal ilişkilerin ve cinsel arzunun toplumsal olarak ele alınışını anlatmaktadır. “Kateksis yapısı, bazı açılardan iktidar ilişkilerini yansıtır, işbölümü kısmen kateksis örüntüsünü yansıtır vb. gibi.” Toplumsal cinsiyet tüm örgütlenmelerin, kurumların ve tarihsel süreçlerin bir özelliğidir (Connell, 1998:139).

Dolayısıyla belirli bir toplumsal bağlamda toplumsal cinsiyeti kuran ve toplumsal cinsiyetin kolektif olarak yeniden üretimine sağlayan belirli mekanizmalar vardır (Selek, 2011:222). Buraya kadar yapılan açıklamalardan da anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyetin bir yapı ve olgu olarak kurgulandığı mekanizmalar ile birlikte “cinsiyet farkları” tanımlamaları, normatif bir hal almaktadır. Bu normatif durum-yani toplumsal cinsiyet tanımlama ve konumlamalarının toplum tarafından doğruluğu ve haklılığı sorgulanmaksızın kabul edilmesi- bu tanımlamaları temel alan toplumsal pratiklerde yeniden üretilmektedir.

2.1.2.Feminizm Kavramı

Genel olarak feminizm olgusuna dair bir tanımlama yapmak gerekirse; kadınlara yönelik ayrımcılığı ortadan kaldırmayı ve toplumdaki erkek egemenliğini kırmayı amaçlayan her türlü ideoloji, eylem ve politikalar “feminist” olarak nitelendirilebilir. Bu çerçevede bir eleştiri ve sosyal bilimler metodu olarak gelişen feminist yöntem de zaman içerisinde çeşitli akımlara ayrılmış ve her akım olaylara kendine göre bir bakış açısı geliştirmiştir (Ersoy ve Çak, 2010:102).

Farklı türdeki feminist akımlara dair bir açıklama yapmak gerekirse; “Liberal Feminizm” feminist teoriler içerisinde en erken ortaya çıkan ve en etkili olmuş diyebileceğimiz feminist akımdır. Nellmes’e göre kadın hareketi birdenbire ortaya çıkmamıştır. Kadınların oy hakkı mücadelesi vermesi ve erkeklerle eşit olma durumuna gelmek istemesinde yılların mücadele birikimini barındırmaktadır (Nelmess, 2006).

Kapitalizmi veri olarak kabul eden liberal feminizm, kadınlar için devlet karşısında erkeklerle eşitlik ister (Berkday, 2011). Ayrıca liberal feminizm cinsiyet eşitliğinin olabirliğinden bahseden ilk kuramdır. Liberal feministlere göre kadın ve erkek aynı değildir fakat toplumdaki farklılaşma bu temele oturtulmamalıdır (Ersoy-Çak, 2010:103).

Liberal feminizm en çok Amerika'daki feminist hareket üzerinde etkili olmuştur. Liberal feministler toplumsal cinsiyet farklılıklarının kökenlerine inmez, haksızlıkların rasyonel argümanlarla çözümlenebilecek meseleler olduğuna inanırlar. Liberal teoriden etkilenen liberal feministler daha çok kadınların eğitim, entelektüel gelişim, mesleki başarı fırsatlarına sahip olabilecekleri siyasi ve toplumsal haklar ve fırsatlar için savaşılmaktadırlar (Steeves, 2005:132). Nitekim günümüzde demokratik yönetimlerde kadınlar için bir çok hakların kazanımı liberal feminist politikalar sayesinde olmuştur (Berkday vd, 2013).

Bir diğer feminist akım türü ise “Radikal Feminizmdir”. Bu, diğer feminizm akımlarından farklı olarak kuramdan değil, eylemden doğmuş bir feminist yaklaşımdır. Bu yönüyle bazen feminizmin en saf hali diye de tanımlanır. İnançları dolayısıyla pornografiye ve fuhuşa karşıdırlar ve bu iki olgunun da tecavüzü destekleyen araçlar olduğunu idda ederler (Ecevit, 2014:14). Radikal feminizmin kökenleri sıklıkla De Beauvoir'nın (1952) erkeği 'özne' ve kadını 'öteki' olarak betimleyişinde bulunur ve radikal feministler kadınlarının ezilmesinin temelinde erkeklerin ve ataerkil düzenin

olduğunu idda ederler ve bu durumun sınıfsal reform, bireysel eylem ya da toplumsal değişim yoluyla ortadan kaldırılamayacak kadar köklü olduğuna inanırlar.

Radikal feministler daha çok kadınlığın ve cinselliğin toplumsal inşası, kadınların doğurganlıklarını kontrol etme hakları, cinsel şiddet sorunları gibi konularda çalışırlar (Ersoy-Çak, 2010:103; Steeves, 2005:126). Kadınların ezilmesinin temeline kadın bedenini ve cinselliğini koyan radikal feministler, ayrıca ikinci dalga feminizminin erken dönemlerine damgasını vuran 'kız kardeşlik' kavramını ortaya atan feministlerdir. Ortak bir feminist politika zemini hazırlayan radikal feminizm, yaptığı politikalarla 'özel olanın politik olduğunu' savunmuşlar ve özel alanı politik alanın içine çekmişlerdir. Fakat bazı radikal feministler, feminist analizin temeline bedeni alırken, insanın doğasına ilişkin determinist bir yaklaşım belirlemişler ve kadınlarla erkeklerin biyolojik olarak farklılıklarından kaynaklı bir takım üstünlüklere sahip olduklarını söyleyerek 'özcü' bir duruma düşmüşlerdir. Bu durumda kadın ve erkek eşitsizliği doğal bir olgu olarak gösterildiği için radikal feminizm tersine çevirmeye çalıştığı düşünceyi kendisi yeniden üretmiştir. Çünkü radikal feminizm kadın biyolojisinin kadının benliğini oluşturan etmenlerden sadece biri olduğunu göz ardı etmiştir (Berkday, 2013:9).

Marksizmden etkilenmiş feministler ise hem radikal hem de liberal feminizm perspektiflerine muhalefet ederler ve sınıfsal farklılığa vurgu yaparlar. Çünkü Marx özsel, biyolojik olarak belirlenmiş bir insan doğası anlayışına karşı çıkmıştır. Bu sebepten radikal feminizmle görüşleri bağdaşmaz. Diğer bir yandan da iktidar olan azınlık tarafından denetlenen sınıflı toplumsal yapıda kişinin kendi potansiyellerini özerk bir şekilde geliştirebilecekleri liberal varsayımı da reddeder ve bu noktada liberal feministlerle de ayrı düşer (Steeves, 2005:145). Marksist feministlere göre bütünsel bir kategori olarak kadınların ezilmesinden söz etmek yanlıştır. Sınıfsal, etnik, ekonomik, sosyal farklılıklar kadınların ezilmesinde önemli rol oynayan faktörlerdir ve üst sınıfa mensup bir kadının ezilmesiyle, yoksul bir kadının ezilmesi arasında farklılıklar vardır.

Örnek vermek gerekirse; Amerika'da yaşayan siyah kadınlar beyaz kadınlara göre daha yoksuldurlar ve ekonomik ve cinsel sömürü karşısında daha savunmasızdırlar (Hooks, 2014:55). Marksist feministlere göre, toplumdaki cinsiyetçi işbölümü kadınların hem piyasa koşullarında çalışıp hem de ev işlerinden sorumlu oldukları için 'çift yük' altında ezilmektedirler (Donovan, 2015:156).

Çünkü kadın evde ücretsiz ev içi emeğine erkekler tarafından el konulurken, dışarıda da erkeklere göre daha düşük ücretle ve düşük statülü işlerde çalıştırılarak yine

erkekler tarafından ezilirler (Berktaş,2013:11). Sosyalist feministler ise kapitalist ekonomik ilişki ağları içerisinde kadınların durumunu inceler ve kapitalizmi toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin ve ayrımcılığının temelini koyar (Ersoy-Çak, 2010:103).

Fakat bunun yanı sıra sosyalist feministler radikal feminizmin ataerkilliği temelini koyan görüşünü de dikkate alır ve marksist feminizmle radikal feminizmi birleştirir, çünkü bu kuramların ikisinde tek başına kadınların ezilmesini açıklamakta yetersiz kaldığını düşünür. 'Kapitalist ataerkilliği' sorunun temelini koyan sosyalist feministler, kadının ezilmesini analiz ederken belirli tarihsel ve toplumsal konumları incelerler ve ataerkilliğin kapsayıcılığını ve gücünü de her zaman göz önünde bulundururlar (Berktaş, 2013:10).

Bazı feministler kuramlarını oluştururken Freud'un psikanalitik kuramını gözden geçirmişler ve Freud'un kadınlık ve erkeklik hakkındaki söylediklerini tartışmışlardır. Kendilerini Freud'çu feminist olarak tanımlayan bu feministler aslında Freud'un birçok tanımını ve kuramını eleştirerek yeniden inşa etmişlerdir. Psikanalitik feminist kuram kadını erkeğe ait olup kendisinde olmayan bir şey için duyduğu kıskançlık (penis kıskançlığı) tarafından bilinçsizce şekillendirilmiş bireyler olarak değil alternatif bir psikolojik düzene katkı sağlayabilecek bireyler olarak gördüler. Psikanalitik feminizmin görüşleri AB ülkelerindeki çocuk bakımı politikalarını yönlendirmiş ve ebeveyn iznini yaygınlaştıracak ölçüde etkili olmuş bir kuramdır (Ecevit, 2014:19).

Aralarındaki yöntem ve anlayış farklılıkları bir yana bırakılırsa bu başlık altında açıklanan tüm bu feminist hareketler ve kuramlar, patriyarka karşısında büyük ve önemli adımlar atmıştır. Aynı şekilde, toplumsal ve kültürel hayatta kadının iradeden yoksun bir nesne haline getirilerek erkeğe tabi kılındığı ve erkeğin kadından üstün olduğu her türlü pratik ve düşünce aralarındaki farklara bakılmaksızın tüm feminist kuramcı ve eylemcilerin hedef tahtasındadır. Kabul etmek gerekir kitoplumsal cinsiyete dayalı olarak kadınlara ve erkeklere yüklenen roller günümüzde devamlılığını sürdürmektedir. Öte yandan genel olarak feminizm düşüncesi ve feminist yaklaşımlar, bu devamlılığa karşı sürekli devam eden bir meydan okuma halindedirler.

2.2. Feminizmin Temel Eleştirileri: Ataerkil ideoloji, Kadına Bıçilen Toplumsal Rol ve Ailenin Yüceltilmesi

Feminist bir yaklaşımdan bakıldığında ataerkil ideolojinin egemen olduğu baskın toplumsal cinsiyet kodlarının çağdaş sinemaya hakim olduğu ve sinema sanatıyla yeniden üretildiği eleştirisini yapmak olanaklıdır. Bu nedenle öncelikle bu kavramlara dair kısa

bir açıklama yapmak gerekebilir. Ataerkil ideoloji, “kadın çıkarlarının erkek çıkarlarına tabi kılındığı güç ilişkisini” . meşrulaştıran normlar bütünü olarak tanımlanabilir. (Chris Weedon’dan aktaran Pira ve Elgün, 2004:527).

Bu ideolojinin tarihsel temelinde ilk çağlardaki mülkiyet anlayışının ortaya çıkması ve daha da öncesinde avcılık ve toplayıcılık düzeninden yerleşik tarım toplumuna geçilmesi yatmaktadır.¹ Bu süreçte erkek dışarıda çalışan ve evin ekonomik olarak geçimini sağlayan, kadın ise ev içi düzeni gerçekleştiren rollere hapsedilmiştir. Bu sürecin sonunda kadınlar kamusal alandan özel alana itilmişlerdir.

Toplumsal cinsiyetin belirlediği belirli kodlar vardır ve kadın-erkek toplumda bu kodlara uygun davranarak varolmaya çalışmaktadırlar.² Yapılan filmler de bu kodlara ve sosyal yapıya uygun olarak çekilmektedir. Böylece toplumsal cinsiyet olgusunun kendini yeniden üretmesine sinema da katkıda bulunmaktadır. Hayatın tüm alanlarında olduğu gibi sinemada da ataerkil ideolojinin izleri görülebilmektedir.

Bu kodlar içinde kadın ‘güçsüz’ olan yeri evi ve ailesi olan olarak tanımlanmaktadır. Kendisine dayatılan ve doğal sayılan görevlerini yerine getirmesi beklenmektedir. Kadının ev dışında varolmaya çalışması erkek egemen sistem tarafından engellemeye çalışılmaktadır. Tüm bu engellere rağmen kamusal alanda başarı elde eden kadınlar ise görmezden gelinmektedir (Kabadayı, 2013:92).

Hakim ataerkil ideolojideki kadının zayıf konumu sinema filmlerinde sürekli olarak yeniden üretilen ve meşrulaştırılan bir olgu ve norm olarak karşımıza çıkmaktadır. Başta Hollywood olmak üzere klasik filmlerde kadınlar filmin nesnesidir ayrıca toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretecek şekilde sunulmaktadırlar. Bunlar genellikle “fedakar anne, ideal eş, kötü kadın” imajlarının ötesine geçmeyen kalıplardır. Kadınlar filmlerde

¹ Ataerkil ideoloji önce aile, akrabalık, mülkün paylaşımı, aktarımı üzerinden kurulmuş, sonrasında da ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal tüm alanlara nüfuz etmiştir. Bu nedenle ataerkilliği tek bir zamanın ideolojisi olarak görmek mümkün değildir. Springer’e göre. Ataerkil güç, biyolojik cinsel farklılıklara atfedilen sosyal anlamlara yaslanır. Ataerkil söylemde kadının sosyal rolü ve doğası yine eril olan normlara göre tanımlanır” (Springer, 1998; Aktaran, Pira ve Elgün, 2004:527).

² Toplumsal cinsiyet kavramı literatürde ilk olarak Stoller tarafından, kadınlık ve erkeklik durumlarını birbirinden ayırmak için kullanılmıştır (Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet (Sex and Gender)) Oakley toplumsal cinsiyet olgusunu farklı dönemlerde çeşitli şekillerde tanımlamıştır. 1970’li yıllarda cinsiyet farklılığının biyolojik kaynaklı olduğunu ancak cinsiyet rollerinin toplumsallaşma süreciyle belirlendiğini ileri süren yazar, 90’ların sonuna gelindiğinde bu görüşlerini yeniden gözden geçirmiştir. Oakley, 1997 yılındaki bir çalışmasında cinsiyetin de toplumsal cinsiyet gibi bir kurgu olduğu görüşünü savunmaya başlamıştır. (Oakley ‘den aktaran: Acar-Savran:235, 2004; Ecevit, 2011). Bu sebepten Judith Lorber bu olguyu ‘insan buluşu olan sosyal bir kurum’ diye tanımlamaktadır.

erkeklerin kendilerini ispatlamaları için bulunan yan rollerin dışına çıkamamaktadırlar. Toplumdaki rolüne uygun davranan kadının hayattaki tek amacı evi, ailesi, eşi, sevgilisi, çocuğudur. Diğer kategorideki filmlerde betimlenen kadınlar ise hayattan daha fazlasını isteyen, daha iyi bir yaşamı arzulayan ve bu sebeple rahatça erkeklerin alanına girebilen, kafasına koyduğunu uygulamaya geçirebilen ya da geçirmek için mücadele eden kadınlardır (Sayılıgil, 2013:143).

Filmlerde genellikle kadınların yaşı belirtilmez, kadın erkek kahramanı var etmek için yazılmış yan rolde yer alan anne, eş, sevgili veya erkek kahramanı yolundan alıkoymaya çalışan kötü, namussuz bir tip sergiler. Erkek kahramanın etrafında gelişen olay örgülerinden oluşan bu filmlerde kadınlar arasında asla dayanışma, arkadaşlık duyguları olmaz, onun yerine rekabet duygusu hakimdir (Sayılıgil, 2013:144).

Bu noktada feminizm düşüncesine dair yeniden bir hatırlatma yapmak faydalı olabilir. Kadınlar için özgürleştirici bir hareket ve teori olarak feminist ideoloji, kadınların yaşadıkları sorunların aslında bireysel sorunlar değil, erkek egemen sistemin normlarından kaynaklanan tüm kadınların yaşadığı ortak sorunlar olduğunu ortaya koymaktadır. Kadınların hayatlarında yaşadıkları tüm sorunlar aslında diğer kadınlarla ortak sorunlardır. Fakat ataerki bunu kadının bireysel problemiymiş gibi yansıtır. Bu durum kadının toplumda kendini yalnız ve eksik hissetmesine yol açmaktadır. Feminizm, bu sorunların tüm kadınları etkilediğini ortaya çıkarmaya ve bunlara karşı çözüm yolları bulmaya çalışmaktadır. (Kabadayı, 2013:89). Tarih yazımı ve aktarımı konusunda kadınlar, özne olmaktan çok nesne haline dönüşmüşlerdir ve kendileri için anlatılan ve düşünüleni yerine getirmişlerdir. İçinde yaşadığımız dönemde ise kadınlar artık kendi tarihleri olduğunu ve bunu kendilerinin yazması gerektiğini anladılar. Şimdiki zamana kadar kadını dışarda bırakan ve merkezine erkeği alan tarihi kadınların yeniden yazabilmesi için, tüm alanlarda yazılan, aktarılan ve üretilen her şeyi sorgulayarak yeniden ele almak gerekmektedir. Sinemasal üretim de bu anlamda yeniden sorgulanması gereken ve ele alınması gereken kaynaklardan biridir. (Sayılıgil, 2013:145).

Toplumsal cinsiyet ve feminizme dair literatürün ortak noktasını, bir toplumdaki cinsler arası oluşan farklılıkların biyolojinin değişmez kuralları tarafından değil, toplumsal ve kültürel koşulların bir ürünü olarak görmesidir. Bugün gelinen noktada kültürel yapılanmaya göre belirlenen toplumsal cinsiyet olgusunun ideolojik olduğu düşüncesi egemendir. Siyasi, ekonomik ve kültürel her alanda toplumsal cinsiyet olgusu topluma yerleştirilmiştir. Bu kurumlar sayesinde toplumsal cinsiyet kendisini

dayatmakta, sürekli tekrarlayarak da kendini yeniden üretmektedir. Aynı durum sinema alanında da geçerlidir. Aşağıda da ayrıntılı olarak açıklanacağı gibi, sinemanın feminist bakış açısıyla eleştirilmesi, bu hususlar merkeze alınarak gerçekleştirilmektedir.

2.3. Medya ve Feminist Tartışmalar

Kitle iletişimi meta üreten örgütlü faaliyetlerden oluşur ve hatta medyanın kendisi de bir metadır. Çünkü bir TV kanalı satılıp alınabilir. Pozitivist yaklaşıma göre 'tüketici kraldır' ve medyada içerik izleyicinin isteklerine göre saptanır. Eğer belli ideolojiler popüler kitle iletişim araçlarında daha az temsil ediliyorsa, bunun nedeni izleyicinin talebinin olmamasındandır. Fakat burada atlanılan nokta kitle iletişimi şirketlerinin gelirler kaynaklarının büyük bir kısmını reklam firmalarının oluşturmasıdır. Bu da 'tüketici egemenliği' iddasını tersine çevirir. Yani talebin belirleyicisi izleyici değil, reklamcıdır. Günümüzde dinin yerini büyük ölçüde kitle iletişim araçları almıştır. İnsanlar artık dünyayı anlamak ve yorumlamak için kitle iletişim araçlarını kullanırlar. Medya rızayı imal eder ve izleyiciye maniple eder. Medyanın propagandası insanların ilgisini gerçekte olan şeylerden başka yere çekmektir. Bunu da spor, seks skandalları, cinsel içerikli mesajlar, medyatik ve popüler kişilerle yapar (Erdoğan ve Alemdar, 2010:29).

Gündelik hayatın her alanında kendini gösteren cinsiyetçi yaklaşım medyada da kendini göstermektedir. Üstelik medya, artık toplumsal yaşamın her alanında vardır. Özellikle televizyon geniş kitlelerin en önemli eğlence ve bilgi aracıdır. Bu sayede medya bireylerin düşüncelerini, davranışlarını ve değer yargılarını etkilemede önemli bir rol oynar. Kadınların medyada temsil edilişi incelendiğinde bu rolün kadının toplumsal konumunun belirlenmesinde de önem arz ettiğini söylemek mümkündür. Kadınlar birçok araştırmanın da gösterdiği gibi, medya da tek bir kadınlık durumuna yer verilerek temsil edilmektedirler. Ayrıca iletişim araçlarında yer alan kadın-erkek temsillerinin cinsiyetçi kalıp yargılar içerdiği de çok sayıda araştırmada ortaya konmuştur (Toker-Erdoğan, 2010). Medyada çoğu zaman kadın iki klişe tip içerisinde verilmektedir. Bunlar ya 'fettan ve kötü kadın' ya da 'toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak anne ve iyi eş' tir. Çalışma yaşamına dahil olmuş kadınlar da medyada ya kendilerine uygun mesleklerle beraber sunulmakta ya da uygun olmayan mesleklerdeki kadınlar marjinalleştirilerek gösterilmektedir. Kullanılan dil de kadınların medyada ki konumunu göstermektedir. Günlük hayatta sıkça kullanılan sözcükler veya deyimler cinsiyete dayalı ayrımcılığı yeniden üretmektedir. Örnek olarak bilim adamı, iş adamı gibi sözcükler bu etkinliklerin

sadece erkeğe ait olduklarını belirtmektedir. Bunun yanı sıra erkek sözü, sözünün eri gibi ifadeler de dilin ideolojik bir nitelik taşıdığını göstermektedir. Dilin yanı sıra yazılı medya ya eşlik eden fotoğraflarda kadınların temsil ediliş biçimleri üzerinde etkilidir. Kadınların cinsel bir nesne olarak gösterilmesi dışında fotoğraflarda yer almaması da önemli bir sorundur (Toker-Erdoğan, 2010). Toplumsal cinsiyet bilinçli bir kimlik olmamasına rağmen çevreden gelen mesajlarla ve iletilerle sürekli yeniden üretilmektedir ve medyanın burada önemli bir işlevi vardır. Medya özellikle kadın konusunda sunduğu kadın temsilleriyle kadını ataerkil düzende toplumsal cinsiyet rolleriyle beraber vermektedir. Medyanın sahip olduğu bu temsil stratejisi sorunlu bir durum olarak çoğu iletişim araştırmalarında eleştiriye uğramıştır. Çünkü 20.yüzyılın başlarından itibaren hız kazanan iletişim alanındaki araştırmalar ve farklı disiplinlerdeki çalışmalar, medyanın sunduğu bu temsillerin 'klişe'lerin oluşmasındaki başlıca etken olduğunu ortaya koymuştur (Toker-Erdoğan, 2010).

Feminist iletişim çalışmalarında ilk artış Birleşik Devletler'de başlamıştır. Feminist çalışmalara dergilerde özel sayılar hazırlanmış, feminist talepleri gerçekleştirmek için örgütlenmeler oluşturulmuştur. Özellikle Amerikan dergilerinde medya çalışmalarında kadınlara dair klişeleştirme ve kadınları değersizleştirmeye ilişkin içerik analizleri bolca bulunur. Fakat bu anaakım medya alanındaki araştırmaların çoğu liberal feminist perspektifi baz alır (Steeves, 2005:138).

Modern toplumbilim kuramının gelişiminden bu yana beden toplumbilimin 'özne' arayışları sonucunda önemli bir araştırma konusu olmuştur. Bu araştırmalarda beden sadece biyolojik oluşumu açısından ele alınmamış, sosyo-kültürel bir yapı olarak ele alınmış ve sosyal, ekonomik, politik süreçlerle ilişkili olarak araştırılmıştır. Bu süreçlerin bedenle ilişkisinin ortak noktasındaki en büyük payda ise tüketim kültürüdür (Elçik ve Ecevit, 2013:141).

Tüketim kültürü bağlamında beden ile imaj ve gündelik hayatın estetikleştirilmesi ilişkisini çoğu kuramcı önemli bulmuştur ve günümüzde de bu konu yoğun olarak tartışılmaktadır. Beden sosyolojisi günümüzde özellikle 'cinsiyetleştirilmiş tüketim' kavramı bağlamında promosyon etkinliklerinde kadın ve erkeğin nasıl temsil edildiğini incelemektedir. (Batı, 2010:105).

Çoğu medya araştırmasında kadınların erkeklerden farklı biçimde temsil edildiği ortaya konmuştur. Çoğu zaman medyada kadınlar fikir beyan eden durumunda yer almamaktadırlar. Araştırmalar göstermiştir ki kadınlar medyada verilen mesajla direkt

olarak ilgisi bulunmayan “fiziksel görünüş, gerçek ya da potansiyel ev içi rolü gibi tümüyle ilgisiz etmenlere duyulan ilginin yüksekliği”ni göstermektedir (Şimşek, 2004:11).

Popüler yayınların özellikle de magazin dergilerinin kadınları idealize ettiği ve tektipleştirdiği 1960’lı yılların ortalarından itibaren bir çok okur tarafından eleştirilmiştir (Köker ve Karaaslan, 2013:100).

Tarihte ilk yapılan beden tartışmalarında beden hep akla karşı bir olgu olarak kullanılmıştır ve akıl her zaman erkeğe atfedilmiş, beden ise kadına atfedilmiştir. Hem batı aydınlanmacı dönemlerde hem de dinde bu ikilik (kadın=beden, erkek=akıl) Foucault'un Platoncu-Hristiyan tanımın “Beden ruhun hapistanesidir.” düşüncesini tersine çevirip “Artık ruh bedenin hapisanesidir!” uyarısıyla ifade edilir. Günümüzde bedenin bir iktidar olanağı sağlaması, her türlü kazancın kaynağı olarak gösterilmesi, ideal bir bedene sahip olan bir kişinin özellikle kadınların bedenin ulaşılması zor olan birçok şeye kısa yoldan ulaşabilmesini sağlayacak bir avantaj olarak görmesine neden olur. Her şeyin bedenleştirildiği bir dünyada dış görünüşün bu kadar önemli bir hale gelmesi, bedenleşen varlığımızın bizi anlatmaz hale gelmesine neden olmaktadır. Bedenimiz çoğu zaman cinsiyetimizin, sınıfımızın, kültürümüzün, inancımızın, mesleğimizin, sosyo-ekonomik durumumuzun görüntüsü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da bedenin toplumsal bir varlık olduğunu ve etki alanının çok geniş olduğunu göstermektedir. Bu yüzden beden ayrımcılıklarla mücadele etme konusunda kilit nokta haline gelmektedir (Elçik ve Ecevit, 2013: 142).

Kişinin kendini nasıl hissettiği ve tanımladığıyla ilgili şeylerin çoğu bedeniyle ilgilidir. Kişinin benlik algısının büyük bir kısmını da bedeni oluşturur. Kendini tanımlayan bir insan öncelikle cinsiyetinden bahseder ve fiziksel özelliklerini sıralar. Bu sebepten kişinin bedeninden hoşnut olup olmaması, onun benlik değerini belirler. Genellikle beden insanın doğal yönü olarak kabul edilir ve bedenden bahsederken doğaya gönderme yapılır. Fakat, insan bedeni sadece fiziksel organizma değil, tarihsel ve kültürel olarak biçimlenen de bir varlıktır. Bu nedenle her kişinin bedeninin kullanımı bulunduğu tarihsel ve kültürel yapının özelliklerini yansıtabilecek şekilde belirlenmektedir (İnceoğlu ve Kar, 2010:29).

Feminizmin tarihsel sürecine baktığımızda kadının bedeninin kendisinin özgürleşmesi açısından hep sorun oluşturduğunu görürüz. Kadın erkekle aynı dünyayı paylaşmasına rağmen erkekle aynı toplumsal koşullarda yaşamamıştır. Kadının taşıdığı

beden ve bu bedenin erkek zihnindeki cinsellik kurgusu, kadının ezilmesinin temelinde yatan en önemli sorunsal olmuştur. Kadın modern hayata geçildiğinde dahi erkeklerle eşit statü elde edebilmek için çoğu zaman bedensel özelliklerini geri plana itmiş ya da ataerkil değerlere göre biçimlendirmiştir. Sadece erkeğe göre fiziksel olarak daha az güçlü olması kurgusu kadının hep koruyup kollanması düşüncesine yol açmış ve kadının özgürleşmesinin önünde büyük engel teşkil etmiştir. Kadın her zaman bedenden ibaret, akıldan yoksun gösterilmiştir ve bedeni ile ilgili tasavvurlar konusunda da kendi söz sahibi olamamıştır, söz sahibi kocası ya da babasıdır yani bir erkektir. Kadın soyun devamının bir aracıdır, cinsel haz sahibi olamaz diye inanılırken, modernizmle beraber feminist düşünce başlamış ve kadının içinde bulunduğu tüm bu durumlar sorgulanmaya başlanmıştır. Kadının durumunun sorgulanabilmesi açısından hapsediği özel alanın kamusal alana dahil edilmesi gerekmektedir ve liberal feministler bu konuda kadınlar için büyük başarılar kazanmışlardır (Şaşman-Kaylı, 2010).

Bireyci yaklaşımın ortaya çıkışı ve bu yaklaşımın bireyi büyük ölçüde sınıfsız ve cinsiyetsiz bir yapı olarak kurguladığı toplumun bir üyesi olarak ele alması, bireylerin kendilerinin varlıklarının görünmez hale gelmesi nedeniyle, çeşitli kimlikler çerçevesinde seslerini yükseltmeye başlamasına neden olmuştur. 'Bedenin kimikleştirilmesi' diye adlandırabileceğimiz bu süreç, beden temelli toplumsal kategorilerin bireylerin ana kimlikleri haline geldiği bir süreç olarak düşünülmelidir. Bedenin bir araştırma konusu haline gelmesine kaynaklık eden bir etken de feminist hareketlerdir. Araştırmacıların bedenin biyolojik olarak toplumsal konumu belirlemesi ve heteroseksüaliteyi genetik bir norm olarak kabul etmesine karşı en güçlü çıkışı 1970'lerde ortaya çıkan eşcinsel hareketi ve bununda etkisiyle ikinci dalga feminizm yapmıştır. Feministler sosyobiolojik yaklaşımın tersini idda etmiş ve sosyal davranış ve beklentilerin biyolojik dönüşümlere yol açabileceği tezini ortaya atmıştır. Böylece toplumsal düzenlemenin esaslarından biri olan erkeğin kadın bedeni üzerindeki baskı ve denetimini görünür hale getirmişlerdir. Bütün bu gelişmeler insan bedeninden yola çıkarak kurulan eşitsiz toplumsal yapıyı doğallaştırmasını ve bundan dolayı olan kadına şiddet vs. konularının eleştiri ve tartışma konusu haline gelmesini sağlamıştır. Artık tartışmalar bedenin biyolojik bir varlık olmasının yanı sıra toplumsal bir varlık olması üzerinden gündeme gelmeye başlamıştır (Elçik ve Ecevit, 2013: 143).

2.4. Feminist Film Kavramı ve Feminist Film Eleştirisi

İkinci dalga feminizmin ortaya çıktığı 1970'lerde sinema feminist açıdan ele alınmaya başlanmıştır. Laura Mulvey ve Claire Johnston 1971'de kadın filmlerinin gösterildiği Londra film grubuna katılmışlardır ve 1972'de önce Edinburg'da I. kadın filmleri festivali sonrasında da aynı yıl içerisinde New York'da I. uluslararası kadın filmleri festivalini düzenlerler. Aynı sene ilk feminist film dergisi Women and Film Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer'in editörlüğünde yayın hayatına başlamıştır. 1976 yılında da Camera Obscura ile feminist film dergileri yayın hayatını sürdürmüşlerdir. (Sayılıgil, 2013:148).

Nellmess'e göre (2006), 1972 senesi kadınların feminist sinema pratiği için kilit tarihtir. Feminist sinemacılar Edinburg Film Festivali'nde sorunlarını dile getirmişler ve başarılı olacakları ilk adımları atmışlardır. Clara Jonston 1973'te National Film Teatre'de feminist sinema filmlerinin yayınlanmasını organize etmiştir. Verilen bu mücadeleler feminist bir sinema teorisi ve yapımını sağlamıştır. Feminist sinema kuramının ilk odak noktası cinselleğin gösterilişi ve ataerkil ideolijinin kodlarının ortaya çıkarılması olmuştur. Bu kuramın öncüleri akademik temelleri olan Laure Mulvey ve Claire Johnston'dır. Her iki feminist kadın da cinsiyetçi film ve medya araştırmaları üzerine akademik çalışmalar gerçekleştirmiştir.³

Laure Mulvey ayrıca feminist film pratiğinde de rol almış ve feminist film örnekleri ortaya koymuştur. Mulvey'e göre, toplum için güçlü bir temsil aracı olan sinema, ataerkil düzen tarafından biçimlenen bilinçdışını, görme biçimlerini ve bakmadaki hazzın inşa edilmesini sorgulanabilir kılan bir mecradır. Teknolojideki ilerlemelerle birlikte artık sinemanın ekonomik üretiminde de gelişmeler yaşanmaktadır. Artık ana akım endüstri tarafından desteklenen sinemaya karşı alternatif sinema üretiminden bahsedilebilmektedir. Alternatif sinemayla birlikte artık ana akım sinemanın savunup öne çıkardığı estetik ve siyasi kaygıların olmadığı filmler ortaya konulabilir. Böylece, ana akım filmleri tamamen olumsuzlamak değil ama farklı bir sinema yapımından bahsedebilmek, feminist sinema için önemli bir adımdır (Mulvey, 1997).

Feminist Film Teorisi'ne göre ise sinema gerçekliği yansıtmaz, gerçekliğin yeniden üretimine katkıda bulunur. Ataerkil bir dünyada yaşadığımız için sinema da kadının ikincil konumunu kendi kodları ve teknikleriyle yeniden üretmeye devam

³ Jill Nelmes(2006) Sinemada cinsiyet ve cinselliğin sunumu <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=688> (Erişim tarihi: 17.07.2019)

etmekte ve kadını erkek bakışının bir nesnesi olarak konumlandırmaktadır. Feminist Film Teorisi bir yandan bu kodları açığa çıkarmakla ilgilenirken diğer yandan da feminist bir yaklaşımla bir film üretmenin yollarını aramaktadır. Bu yanı sıra sadece kuramsal değil, feminist bir politika üretimininde de kullanılması gerekli görülmektedir. Feminist bilince sahip bir sanatçı, kadınları cinsellikleriyle sunmamakta ve ön plana çıkarmamaktadır ve feminist mücadeleyi dikkate alır ve hiçbir şekilde patriyarkayı beslemez (Sayılıgil,2013-143).

Burada feminist film kavramı konumuz açısından önemlidir. Smelik'in (2008:xii) tanımına göre feminist film "cinsel farklılığı bir kadının bakış açısı ile sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sağlayan filmlerdir." Bu tanımdan da anlaşıldığı gibi bir filmin feminist olup olmaması yönetmen veya senaristinin cinsiyetinden çok, konu, bakış açısı ve anlatım teknikleri gibi unsurlar tarafından belirlenmektedir. Gerek siyasal hem de teorik sebeplerden dolayı feminizm bağlamında, bir yönetmenin toplumsal cinsiyete olan yaklaşımı önemli bir farklılık yaratmakta ve bu da teorik açıdan hayati önem taşımaktadır. Toplumsal cinsiyetle bağlantılı yaklaşımın temel önemi öncelikle, bir yönetmenin kendi cinsel politikasından sorumlu tutulmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu da bir yönetmenin çekmiş olduğu filmlerde biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet temsillerinden sorumlu tutulmasının zorunlu olduğu anlamına gelmektedir. (Smelik, 2008:xiii)

Feminist film kavramından farklı olan ancak onunla aynı felsefi temellerden beslenen film eleştirisi kavramından da bahsetmek gerekir. Kabadayı (2013:90) feminist film eleştirisinin özellikle cinsel kimlik, cinsel farklılaşma, özne, nesne, aile, kamusal alan, özel alan, bakış, özne-izleyici, evlilik, boşanma, yalnız kadın teması, namus kavramı, masumiyetin ataerkideki karşılığı, cinsel arzu, aşk, yasak aşk, sevgi, fedakârlık, psikanalizden gelen penis kıskançlığı görüşü gibi kavramlar üzerine odaklandığını belirtmektedir. Feminist film eleştirisi, kadının filmde neden "gerçek" haliyle temsil edilmediğini, kadınların filmlerde görünmesine rağmen neden erkek söyleminin devam ettirildiğini, bu söylem içerisinde kadınların nasıl yer aldıklarını ve gerçek hayattaki kadın deneyimlerinin neden filmlerde yer bulamadığının sebeplerini araştırmaktadır (Sayılıgil, 2013:145). Feminist film çalışmaları başlangıçta politik temeller üzerinde ilerlemişse de daha sonra psikanaliz ve göstergebilimsel yaklaşımlardan etkilenmişlerdir.

Feminist sinema teorisiyle eleştirel literatürün hızlı bir şekilde gelişmeye başlaması, 1970'den itibaren geçen süreçte üniversitelerde sinemaya ilişkin bölümlerin açılması ile

gelişim göstermiştir. Sinemaya ilişkin feminist temelli eleştirel yaklaşım, hem teorik hem de eleştirel açıdan ortaya koyduğu katkılarla sinema sektöründe öğretici veriler sunmaktadır (Özden, 2000:162-176). Kabadayı'nın (2013) aktardığı şekliyle feminist kuramcılar, sinemanın toplumsal değişimin yansıtıldığı bir aynaya benzetilmesine karşı çıkmaktadırlar. Bu yaklaşıma göre sinemanın yansıtıcılığı her zaman sınırlıdır, çünkü gerçekleri çarpıtarak yansır. Bu çarpıtılışın temel nedeni hayata erkek gözleriyle bakılmasında yatmaktadır. Bu süreç sonucunda meydana gelen yanlış bilinç sinema sanatında kadın karakterlerin tek tipleştirilen bir yaklaşımla temsil edilmesine yol açarak onları bir tür 'olmayan'a dönüştürmektedir. (Kabadayı, 2013:89-94).

Mulvey feminist film çözümlemesini şu sözlerle anlatmaktadır:

Feminist film çözümleme, bizi ezilmişliğimizin köklerine yaklaştırır, problemin eklemelişini yakınımıza getirir, bizi sonuçtaki meydan okuyuşuyla yüzleştirir; halen ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz? Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok; ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz. Psikanaliz, tek olmamakla birlikte, bu araçların önemli bir tanesidir. Fallosantrik kuramın çok az ilgilendiği, dışı bilinçdışına dair önemli konularda hala, büyük bir boşlukla kopartılmış bulunuyoruz: dışı çocuğun cinselliğini kazanması ve simgeselle ilişkisi, cinsel olgunluğa erişmiş anne olmayan kadın, fallusun anlamlandırdığının dışında annelik, vajina. Ancak, bu noktada, psikanalitik kuram şimdiki haliyle en azından status quo'yu, içinde kapatıldığımızda ataerki düzeni daha fazla anlamamızı sağlar (Mulvey, 1997).

Feminist film eleştirisinin temel itirazı, filmlerdeki anlatıların erkeğin etkin(aktif) kadının ise edilgen (pasif) olarak betimlenmesidir. Ayna kuramı temel alınarak bakıldığında bu erkek egemen kültüre mensup olan izleyicinin bu kültürün dayattığı erkeklik modelini sinema perdesi yoluyla yeniden yarattığı bir anlatı söz konusudur. Buna ek olarak ataerki toplumun kadın ve erkek tanımına ve rollerine ilişkin sabit fikirli önkabulleri de görsel zevkin oluşturulduğu film imgelerinde tekrar tekrar üretilmektedir. (Timisi, 2014:157) Bu nedenle feminist eleştiride odaklanılması gereken kadın betimlemesinde kullanılan anlatı teknikleridir.

Başka bir deyişle sinemada anlatının verdiği anlamı belirleyen, yönetmenin kullandığı anlatı teknikleridir. Kısaca bir filmin feminist eleştirisi yapılırken kadının gözetlenen bir nesneye dönüştürülüp dönüştürülmediğine ve ataerki ideolojinin yeniden üretilip üretilmediğine bakılmalıdır (Özden, 2000:176).

Feminist Film Teorisi sinemanın gösterdiklerini ve altında yatan anlamları psikanalitik yöntem ve gösterge bilimsel yöntemle ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Sinemanın bu gücünün farkında olan bir yönetmen tüm ataerki kodları filminde

kullanarak yeniden bir gerçeklik inşa edip insan bilincini şekillendirebileceği gibi bunun tam tersi bir yönteme de başvurabilir. Böylece feminist bir film üretimi de gerçekleştirilebilir.

Bu çerçevede feminist yaklaşımın en önemli etkisi, “temsil zeminini başka bir anlamlama düzeyine kaydırmasıdır”. Feminist filmlerde de ilgi çekici olan deneyim sahibi olamayan bir anlam iletemeyen kısaca bir özne görünümü sergileyemeyen bir dişi beden temsilinin, anlam üreticisi konumundaki bir dişi bedene aktarılabilmesidir. (Smelik, 2008:101)

Feminist film eleştirisi temel olarak filmlerde erkek ve kadının temsil edilme şekillerine itiraz etmektedir. Bu çerçevede en fazla vurgulanan erkeğin etkin (aktif), kadının ise edilgen(pasif) bir şekilde anlatılmasıdır. Bu bağlamda “ayna evresi” kavramı erkek egemen kültürü benimsediği varsayılan izleyicinin gözünde toplumsal cinsiyete ilişkin kalıp yargıların sinema tarafından yeniden üretildiği görüşü genel olarak savunulmaktadır. Feminist eleştiri, filmlerde kadınların ne şekilde betimlendiğine ve bu doğrultuda kullanılan anlatı tekniklerine odaklanmaktadır.

2.5. Feminist Film Kuramı Çözümleme Yöntemleri

Sinema filmlerine dair gerçekleştirilen eleştiri ve çözümleme faaliyetleri önemli bir takım sosyolojik ve kültürel fonksiyonlara sahiptir. Sinema eserleriyle ilgili yapılan çözümler, alanda çalışan sanatçılarla eserlerin tüketicisi konumundaki olan izleyiciler açısından bir tür klavuz niteliğine sahiptir. Diğer kültürel ürünlerde olduğu üzere sinema eserlerini salt eğlenceye yönelik araçlar olarak düşünmemek gerekir. Sinema filmlerinin yaratılma süreçlerine sosyal, psikolojik ve felsefi çeşitli unsurlar etkili olmaktadır. Benzer bir biçimde, film seyretme aşamasında izleyicilerin filme dair olan algılarına etki eden bireylerin kendi kişisel arka planları da devreye girmektedir. Sinema eserlerine yönelik gerçekleştirilen analitik çalışmalar çalışma konusunu edindikleri sanat eserlerinin bu çift yönlü etkileşimini ortaya koyması nedeniyle önemlidir (Çağrı, 2014:71).

Film eleştirisi görsel bir düzlemde yer alan sinema eserlerinin yazı yoluyla kültürel hafızalarda yer etmesi için gerekli olan ortamı sağlamaktadır. Bu şekilde görüntü, renk, şekil, derinlik ve ses yoluyla kültür ve sanat mirasının unsurlarını oluşturan sinema filmleri eleştiri faaliyetleri sayesinde yazılı bir forma dönüşerek kültürel mirasın aktarılmasını sağlamaktadır (Aktaran Çağrı, 2014:73).

Başlarda Avrupa'daki film çözümlenmeleri Marksizm ve feminizmin birlikte ele alınmasından yola çıkılmış olsa da Camera Obscura dergisinin yayınlanmasıyla beraber post-yapısalcı bakış açısı Avrupa ve Amerika'daki sinema çalışmalarında kullanılır hale gelmiştir. Avrupa'daki film eleştirilerinin temelinde Marksizm ve feminizm birliği söz konusu olmuştur. Feminist eleştirmenler, göstergebilimi cinsel ayrımların temsillerini açıklığa kavuşturmak için psikanalizi ise anlam üretmek için kullanılan olgular olan arzu ve öznelliği ortaya çıkarmak için benimsemişlerdir. (Smelik, 2008:65).

Feminist film teorisyenleri psikanalitik ve göstergebilim metodundan sıklıkla yararlanmaktadır. Özellikle 1980'li yıllardan itibaren literatüre hakim olan yaklaşımın bu şekilde olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla çalışmanın bundan sonraki bölümünde psikanalitik yöntem ve göstergebilim yöntemi anlatılacak, daha sonra da bu yöntemin feminist film eleştirileri açısından hangi yönleriyle kullanışlı olduğuna değinilecektir.

2.5.1. Psikanalitik Yöntem

Psikanaliz, ruhsal hastalıkların bilinçdışının araştırılması ve kişiliğin dinamiklerinin anlaşılması yoluyla iyileştirilmesi yöntemidir. Sinema incelemelerinde ise psikanaliz filmlerde betimlenen "kadın ve erkek konumlandırmalarını, arzuları, ihtiyaçları, ataerkil bilinçdışı yapılanmaları açıklamak" için kullanılan bir araçtır. Bundan başka izleyici ile film arasında kurulan ilişki de psikanalitik yöntemle ele alınabilir. İzleyicinin filmle ne şekilde bir etkileşim kurduğu, filmin anlamlarını nasıl yarattığı ve izleyicinin yaratmış olduğu anlamın niteliğinin çözümlenmesinde de psikanalitik yöneme başvurulmaktadır. (Kabadayı, 2013:75)

1960'lardan itibaren sinema sanatının bir tür tepki aracı olmaktan ziyade, mevcut sosyal koşullar "üzerine bir tür düşünme" halini almasıyla, psikanalitik yaklaşım, sinema incelemelerinde temel çıkış noktasını teşkil etmiştir. Psikanalitik yöntemin sanat eserlerinin yorumlamada etkin bir işlev gördüğü gerçeğini farkederek sanatçılar kimi psikanalitik öğelere bilinçli bir şekilde kendi sinema yapıtlarını oluşturmada başvurmaya başlamışlardır.

Bu dönemde sinema, somut bir sanat faaliyeti olmanın da ötesinde, sosyal bilimlerin de bir alt kolu haline gelmiş; Freud'dan ilhamla düş yorumlaması yaklaşımının da etkisiyle, düş-film benzetmesi yoluyla yapısal dil bilimiyle de yakın etkileşim halinde olmuştur. Sinemanın psikanalitik yaklaşımla incelenmesi ise iki ana döneme ayrılabilir. Bunlardan ilki analiz metotlarının 1960'larda başlayarak 70'lerin ortalarına kadar süren

saf Freudiyen psikanalitik yaklaşımın etkisinde olmasıdır. Bu dönemde Freud'a ait olan O dip tipi esas alınmıştır. Freud'a göre birey ihtiyaç ve arzularla doludur. Burada bahsi geçen arzu ve ihtiyaçlar ise çoğunlukla cinsel niteliktedirler. Toplum bu tür arzu ve ihtiyaçları kötü olarak değerlendirerek bireyi baskı altına alması halinde ise birey bu güdülerinden dolayı kendisini suçlu hissedecektir. Birey hissettiği bu suçluluk duygusu nedeniyle kimi düşüncelerini bilinç dışına itmektedir.

Bu yaklaşıma göre yapılan çözümlenmelerde filmin metni, filme ait tüm anlatı ve kahramana ait olarak gösterilen istekler Baba'nın aranması hikayesi olarak ele alınmıştır. Yine sinema metni ise gösterilen (Signified) olduğu varsayımına dayanılarak incelenmektedir. 70'lerin ortasından itibaren etkili olan yeni psikanalitik yaklaşım ise temel çıkış noktasını Lacan tarafından oluşturulan "ayna dönemi" kavramı üzerinden belirlemektedir. (Türkoğlu, 2014:144)

Bu süreçte Lacan'ın psikanalitik teoriye getirdiği yeni yorum film çözümlenmeleri açısından yeni olanakların kapısını aralamıştır. Lacan psikanalitik yaklaşımında Freudiyen ifadeleri Freud'un aksine sanatçının duruşundan ve karakterinden yola çıkarak değil, ortaya konan eserin metninden yola çıkarak sembolik dil üzerinden yola çıkan bir süreci eleştiri noktası haline getirmesidir (Özden, 2000:153).

Genel olarak Lacan'ın psikanaliz teorisinin temel unsurları kısaca aşağıdaki gibi alt başlıklar altında ele alınabilir. (Tuzgöl, 2008:48 -51)

İmgesel-Ayna Evresi: Lacan'ın psikanaliz disiplinine yapmış olduğu en önemli katkılar arasında 1936 tarihli "*Le stade du miroir*" (Ayna Evresi) başlıklı sunumudur. (Tuzgöl, 2008:45) Lacan'ın tanımladığı "Ayna Evresi" kavramı Freud tarafından tanımlanan "Birincil Narsizim" kavramına denk gelmektedir. Söz konusu bu evre çocuğun doğumundan sonraki 6 ay ile 18. ay arasındaki süreçte meydana gelmektedir. Bu dönem gelişimsel açıdan bir öznenin kendi imgesine karşı duyduğu aşk duygusuyla tanımlanmaktadır. Ayna evresi sırasında özne, bir yandan imgeye bağlı olarak bir benlik oluşturmaya başlarken diğer yandan dil edinimiyle başlayacak olan simgesel evreye de hazırlanmaktadır.(Tuzgöl, 2008:46) Ayna evresi temel olarak "çocuğun annesi ile özdeşleştiği, annesi için her şey olmak arzusu"nu taşıdığı ve bu şekilde kendi bedenine ait özgün bir imge kazandığı bir dönemdir. Dolayısıyla ayna evresinde çocuk bir yandan annesiyle bütünleşme arzusuyla güdülenirken, diğer yandan da beden imgesini diğer insanların bedensel bütünlüğü ile özdeşleşme yoluyla kazanılması sürecindedir. (Tura, 2004:185; Tüzünoğlu, 2004:339)

Simgesel: Lacan’cı açıdan “ikincil” ya da “simgesel ilişki” çocuğun içine doğduğu ailenin ve bu ailenin mensup olduğu kültürel ve dilsel çevrenin dilini ve kültürel kodlarını öğrenmesidir. Bu noktada belirleyici unsur dildir. Bu şekilde çocuk kültürel, simgesel düzene girmiş sayılır ve aslında bu Freud’ın tanımladığı Oidipal evreye denk gelmektedir. Özne dil edinimiyle birlikte ailenin Oidipal düzeni yansıtan söylemini de kendi benliğinin bir parçası haline getirmeye başlar. Bu şekilde “kültürel simge sistemi”ne giren özne toplumsallaşma açısından da ilk adımlarını atmaktadır. (Tura, 2004:182)

Gerçek: Lacan’ın psikanaliz teorisinde bir diğer temel unsur “gerçek”tir. Burada dikkat edilmesi gereken, Lacan’cı teori çerçevesinde “gerçek”in kişilerin çevresini oluşturan dış dünya ile eş anlamlı olmamasıdır. Bu anlamda gerçek dilin de dışında kalan ve her türlü sembolleştirmeye karşı koyan bir unsurdur. Lacan’ın tarifine göre gerçek imkansızdır ve simgesel düzene dahil edilemez. Öte yandan simgesel ve imgesel düzeni çevreleyen gerçek her iki düzenin de sınırlarını zorlayarak bunlarda gedikler açmaktadır. (Tuzgöl, 2008:47)

Arzu: Lacan’a göre “arzu” “gereksinim” farklı kavramlardır. Buna göre “gereksinim” bedenin yeme içme ve dinlenme gibi en temel fizyolojik ihtiyaçlarını anlatmak için kullanılmalıdır. Bu haliyle gereksinim doyurulması mümkün olan bir durumdur. Buna karşın arzu insanın temel bedensel ihtiyaçlarını aşan ve sürekli bir şekilde kendisini ürettiği için bir türlü tatmin edilemeyen bir olgudur. (Tuzgöl, 2008:48)

Psikanalitik film teorisi, sinemayla ideoloji arasındaki etkileşimi merkez almaktadır. Siyaset felsefesi açısından bu yaklaşımın temelleri, Althusser tarafından atılmıştır. Bu çerçevede sinema eserlerinin çekildiği kamera kendi çevresiyle bağlantısı olmayan bir nesne değildir ve bir çeşit “ideolojik aygıt” işlevini görmektedir. Psikanalitik teoriye dayanan film eleştirisi, yönetmenin kişisel ve sosyal yaşantısıyla bilinç dışı ya da bilinç altı dünyasını anlamaya çalışır. Bu şekilde bu yöntem, filmlerin görünen kısmının da ötesindeki gizli anlamları bulma iddiasındadır. Bu yaklaşım bağlamında yönetmenin zihin ve ruh dünyası yanında filminde kullandığı içerik unsurları da de psikanalize yönelik olan veriler şeklinde ele alınmaktadır (Çağrı, 2014:31).

Mulvey’in yorumuyla “Feminist film eleştirisinin psikanaliz teorisiyle ittifakı, öncelikle kadın görüntülerine yüklenen bilinçaltı anlamların çözülmesine yönelik eleştirel bir şifre çözme teorisinin oluşturulmasına yardım etmiştir.” Bu bağlamda feminist teori çerçevesinde film eleştirisi yapan kişiler dedektiflere benzetilirken,

psikanalitik metot da şifrenin çözülmesi için dedektifin kullandığı bir tür anahtara benzetilmektedir. (Mulvey, [1992] 2000:18)

Sinemada psikanalitik yöntem eleştiri yöntemi olarak kullanılabilir. Psikanalitik film eleştirisinin dayandığı temel argümanlardan biri de izleyicilerin aktif bir özne olarak değil de sinema eserleri yoluyla oluşturulan “yapay bir inşa” şeklinde tanımlanmasıdır. Bu da araştırmacıları filmlerin psikanalitik incelenmesinde, izleyici ve perdeyle olan etkileşimin incelenmesinde, sinema olgusunun ideolojik bir aygıt olarak algılanmasına yönelmektedir (Çağrı, 2014:31).

Sinemada psikanalitik yaklaşımların kullanılmasının nedeni, sinema eserlerinin karanlık sinema salonlarında büyük ekran ve çeşitli gelişmiş ses sistemleriyle beslenen efektlerle birlikte izlenmesidir. Sinema salonlarının oluşturduğu ortam neredeyse kişilerin uykuya dalarak düş gördüğü ortamlara benzemektedir. Bu ortamda yönetmenin kendisinin veya toplumun bilinçdışına ait görsel ve işitsel unsurları imgeler halinde beyazperdeye yansıtma etkinliğinden söz edilebilir. Sinema filmlerinin düş metaforuyla ilişkilendirilmesi hemen hemen sinema tarihinin kendisi kadar eskidir. Karanlık sinema salonu ortamlarında edilgen bir şekilde filmle karşılaşan sinema izleyicisinin herhangi bir hareket ve tepki vermeksizin gerçek yaşamın dışına çıkarak kendisini izlediği filme kaptırması hali, düş görmekte olan bir kişinin haline benzemektedir. (Türkoğlu, 2014:151) Öte yandan bir filmin düşlerden farkı; rüyalarda kişinin bilinçli bir halde olmamasına rağmen, yönetmenin filmi yaratırken sistemli ve bilinçli bir planlama ve sanatsal faaliyet içinde olmasıdır. (Bakır, 2013:132) Belki de sinema eserlerini büyüleyici kılan da budur. Bu şekilde yönetmen deyim yerindeyse izleyicinin önceden tasarlanmış bir düş görmesini sağlar.

Sinema izleyicisi ile düş gören kişi arasındaki bu benzerliğin yanında, bizzat sinema filmlerinin de bir düş gibi kurgulandığını söylemek mümkündür. Lacan’a ait olan “bilinçdış dil gibi yapılanmıştır” varsayımından yola çıkılarak bilinçdışının bir dil gibi kendine özgü bir anlatım sistemi olduğu ileri sürülebilir. Buna bağlı olarak psikanaliz metoduyla rüya çözümlemesinin araştırdığı temel unsur rüyanın anlattığı hikayeden ziyade, rüyada geçen olayların anlatılışının şekli ve biçimidir. Aynı yaklaşımın sinema analizlerinde uygulanması da benzer bir sonuç doğuracaktır. Rüya çözümlerinde olduğu gibi film analizinde de gözlemcinin odaklanacağı husus filmin anlattığı hikayenin esasından çok filmin biçim ve stiline yönelik olacaktır. Buna ek olarak benzer öykülerin

farklı yöntemlerle anlatılmış olması aslında farklı anlamlandırma pratiklerini de devreye sokacak; dolayısıyla biçim aslında esası da belirleyecektir (Bakır, 2013).

Sinemayı düşlerle eş tutan benzetmelere göre sinema filmleri aynı düşlerde olduğu gibi bir tür zamansal sapmaya yol açmaktadır. Bunun sonucunda da izleyici sürece etkide bulunamayıp etrafını saran edilgenlikle önündeki görüntüleri izlemektedir. Bu noktada Metz, buradaki zamansal gerilemenin kaynağı hakkında farklı görüşler ileri sürmektedir. Metz'e göre, düş ve film arasındaki ortak noktalardan bir tanesi ikisinin de kurgusal olmasıdır. Dolayısıyla sinema filmi de aynı düşlerde olduğu gibi bir fantazidir. Bir filmde düşe benzeyen tüm unsur ve özellikler, sinema eserinin yaratılması sürecine imgelerin kurgusal olarak düzenlenmektedir. Bir filmin düşle eşleştiren özellikler "ikincil işlem sürecinin" içinde yer almaktadır. Bundan başka gerek sinema gerekse düşler Freud'un terminolojisinde yer alan fantazyaya kavramına denk gelmektedir. ("Metz 1990:120-137" Aktaran: Türkoğlu, 2014:152) İkinci işlem süreci, zevk ilkesinden ziyade gerçeklik ilkesinin ödüllendirildiği bir aşamadır.

Metz film ve düş olgularının ortak özelliği olan fantazyaya unsuru için "gündüz düşleri" kavramından faydalanmaktadır. Gündüz düşlerinde derin düşlerin aksine düş gören kişinin düş gördüğünün farkındadır. Bu da kişinin bilincini kaybetmeksizin sinema salonunda olduğunu bilmesiyle eşdeğer bir durumdur. Dolayısıyla Metz'in yaklaşımına göre film ile düş arasındaki temel farklardan en önemlisi kişinin bilgi ve algılaması arasındaki farklılıklardır. Düş gören kişi kendisini bilincini yitirmekte ve düş gördüğünü anlamamaktadır. Ancak düş gördüğünü anlayan özne düşten uyanmaktadır. Buna karşın film seyreden kişi film izlemekte olduğunu başından sonuna kadar farkındadır. Bundan başka film izleyen kişi bilinci açık olduğu için aktif bir fantazyaya algılama faaliyeti içindedir. Buna karşın düş gören kişi gerçeklikten tamamen bağını kopararak halüsinasyon görmektedir. ("Metz 1990:101-119" Aktaran Türkoğlu, 2014:153)

Düş görmekte olan kişi, görmüş olduğu şeyin düş olduğuna dair kendisine hatırlatan herhangi bir şeyle karşılaşması halinde uyanacaktır. Bu metafora uygun bir şekilde film izleyicisinin de gerekli süreden önce uyanmasını engellemek amacıyla film izleyicisinde rahatsızlık uyandırabilecek sivri unsurların ayıklanması, törpülenmesi ve sıradanlaştırılması söz konusudur. Bu şekilde sinema filmine ait görüntülerde sıradan unsurlar izleyicilerin normalde yaşamlarının bir parçası olan gerçekliklere uygun bir şekilde betimlenmektedir. Sinema filmlerinin bu yapısı Freud'un düş olgusuna olan yaklaşımıyla da paralellik göstermektedir. Gerçekten de Freud'a göre düşlerin

yorumlanması söz konusu olduğunda, düşlerin en temel içeriklerini burada bahsi geçen sıradan unsurlar teşkil etmektedir. Bu bağlamda, gün boyu yaşanan sıradan deneyimler, herhangi bir öneme sahip olmadığından- ve bu nedenle- sansür edilmeyi gerektirecek kadar tehlike yaratmadığından aynen alınmaktadır. Bu da sinema filminde kurgusallık olgusuna karşılık gelmektedir (Türkoğlu, 2014:153).

Bu bağlamda göstergebilim açısından düşünüldüğünde filmin dizimsel yapılanması, imgelerin dizilmesi ve kimi çağrışımların ortak bir alanda birleştirilmesi sayesinde bir bütünlük halinde seyircinin bilinçdışı alanına girilir. Dolayısıyla burada seyirci filme dair süreçleri bizzat yaratabilmektedir. Psikanlitik yaklaşım tam da bu düşünceyi esas almaktadır. Kısaca bu metoda göre, bir sinema eseri yönetmenin bilinç dışını aktarması yanında izleyicilerin ortaklaşa kurduğu bilinçdışı süreçleri çerçevesinde de ele alınmalıdır.

Bu bağlamda, bir diğer kilit unsurun “arzu” olduğunu belirtmek gerekir. Yukarıda Lacan’cı anlayışta arzunun tanımı yapılmıştı. Bu bağlamda belirleyici olan arzunun hiçbir zaman tatmin edilemeyen istekleri anlatmak için kullanılmasıdır. Birey ya da öznenin arzusu kültürel ve/veya toplumsal koşullar tarafından biçimlendirilmekte, baskılanmakta, bastırılmakta ya da hedefinden saptırılarak farklı yönere kanalize edilmektedir. Arzu her zaman bilinç dışı bir olgudur ve cinsellikten beslenmektedir. Arzunun asıl anlamı öznenin bütünlüğüne ve tam olmaya yönelik olan dürtüsüyle doğrudan ilişkilidir. Aynı şekilde arzunun daimi varlığı ise öznenin ayna evresinden çıkarak simgelenir.

Aynı çerçevede sinemanın önemli bir yapıtaşını teşkil eden “ayna” metaforunu da unutmamak gerekir (Özden, 2004:159). Lacan'dan ilham alan sinema çözümleme çalışmaları, “ayna dönemi” kavramını sinema perdesiyle özdeşleştirmektedirler. Aslında “ayna” metaforu kökleri Platon'a kadar uzanan düş, gerçeklik, ikilik, gerçek olan ile onun yansıması arasındaki ilişki gibi olgularla bir arada düşünülmelidir. Lacan'ın ileri sürdüğü şekliyle bir çocuğun doğumunu takip eden 6-18 aylık sürede ilk başlarda aynadaki kendi görüntüsünü başka bir çocuk olarak düşünürken, gelişme sonucunda aynadaki imgenin kendisi olduğunun farkına varmasıdır. Bu süreç çocuğun ilk defa bir birey olarak "kendiliğini" (Selfhood) farketdiği bir dönemdir. Burada ayna unsurunun temel önemi, çocuğun kendi iradesinin ve bu iradenin sahip olduğu gücün farkına varmasında yatmaktadır. Bu olay kişinin kimlik edinmesi ve tanımlanmasının ilk aşaması olarak (primary identification) saptanmaktadır. Öte yandan buradaki temel problem; çocuğun aynada gördüğü ve kendisi olduğunu düşündüğü aynadaki görüntünün çocuğun bizzat

kendisi değil sadece bir imgesi olmasıdır. Lacan bu sorunu çıkış noktası almış ve çocuğun "Kendi ile Öteki arasındaki ayrımı" fark edememesi üzerine çalışmıştır (Türkoğlu, 2014: 145).

Lacan'cı yaklaşıma göre ayna dönemi imgesel düzenin(imaginary order) bir parçasıdır. Bu aşamanın akabinde ise çocuk Odipal döneme yani dil ve Babanın düzenine adım atacaktır ki bu da Simgesel düzendir. (Symbolic order) Çocuğun bu aşamaya geçmesiyle dil öğrenmesi başta olmak üzere içine doğduğu kültürel unsurları bünyesine katacaktır. Dil ve kültür dünyasına adım atmış olan çocuk ise anne ve babasından ayrı; "İmgesel" ile "Gerçek" arasındaki ayrımı fark edebilen bir bir özneye dönüşmüştür (Türkoğlu, 2014: 146).

Sinema perdesinin ayna metaforuyla özdeşleştirilmesinden önce de konuyla ilgili söz söyleyen düşünürler çeşitli metaforlara başvurmuşlardır. Örneğin Bazin, sinema perdesi için "pencere" metaforuna başvurmuştur. Yazar bu kavramsallaştırmayı ise "resim çerçevesi" metaforuyla yaptığı bir karşıtlama ile gerçekleştirmektedir. Buna göre, bir resim çerçevesi sadece çerçevelediği alan içinde bulunan sabit bir imgeyi izleyiciye sunar. Buna karşın pencere söz konusu olduğunda ise, pencerenin öte yanına bakıldığında bir devinim söz konusudur. Ancak pencere bu devinimin sadece çerçeveden görülebildiği kadarının görünmesine izin verir. Bununla birlikte pencereden görülebilenin dışında da başkaca devinimlerin bulunduğu düşüncesi her zaman mevcuttur. Sadece perde-pencerenin sınırları arka plandaki daha zengin bir dünyanın içeriğini "maskelemektedir." ("Bazin 1967: 105'den aktaran Altman 1985: 521" dan aktaran Türkoğlu 2014:146).

Sinema ekranına dair geliştirilen gerek pencere gerekse çerçeve metaforuna dair getirilebilecek ortak bir eleştiri her ikisinin de bir imgenin varlığına odaklanması, ancak bu imgenin yaratılış sürecine etki eden araçlarla imgenin tüketici olan izleyiciyi gözardı etmesidir (Türkoğlu, 2014:148).

Lacan'a ait ayna metaforunun sinema ekranına uyarlanması Jean-Louis Baudry tarafından önerilmiştir. Baudry bu noktada sinema ekranını imgesel ile gerçek olan arasındaki ayrımı belirsizleştiren ve bireylerin anlam dünyalarının oluşturulmasında bir tür geçiş süreci olarak görmüştür (Türkoğlu, 2014:148).

Metz, Baudry'nin önerdiği ayna metaforunu geliştirmiştir. Metz' göre film analizinde sesle ilgili unsurların gözardı edilmesi gerekir. Yazara göre bir filmin sunduğu görüntü, sesinden bağımsız olarak bir imge yaratmakta bu da seyircilerin izledikleri filmi anlamlandırmak suretiyle filmle özdeşim kurmasını sağlamaktadır. Buradaki özdeşleşme

hali de-ayna dönemindeki çocuk kavramsallaştırmasında olduğu gibi-imgesel bir ilişkinin kurulmasına benzemektedir. Öte yandan yetişkin bir sinema izleyicisinin Lacan'cı açıdan özne olma haline çoktan ulaşmış olduğu hatırlandığında; sinema perdesiyle karşılaşan bireyin gerek kendisi gerekse "Öteki" olarak algıladığı sinemasal imgeyle arasında birincil özdeşleşme yanında ikincil ve simgesel bir ilişki de kurmaktadır (Metz 1990: 42-57; Türkoğlu 2014: 148).

Bu başlık altındaki açıklamaları kısaca özetlemek gerekirse; film eleştirilerinde psikanalitik yaklaşım yönetmenlerin çekmiş olduğu filmlerde oluşturduğu anlamlar yoluyla yönetmenin kendisiyle beraber içinden çıktığı toplumun bilinçdışı kaygı, korku ve eğilimlerini açıklamayı hedeflemektedir. Hiç kuşkusuz bu yaklaşım feminist eleştiri çalışmalarında da temel bir araç rolündedir. Film eleştirisine feminizm perspektifinden bakan kuramcılar, Lacan tarafından dil toplum arasında kurulmuş olan ilişkiye odaklanmaktadır. Bundan başka psikanalitik feminist yaklaşım toplumsal cinsiyete dair genel kabulleri toplumun bilinç dışının dehlizlerinde aramaktadırlar. Burada cinsiyete dair rol paylaşımları ve dil yine temel araştırma konuları arasındadır. Gerek toplumsal cinsiyet gerekse cinselliğe ilişkin her türlü toplumsal baskının beden ve bilinç dışıyla ilişkisinin kurulduğu bir kültürel ve ideolojik örüntü, bu çalışmalarda sürekli karşımıza çıkmaktadır.

2.5.3. Kuramsal Çerçeveye Dair Bir Sentez Denemesi

Sinema filmlerinin analizinde psikanalitik yöntem ve göstergebilim yöntemi merkezi bir konumu işgal etmektedir. Bu iki disiplinin işbirliğinden oluşan film inceleme metodu, gözlemcilerin ilgisinin sinema eserinin yaratıcısından film metnine ve seyirciye kaymasına yol açmıştır.

Göstergebilim ve psikanalitik analiz metotları; karşılıklı olarak etkileşim halinde olan, birbirlerini kapsayan ve besleyen metotlardır. Psikanalitik metodun merkezinde yer alan özdeşleşme, narsistik haz, sinema perdesi ve ayna gibi unsurlar göstergebilimsel metodun da temel aldığı dayanak noktalarıdır. Daha doğrusu bu unsurların sinemada anlamlandırılabilmesi için, sinemasal kodların psikanalitik analiz metodu yoluyla işlev görmesinin sağlanması ve bu kod veya göstergelerin bir sinema eserinin dizimsel ve dizisel sistemi içindeki konumlanış biçiminin belirlenmesi gerekmektedir. Daha kısa bir ifadeyle burada bahsi geçen psikanalize ilişkin unsurların, sinema dilinin yorumlanması suretiyle ne söylemek istediğinin saptanması için göstergebilim metodu temel araç olarak kullanılmaktadır. Gerçekten de filmler de aynı dünya dillerinde olduğu gibi özgün anlatım

sistemine sahiptirler. Sinema eserinin içeriğinde bulunan tüm unsurlar bir tür sembol rolü oynarlar. Bu dilin anlaşılabilmesi ve akabinde de göstergebilime başvurulması sayesinde inceleme konusu filmler, feminizm, sosyoloji ve psikanaliz gibi sosyal ve insani bilimlerin diğer tüm dal ve yaklaşımlarına dayalı olarak analiz edilebilecektir (Çağrı 2014:41).

Öte yandan Smelik'e göre sinema eserlerinin söylem, retorik ve imgelerin göstergebilim çerçevesinde incelenmesiyle; arzu, hayal ve fantezi dünyalarının psikanalitik terimler çerçevesinde incelenmesinin bir tür eklektik bir yüzeysellik tehlikesini bünyesinde barındırdığını da söylemek mümkündür. Bu yüzeyselliği aşmadaki temel yardımcı ise filmsel anlatıyla ilgili olarak bir tür bilişsel bir modelin kurulabilmesidir. Bu modelin özünde ise "filmin yönetmen, film metni ile seyirci arasındaki ilişkiyi yapılandırma biçimi, yönetmenin toplumsal cinsiyeti ile temsil -daha doğrusu, dişil öznelliğin temsili- arasındaki anlamlı ilişki" yer almaktadır (Smelik, 2008:60).

Smelik'in çağdaş feminist film teorileriyle ilgili dikkat çektiği bir husus geleneksel feminist literatüre hakim olan göstergebilim ve psikanalitik yöntemlerinin bir meydan okumayla karşı karşıya olduğudur. Bu bağlamda internet ve elektronik medyanın iletişim dünyasında yarattığı köklü yapısal değişim bu meydan okumanın ilk ayağıdır. İkinci olarak daha çok tek ya da belirli bir meseleye odaklanmış olan etnografik araştırmalar, siyah çalışmaları, gey ve lezbiyen çalışmaları ve kültürel incelemeler gibi yaklaşımlar da göstergebilim ve psikanalitik metodun feminist sinema incelemelerindeki tekeli konumunu zorlamaktadır. Bu gelişmelere rağmen psikanalitik yöntem hala geleneksel üstünlüğünü korumaktadır. Ancak bu yöntemin yeni gelişen farklı disiplinlerdeki çalışmalarla, iletişim araçlarının yapısındaki dönüşüme karşı yanıtsız kalması ise feminist film incelemelerinde teorik açıdan önemli bir boşluğun oluşmasına neden olmaktadır. Bu boşluğun giderilmesi için gerekli olan ise ana akım feminist filmlerin dikkate alınmasıdır (Smelik, 2008:104).

Dolayısıyla feminist film teorisini göstergebilim ve psikanalitiğin statik yaklaşımından kurtarabilmek için, teoriyle pratik arasındaki ilişkinin sürekli olarak test edilmesi gerekmektedir. Bir yandan göstergebilim-psikanalitik metodu, diğer disiplinlerden gelen bilgi ve yaklaşımlarla beslenmeli; diğer yandan feminist film pratiğindeki tüm gelişmeler de sürekli olarak gözlenmelidir. Nihayetinde, feminist sinemacılar daha filmlerin yapılma sürecinde kadınlara yönelik şiddeti, kadınların bu şiddete direnişini ve dişil öznellikteki değişimleri eleştirel bir yolla sergileme eğiliminde

olacaklardır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken de feminist yönetmenlerin bu köklü kadın düşmanlığı geleneğiyle mücadele etme süreçleridir (Smelik, 2008:104).

Bu bütünlük çerçevesinde, feminist film incelemesinin çerçevesini oluşturacak olan temel sorular belirlenebilecektir. Burada ilk sorulması gereken feminist yönetmenlerin “hangi anlatsal ve sinemasal araçlar sayesinde filmlerinde şiddet ezberlerini bozduklarıdır” Bundan başka şiddet olgusunun çok fazla gözleendiği sinema ortamında cinsel şiddet temsillerini değiştirerek nasıl dişil bir öznellik kurdukları da feminist yönetmenlerin eserlerine dair sorulması gereken bir başka sorudur. Üçüncü olarak ise cinsel şiddetle ilgili birçok feminist filmin, geleneksel Hollywood sinemasında eskiden beridiri gözlenen fetişizm, dikizcilik ya da sadizm yöntemlerine başvurmadan, kadınların erkek egemenliği altındaki bir kültürde deneyimledikleri kötü durumun ve çelişkilerin analizini çok açıkça verebilmektedir. Bu bağlamda bu temsile dair gerçekleştirilecek bir analitik gözlem de teorik açıdan değerlidir (Smelik, 2008:105).

Buraya kadar yapılan tartışma ve açıklamalardan bu çalışmanın konusunu oluşturan filmlerin incelenmesine dayanak teşkil edebilecek bir kuramsal arkaplan oluşturulabilir. Öncelikle feminist eleştirinin temel kaygısı olan kadın (ve erkeğin) betimleniş ve temsil tarzı, dikkat edilmesi gereken ilk noktadır. Çalışmanın bulgular ve yorumlar kısmında kadın sorunlarını inceleme iddiasında olan inceleme konusu filmlerin bu perspektiften kadın temsiliinin ayrıntılı olarak incelenmesi gerekir. Bundan başka psikanilitik açıdan da film anlatısındaki bilinç dışı öğeler, özellikle Lacan’ın “ayna evresi” imgesel ve simgesel düzen ile öznenin kuruluşunda “gerçek”le karşılaşması kavramsallaştırmaları temel alınacaktır. Burada dilin etkisi özellikle esas alınacaktır. Bununla bağlantılı olarak da göstergebilim açısından filmlerde yer alan objeler, sesler, renkler, vücut dili gibi unsurlar da birer kod olarak çözümlenmeye tabi kılınacak ve filmlerde yer alan göstergelerin de yananlam ve düzenlanmaları üzerine değerlendirmeler yapılacaktır.

3. TÜRK SİNEMASI'NDA KADININ TEMSİLİ

1980'lerde Türkiye'de feminist hareket yükselişe geçmeye başlamıştır fakat aynı gelişme eş zamanlı olarak sinema alanına yansımamıştır. Bu dönemde toplumsal içerikleri filmler çekilmeye başlanmış ama genellikle bunlar işçi hikayeleri, kırsaldan kente göç gibi konuları işleyen filmlerdir. Burada kadının sorunları genel olarak sınıfsal sorunsal bağlamında değerlendirilmiş ataerkil ideoloji bağlamında cinsiyetçilik eleştirisi olarak ele alınmamıştır. Sinema kullandığı enstrumanlar ve sahip olduğu dil açısından insanlarla en iyi iletişime geçen sanatlardandır. Türk sinemasında kadın uzun süre sadece belli roller aslında erkeğin hikayesine katkı sağlama şeklinde var olmuştur. Fakat tarihsel olarak bakıldığında aynı şey tabii ki dünyadaki sinema alanında da geçerliydi. Andrew M. Butler geçmiş yıllarda kadınların sinemadaki varlığını şu şekilde açıklamaktadır: Geçmişte filmlerde kadınlara yüklenen belirli roller vardı. Bunları özetlemek gerekirse; melek anneler, yaşlı ve otoriter kadınlar, kurban kadınlar, sevgililer, eşler ve femme fatal (baştan çıkarıcı) kadınlardır. Anlatılan hikayelerde bir kadın, karakter olarak var olmaktan ziyade, erkeğin kendini gerçekleştirme ve erkeğin merkezde olması nedeniyle ona bir karşıtlık olması için yer alırdı. Uzun zaman boyunca filmlerde kadınlar sadece erkeklerden ayrı düşünülemez şekilde konumlandırıldılar. Örneğin filmlerde kadınlar evlenene kadar babasının malı evlendikten sonra ise kocasının malı mesajı verilirdi. Kadınları merkezine alıyormuş gibi görünen anlatılar da dahi kadın kader kurbanı olarak lanse edilir ve filmin sonunda mutlaka bir erkek tarafından kurtarılırdı. Filmde biraz güçlü ve birey gibi görünen bir kadın karakter ise kötü kadın ya da canavar gibi gösterilirdi (Butler, 2011:88-91).

Bizim sinemamızda da o yıllarda kadının sinemadaki durumu dünyadan çok farklı değildi. Özellikle Türk sinemasının ilk dönemlerinde aile kavramı çok önemliydi. Bu nedenle filmlerde aile sahip çıkılması gereken ve övülmesi gereken bir kurum şeklinde gösterilirdi. İnsanların birer aile sahibi olup, çocuk yaparak toplumun kendilerin beklentilerini gerçekleştirmeleri özendirilmekteydi.

Aile herhangi bir sorunla karşılaşırsa bile birlik bozulmamalı ve dağılmamalıdır. Bunun için aile fertleri tarafından gereken tüm fedakarlıklar yapılmalıdır. Aile kısmen dağılmış bile olsa birliğini kalanlarla beraber sürdürmesi beklenir ve bu uğurda her türlü mücadele mübah gösterilir. Sonu kötü biten filmlerde bile mutlaka temiz aile ilişkileri

yüceltilir. Aile içindeki problemler çözüldüğünde filmde ölenler bile olsa mutlaka gözlerini hayata mutlu şekilde yumarlar.

Türk Sineması'nda aile kavramını eleştiren, rasyonel şekilde gösteren ve negatif yanlarını ele alan filmlere rastlamak neredeyse mümkün değildir. Ayrıca sinemamızda genellikle aile dinsel öğeler ve geleneksel yönler öne çıkarılarak desteklenir (Abisel, 2006:77).

Türk Sineması'nda aile elbette evlenerek kurulur. Özellikle anneleri tarafından evlenmeleri işlenen ve özendirilen genç kadınlar evlenmek için istek duyarlar. Zira bir kadının toplumdaki temel görevini yerine getirmesi için evlenmesi gereklidir. Diğer yandan erkeklerse ya mecbur burakılırsalar ya da aşık olursalar evlenmek isterler (Abisel, 2006:80).

Boşanma olgusuna ise sadece genel toplum yapısına “uygun” olmayan aile birlikteliklerine rastlanır. Bir adamın eşinden boşanması için, kadının kötü biri olması gerekmektedir. Bu “kötü” kadınlar genellikle eşlerini sevmeyen, aile birlikteliğini maddiyat üzerine kurmuş eşlerdir. Bu durum filmde öyle abartılarak işlenir ki sonunda kadın seyircinin de nefretini kazanır ve boşanma gibi kabul edilemeyecek bir durum onaylanır hale gelir. Böylece “iyi” kahraman erkek karakterin evlilik dışı birlikteliği kabul edilebilir hale gelir ve toplumsal bir tehdit oluşturmanın dışına çıkarak meşru bir zemine oturtulur (Abisel, 2006:84).

Ailedeki iktidar dolayısıyla reis babadır. Filmdeki aile olumlu-olumsuz ya da hangi sosyal sınıfa ait olursa olsun bu durum değişmez. Baba yaşadığı sürece aile hakkındaki kararları veren biraz otoriter ama bir yandan da şevkatli ve geleneksel bir karakterdir. Hangi sınıftan olunursa olunsun kadın eşine “bey” diye hitap eder. Bu ailelerde her zaman çocuklar vardır ve genellikle kurgu çocukların üzerine oturtulmuştur. Babanın çocuklarıyla sorun yaşadığı zamanlar annenin desteği ile çözülür. Zengin ailelerdeki babaları genellikle çocukların şımartan bir pozisyonda görürken, fakir ailelerde baba karakteri sonsuz fedakarlıklarıyla ön plana çıkar. Bir baba için karısının ve kızının namusu en önemli olgudur. Karısının ya da kızının namusuyla ilgili kötü bir durum yaşanır, babanın bunun intikamını alması gereklidir. Gerekirse kızını öldürmelidir. Bunlar seyirciye onaylatılmak için, filmde öldürülen genç kadın bile bu durumdan memnun gösterilir. Çünkü “namussuz” yaşamaktansa ölmek daha iyidir. Sinemamızda özellikle de aile temalı filmlerde annenin rolü genellikle babadan daha büyüktür. Kadın seyirci kitlesi düşünüldüğünde bu oldukça anlamlı bir seçimdir. Bu filmlerdeki

karakterlerin her zaman sığınağı olan ve sonsuz fedakarlıkta bulunan anneleri vardır. Anne karakter her zaman ailedeki arada kalan ve sorunu çözmesi gereken kişidir. Gerekirse bu noktada “katil” bile olmayı göze alabilir. Çünkü bu annelerin hayattaki en değerli varlıkları çocuklarıdır. Çocuksuz olan kadınların mutsuzluğu sinemamızda sıkça işlenmiştir. Kadının anne olmasının önemi hamile kalarak ailenin dağılmasını önlemesiyle gösterilir. Eşlerin eve bağlanmasının nihai çözümü çocuk yapmaktır. Çocuk yapamayan kadınlarsa eksik ve mutsuz hayatları boyunca üzüntüye mahkum edilmiş şekilde resmedilir. Ayrıca erkek karakter bir şekilde kadından ayrı kaldıysa kadın kendi namusunu koruyabilmeli ve bunun için silah kullanmaktan bile çekinmemelidir. Türk Sineması’ndaki bu anne karakterlerle “annelik” yüce bir olgu haline getirilir ve “anne sevgisi” kutsanır. Yakın döneme kadar sinemamızdaki bütün tipler gibi anneler de streotip bir şekilde “iyi” ya da “kötü” karakterler olarak karşımıza çıkmışlardır. Kötü annelere genellikle üvey anne rolünde rastlanır (Abisel, 2006:86).

1990’lı yılların son yarısından itibaren “Yeni Türk Sineması” kavramı ortaya çıkmıştır Bu kavramın oluşumunda çekim ve anlatım teknikleri açısından farklılık yaratan filmlerin ortaya çıkması belirleyici olmuştur. Bu doğrultuda ilk filmin “Tabutta Rövaşata” olduğu kabul edilmektedir. Yine sonrasında çekilen “Eşkiya” filmi de Yeni Türk Sineması kavramının yerleşikleştiği bir aşama olarak tanımlanmıştır. Bu kavramı tanımlayan Zahit Atam’a göre, Yeni Türk Sineması” olgusunun ortaya çıkmasıyla birlikte izleyici davranışlarında köklü bir değişim gerçekleşmiştir. Örneğin genel seyirci sayısında bir artış yaşanmış bundan başka yerli izleyici sayısında da artış gözlenmiştir. Türkiye Avrupa ülkeleri arasında yerli filmlerin en fazla izlendiği bir ülke konumuna ulaşmıştır. Bu dönemde basında da geçmiş zamanlara göre Türk filmleri daha fazla görünür hale gelmiş ve filmler üzerine yapılan tartışmalar ve yönetmenlerle yapılan söyleşiler basında daha çok kendisine yer bulmuştur. Bu dönem, aynı zamanda, ödül sistemlerinde de önemli bir takım değişiklikler meydana getirmiştir. Daha önceki dönemlerde genç yönetmenlerin ödül alma şanslarının düşük olmasına karşın, yeni dönem sinemaya yeni başlamış olan genç yönetmenlerin büyük ödül alabildikleri bir sürece sahne olmuştur. Yapımcılık sisteminde de önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. Geçmişte hakim olan yapımcıya bağlı sistem, yerini yönetmenlerin kendi yapımlarını kendilerinin organize etmeye başladığı ve yapımcının yönetmen tarafından teknik bir eleman olarak kullanıldığı bir pratiğe bırakıştır. Sinemacı yetiştirme anlayışı ve usta-çırak ilişkisi de bu dönemde sönümlenmiş ve artık her yönetmenin kendi kendini yetiştirmeye

başladığı bir döne başlamıştır. Dahası bir çok yönetmen, yabancı yönetmenlerden de esinlenmeye başlamış ve artık Türk sineması uluslararası etkileşime açık bir hale gelmiştir. Kısaca “Yeni Türk Sineması” döneminin yönetmenleri çoğunlukla yeni kuşaktan meydana gelmektedir ve 25 yıl ve üstü yönetmenlik yapan insanların sayısı 5’ten azdır. Bu dönemin bir diğer belirleyici özelliği geçmiş dönem sinemasının ilkel anlatım formlarından ve kaba tekniğinden uzaklaşmış olmasıdır. Bu gelişimde dönemsel sosyo-politik ve iktisadi gelişmeler, hükümetlerin kültür politikaları, medyanın Türk sinemasına olan yaklaşımı, festivallerin yarattığı etkiler, sinema çalışanlarının örgütlenmesi ile özel sektörün sinemayla kurmuş olduğu ilişkiler belirleyici olmuştur. (Atam, Z. 2011’den aktaran: Sevinç, 2014:99) Bu gelişim sonucunda sinemanın epistemoloji, tema, anlatı biçimleri, sanatçıların toplum tarafından algılanması, toplumla iletişim şekilleri ve medyanın sinemayla oluşturduğu ilişki gibi alanlarda önemli eğışiklikler meydana gelmiştir (Sevinç, 2014:99).

Koçkan (2010:11) Kadın temsilinin 1990’lardan sonra bir dönüşümden geçtiğini saptamaktadır. Kadın melodramları olarak Yeşilçam’daki hakim anlatı türünün yerini, 90’lu yıllarda çekilen filmlerin eril dünyanın anlatıldığı filmlere dönüşmektedir. Kadınların bu erkek hikayelerindeki konumu giderek belirsizleşmiş ve sonuçta kadının erkeğin ötekisi olarak temsil edilmesiyle sonuçlanmıştır. Aynı şekilde Yeşilçam döneminin aksine kadının aile kurumunu tehdit eden veya bu kurumdaki yerinden ödün vermek zorunda kalan imajı, yeni bir anlatı türüne dönüşmüştür.

4. TÜRK SİNEMASININ KADIN YÖNETMENLERİNDEN YEŞİM USTAOĞLU VE ÇİĞDEM VİTRİNEL

4.1. Yeşim Ustaoglu

1960 Sarıkamış doğumlu olan Yeşim Ustaoglu, Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi almıştır. Ustaoglu'nun sinemaya olan ilgisi üniversitede öğrencilik yıllarında başlamıştır ve bu sebeple eğitimi bittikten sonra İstanbul'a taşınmıştır. Yeşim Ustaoglu'nun sinemasına genel olarak baktığımızda toplumun 'öteki' diye adlandırdığı insanların hayatlarına odaklandığını görürüz. İlk olarak kısa filmleri; *Bir Anı Yakalamak* (1984), *Magnafantagna* (1987), *Düet* (1990), *Hotel* (1992) filmleriyle çeşitli festivallerden ödüller alır. Sonrasında Ustaoglu ilk uzun metrajlı filmi olan *İz* filmini 1993 yılında çekmiştir. Yönetmenin *İz* adlı bu ilk uzun metraj filmi, 4. Köln Türk Filmleri Festivali'nde En İyi Film ve 14. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Film Ödülü'nü kazanmıştır. Yeşim Ustaoglu *İz* filminden beş yıl sonra 1998 yılında *Güneşe Yolculuk* filmini çekmiş ve yine ulusal ve uluslararası birçok ödül kazanmıştır. 2003 yılına gelindiğinde ise senaryosunu kendi memleketinin hikayelerinden yola çıkarak *Bulutları Beklerken*'i çekmiştir. Bu film sayesinde uzun süredir uzak kaldığı Karadeniz'e geri döndüğünü belirten Ustaoglu, diğer filmlerinde olduğu gibi *Bulutları Beklerken*'de de yine kimlik politikaları ekseninde dönen bir hikaye anlatmıştır (Akpınar, 2005:231, Kıraç, 2014:271-272). Ustaoglu 2009 yılında ise dördüncü uzun metrajı olan *Pandora'nın Kutusu* ile izleyiciyle buluşur. Bu filmiyle de yine ulusal ve uluslararası birçok festivalde ödül kazanmış ve filmin gösterimi yapılmıştır. 2012 yılında ise Ustaoglu bu kez Türkiye, Fransa ve Almanya ortak yapımı olarak çekilen *Araf* filmiyle izleyici karşısına geçer. Bu kez diğer filmlerine kıyasla daha profesyonel ve ünlü oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir. Yeşim Ustaoglu filmlerinde genel olarak kimlik meselelerine odaklandığı için özellikle ilk filmlerinde çoğunlukla amatör oyuncularla çalışmayı tercih etmiştir (Kıraç, 2014:71-73). Fakat son iki filmi olan 2012 yapımlı *Araf* ve 2016 yapımlı *Tereddüt* filminde profesyonellerle çalışmayı tercih etmiştir.

4.2. Çiğdem Vitrinel

2 Temmuz 1973, Karabük doğumlu olan Çiğdem Vitrinel Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun olmuştur. Yönetmenin 2011 yılında hem senaristliğini hem de yönetmenliğini yaptığı "Geriye Kalan" ve 2014 yılında

çektığı “Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku” adlı iki adet filmi bulunmaktadır. Bundan başka Vitri nel’in 2019 yılında çekmiş oldu ğu “Balkon” adlı kısa filmi de bulunmaktadır. Vitri nel, 1999 yılında çekti ği “Uzun Metrajın Resmi” ile 2000 yılında çekilen “Exorcist” adlı kısa filmlerle 2002 yılında çekti ği “Karpuz Kabu ğundan Gemiler Yapmak” adlı uzun metrajlı filmde yardımcı yönetmenlik yapmıştır.⁴ Erişim tarihi: 27.07.2019) Vitri nel “Geriye Kalan” filmiyle 48. Altın Portakal Film Festivali'nde “En İyi Yönetmen Ödülünü” kazanmıştır.⁵

⁴ <http://www.kameraarkasi.org/yonetmenler/cigdemvitri nel.html> (Erişim tarihi: 27.07.2019)

⁵ <https://www.intersinema.com/cigdem-vitri nel-filmleri/> (Erişim tarihi: 27.07.2019)

5. BULGULAR VE YORUMLAR

5.1. Araf

5.1.1.Filmin Özeti

Yeşim Ustaoglu'nun yönetmenliğini yaptığı, 2012 yapımı "Araf" filminin başrollerinde Neslihan Atagül (Zehra), Barış Hacıhan (Olgun), Özcan Deniz (Mahur) ve Nihal Yalçın (Derya) oynamaktadır. Filmin ana karakterlerinden Zehra, ailesiyle köyde yaşayan ve şehirlerarası dinlenme tesisinde vardiya usulü çalışan genç bir kadındır. Aynı yaşlardaki Zehra'ya aşık olan iş arkadaşı Olgun ise hem Zehra'yı etkilemek, hem de sıkıcı ve başarısız hayatında öz saygısını kazanabilmek için televizyondaki para ödüllü yarışmalara katılarak kolay yoldan para kazanmanın planlarını yapmaktadır. Zehra Olgun'un kendisine kur yapmasından hoşlansa da Olgun'a karşı duyduğu duygular belirsizdir. Belki de aralarındaki tek ortak nokta, filmdeki birçok diyalogdan da anlaşıldığı gibi, pek de umut vadetmeyen geleceklerini değiştirme isteğidir. Olgun ile Zehra arasında yaşanan bu çocuksu flört hali Mahur isimli kamyon şoförünün kasabaya gelmesiyle sekteye uğrar. Çünkü Zehra, kendisinden yaşça bir hayli büyük olan Mahur'a aşık olur.

5.1.2.Filmdeki Mekan ve Karakterler

Araf, kutsal kitaplarda ölümden sonraki yaşamda ruhların cennet ile cehennem arasında bekledikleri bölge olarak bahsedilen yerdir. TDK'nın tanımına göre Araf; "İslam inancına göre cennet ile cehennem arasında bir yer." demektir. Filmdeki tüm karakterler yaşadıkları şehirden gitme hayalleri kurmaktadır yani onlar da aslında arafta beklemektedirler. Bu çerçevede göstergebilim açısından film için seçilen mekan ve renk tonlarını filmin anlatmak istediği hikaye ile aktarmak istediği mesajlara yönelik önemli yan anlamları içeren gösterenler olarak okumak gerekir. Öncelikle filmin önemli bir kısmının geçtiği, beyaz bir hiçliğin ortasındaki dinlenme tesisi, bir taraftan bulunduğu konumu itibarıyla araf olgusunun yarattığı gelip geçiciliği ve sıkıntılı bir bekleyiş halinin resmini çizmektedir. Bu mekân bir "metonomi" işlevi de görmektedir. Dinlenme tesisinin hantal görüntüsü, estetikten yoksun iç dekorasyonu, arka plandan gelen rahatsız edici televizyon ve anons sesleriyle Türkiye modernleşmesinin arada kalmışlığını hatırlatmakta başka bir deyişle tüm Türkiye'nin tek bir mekanla temsili olarak

okunabilmektedir. Filmde karakterlerin yaşadıkları beklentiler ve hayal kırıklıkları aslında filmin geçtiği Karabük'ün yaşadıklarıyla benzerdir. Cumhuriyet'in erken döneminde buraya açılan demir-çelik fabrikası muhtemelen orada yaşayan insanlar için sanayileşme, şehirleşme ve modernleşme açısından büyük bir umut vadediyordu ama günümüze geldiğimizde karşılaştığımız tablo gelişmemiş, küçük bir taşra kasabasıdır. Bu açıdan düşünüldüğünde, filmin geçtiği coğrafya ile senaryonun oldukça iyi bir uyum içerisinde olduğu düşünülebilir. İçinde yaşayanlar gibi Karabük, Türkiye'nin geri kalan kısmı için de gerek sosyal, ekonomik ve politik açıdan arada kalmışlığı için etkili bir gösteren işlevi görmektedir.



Görsel:5.1 (Sağdaki Olgun ve arkadaşı)

Film, Olgun ve arkadaşının eriyen demirin dökülüşünü izlerken başlar (Bkz. Görsel:5.1). Daha sonra da filmde bu sahneyi birkaç daha izleriz. Filmin adından yola çıkarak daha filmin başında iki arkadaşın bu sahneyi izlemeleri izleyicinin aklına cehennem ateşini getirir. İki genç adam araftan cehenneme bakmaktadırlar ama film ilerledikçe anlarız ki tüm karakterlerin istediği bilmedikleri ve hiç görmedikleri cennete gitmektir. Filmde düz-anlamıyla eriyen ve akan kızgın demir, yan anlamıyla cehennemi resmeder ve aslında filmdeki karakterlerin buldukları noktanın cehenneme yakın oluşunu vurgular. Daha sonraki sahnede bembeyaz bir otoyolda hiçliğe gider gibi görünen bir arabanın gidişini izleriz ve Olgun ile Zehra'nın çalıştıkları dinlenme tesisine geliriz.



Görsel:5.2 (Zehra'nın Mahur'u ilk kez gördüğü an)

Zehra yaşadığı yer, çalıştığı ortam ve duygu durumu itibariyle 'araf'ta olan bir karakterdir (Bkz. Görsel:5.2). Aslında köyde yaşamaktadır fakat işi için her gün şehir merkezi tarafından şehir dışına gitmektedir. Çalıştığı yer ise şehirlerarası yolda bulunan bir dinlenme tesisidir. Dinlenme tesisleri insanların fazla kalmadıkları sadece bir süre vakit geçirip yollarına devam ettikleri bir mekandır. Zehra da her gün burada çalışırken bir yandan da gitmenin hayallerini kurmaktadır. Zehra'nın iş arkadaşı olan ve kendisinden hoşlanan Olgun'dan onun hoşlanıp hoşlanmadığını anlayabileceğimiz fazla bir sahne izlemiyoruz filmde. Hayatının akışını değiştiren Mahur karakterinden ise hoşlandığını düşündürten çekimler mevcut ama bunun nedeni Mahur'la yaşadıkları, paylaştıkları mı yoksa Mahur'un kendisini o sıkışmış hissettiği 'araf'tan kurtarabileceğine olan umudu mu anlaşılmamaktadır. Fakat filmde şunu çıkarmak mümkün o duygusal olarak da 'araf'ta olan bir kadındır. Aslında en çok istediği şey gitmektir. Sonunun iyi mi kötü mü olacağını, gittiği yerin kaldığı yerden daha mı iyi olacağını hesaplamadan, hiçbir şeyi düşünmeden gitmek istemektedir. Kamyonculuk yapan Mahur onu oradan götürebilir. Ne yapacaklarının, nereye gideceklerinin Zehra için çok da bir önemi yoktur, bunu filmde hem arkadaşı Derya'yla olan hem de Olgun'la olan diyaloglarında anlayabiliriz.

Filmde evliliğin kadınlar için çoğu zaman bir kurtuluş, kaçış yöntemi olarak görüldüğü vurgulanmıştır. Zehra bulunduğu yer dışında başka bir yerde iş arayarak, para biriktirerek hep oradan kaçmanın yollarını aramaktadır. Bir düğüne gitmek için bile annesine yalan söylemek zorunda kalan bir genç kadının bulunduğu yerden, ailesinden kaçmak istemesi çok olağandır. Derya ile düğüne gitmek isteyen Zehra bunun için

annesine nasıl bir yalan söyleyeceğini bile önceden planlamaktadır. Derya'yla arasında geçen diyalog bunu bize net bir şekilde gösterir.

Derya: İzin aldın mı kız?

Zehra: Yok ya daha sordum anneme.

Derya: Ne zaman soracaksın? Gelemeyeceksin bak düğüne.

Zehra: Bilmiyorum valla. İyi de anneme ne diyeceğim ki?

Derya: Ne bileyim ben işte, vardiyadaki kız hastalanmış onun yerine kalacağım falan de.

Vereyim mi telefon? Arayacak mısın?

Zehra: Molada birazdan verirsin tamam mı?

Kız başına' yanında aileden birisi olmadan tanımadığı insanların düğününe gitmek bile ataerkinin baskın olduğu toplumlarda genç bir kadın için tehlikeli olarak görülebilir. Hayatı bu kadar zor olan bir kadının bulunduğu yerden kaçmak istemesi çok doğal görülebilir. Aslında Zehra bunu isterken aklında ilk olarak bir erkekle beraber gitmek ya da kurtuluş olarak kendisini oralardan götürecek bir adam bekleyip evlenmek gibi bir fikri yoktur. Zehra kaderini kendi ellerine almak isteyen özgür ruhlu bir kadındır.

Bunu Olgun'la arasında geçen şu diyaloglardan anlayabiliriz:

Zehra: Ben zaten para biriktiriyorum. Biraz daha biriksin basıp gideceğim buradan.

Olgun: Nereye gidiyorsun ya kız başına?

Zehra: Ay Olgun sana ne sana ne oluyor ya!

Olgun: Kızım bak benim tepemin tasını attırma!

Zehra ve Olgun iş çıkışı diskoya giderler. Diskodan çıktıktan sonra Zehra Olgun'a eve gitmeyeceğini Derya'ya gideceğini söyler. Ama Olgun onu evine götürüp bırakmak ister. Çünkü genç bir kadının geç saatte, hava karardıktan sonra eve yalnız dönmesi tehlikelidir. Ayrıca Olgun evli olmadığı bir adamla yaşayan Derya'dan hoşlanmamaktadır. Bu yüzden Zehra'nın onunla bu kadar yakın olması da Olgun'u rahatsız etmektedir. Bu konu aralarında gergin bir diyaloga dönüşür. Zehra, hem Olgun'un kendisini kısıtlamak istemesinden hem de Olgun'un Derya hakkındaki kötü düşüncelerinden rahatsız olmaktadır. Aralarında bu noktada geçen diyalog önemlidir.

Olgun: Eve kadar bırakayım dönerim ben sonra.

Zehra: Gerek yok eve dönmeyeceğim zaten.

Olgun: Derya'ya mı gidiyorsun? Anneler kızmaz mı?

Zehra: Kızmazlar vardiyadayım diye biliyorlar. İnternette iş bakacağız Derya'yla.

Olgun: O kadını dibine sardın.

Zehra: Profil açmamız gerekiyormuş da ben anlamıyorum ki.

Olgun: O Derya karısı hiç sağlam değil. Hava da karardı ben seni köye kadar bırakayım.,

Zehra: He seninle diskoya gelirken iyiydi ama değil mi? Bana bak eğer bir daha Derya'ya karı dersen var ya senin bir daha yüzüne bakmam haberin olsun.

Olgun ataerkil bir toplumda büyümüş her adam gibi Zehra'nın "kız başına" hiçbir yere gidemeyeceğini hatta eve bile tek başına dönmemesi gerektiğini düşünmektedir. İzleyici olarak filmin bütününe baktığımızda biz de Zehra'nın oradan tek başına kurtulabileceğine ihtimal veremeyiz ve nitekim Olgun'un Zehra'ya dediği gibi Zehra "kız başına" hiçbir yere gidememektedir. Evlenip gitmek ya da bir erkekle birlikte bulunduğu yerden kaçmak fikri Mahur'la tanışana kadar aklında yoktur. Fakat arkadaşı Derya Zehra'ya iş bulup oradan gitmesi yerine evlenerek gitmesinin daha doğru bir yol olacağını söyler. İnternette iş bakmak için Derya'nın evine giden Zehra ile Derya arasında şu diyalog geçer:

Zehra: Ya Derya internette iş bulunur mu gerçekten?

Derya: Bulunur tabii kızım da sen bence işi-mişi bırak bir koca bul öyle kurtul yani abla tavsiyesi.

Zehra: Ya bak ne diyeceğim ben çok şaşıyorum he sen tek kalıyorsun burada sonra sizinkiler izin veriyor.

Derya: Ee evlendik kızım biz.

Zehra: Nasıl?

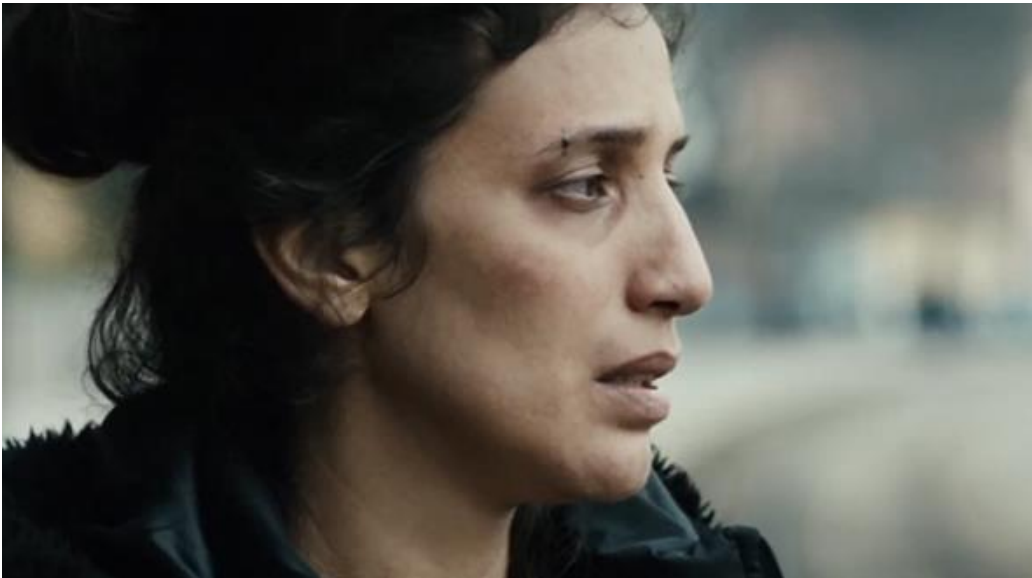
Derya: Basbayağı evlendim. Ee ne oluyor böylece onların gözünde korunacak bir şey kalmıyor.

Buradaki diyalogdan Derya'nın istemediği bir evlilik yaptığını ve aile baskısından bu şekilde kurtulduğunu anlarız. Ataerkil anlayışta kadın evlendikten sonra artık namusundan kocası sorumludur ve aile kendince bu sorumluluğu damada devretmiş olur. Bu sebeple Derya 'bir abla tavsiyesi' olarak Zehra'nın da evlenerek evden ayrılmasını öğütlemektedir. Çünkü ataerkil toplumlarda bir kadının evlenmeden yalnız yaşaması sadece ailesi tarafından olumsuz karşılanmaz, toplumun geneli tarafından bu durum olumsuz bir durumdur. Bir kadının başında mutlaka bir erkeğin olması ve kadının "namusunu" koruması gerekmektedir. Yalnız yaşayan bir kadın ise "namusuna önem vermeyen bir kadın" olarak görülür ve bu onu tehlikelere açık hale getirir.



Görsel:5.3 (Olgun, anne ve babası)

Filmin ilerleyen dakikalarında Olgun karakterinin babasına olan öfke ve mesafesini, annesine olan bağlılığını ve sevgisini anlarız (Bkz. Görsel:5.3). Olgun'un gelecek hayalleri Zehra ve annesiyle birlikte bir hayat kurmaktır. Olgun'nun bu karakteri akla Freud'un Oedipus kompleksini getirir. Freud'a göre erkek çocuk annesini arzular ve onunla bütün olmak ister. Fakat babanın varlığının bilincine varması ve bu ilişkiye izin vermeyeceğini farketmesiyle birlikte hadım edilme korkusuyla anneden uzaklaşıp baba ile özdeşleşmeye başlar. Olgun karakterine de baktığımızda babasını sevmemesine rağmen aynı davranış örüntülerini sergilediğini görürüz. Annesinden gizli çekmecedan para alması, küfür etmesi ve içmesi aslında babası ile özdeşim kurduğunun göstergeleridir (Akın, 2017).



Görsel:5.4 (Derya Zehra'ya yaşadıklarını anlatır.)

Zehra'nın en çok iletişim kurduğu ve tek yakın arkadaşı olan Derya ise evli olmadığı bir erkekle yaşayan bu sebeple de etrafındakiler tarafından 'hafif meşrep' kadın gibi görülen bir karakterdir (Bkz. Görsel:5.4). Fakat filmde görürüz ki aslında Derya da tıpkı Zehra gibi hayalleri yıkılan ve hayatı istediği şekilde gitmediği için bu halde olan bir kadındır. Bunu Zehra'ya söylediği şu cümlelerden anlarız: *“Ben verdim bebeğimi. Deli gibi aşıkım. Askerdi. İzmit'e giderdik beraber, askerden sonra evlenecektik. Dönmedi. İstemeye gelmediler. Öğrendiğimde çok geç kalmıştım. Kimse anlamasın diye hiçbir şey yemedim. Hiç büyümedi karnım. İçimde ölmüştür sandım. Kime vereceklerini bana söylemediler. Görmezsem unuturum zannettim. Bakmadım bile dokunmadım. Yeniden başlayabilirim zannettim ama olmadı. Başka biriyle evlendim. Hemen boşandık. Kokusu hala burnumda. Benim başka çarem yoktu, senin de yok.”* Derya'nın hayatı klasik anlatıya sahip Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi aşık olduğu erkeğin kendisini terk etmesiyle mahvolmuştur.



Görsel:5.5 (Evdeki iktidar karakter Zehra'nın annesidir.)

Zehra'nın ailesinden gördüğümüz karakter babasından ziyade annesidir. Zehra'nın dışarı çıkmak için annesinden izin istediğini ve ona yalan söylediğini görürüz. Ayrıca Zehra'nın annesi ve babasını ilk gördüğümüz sahnede eve televizyon almak için konuşurlarken Zehra'nın annesine *“Ona izletmeyiz kız anne”* diyerek aslında evde babasının sözünden çok annesinin sözünün geçtiğini izleyiciye ilk karşılaşmadan vermiş olur. Ayrıca başka bir sahnede de Zehra'nın annesinin yine ona kızdığını ve hırpaladığını görürüz. Buradan psikanalitik açıdan evdeki iktidarın baba değil anne olduğunu anlarız

(Bkz. Görsel:5.5). Lacan'a göre baba semboliktir. Zehra'nın ailesinde baba yasasının koruyucusu ve aktaranı baba değil annedir.

Ayrıca filmde yönetmen tarafından karakterlere verilen isimler de izleyici için birer gösterendir. Zehra isminin anlamı saf, berrak ve ışıltılı demektir. Zehra da film de karşımıza büyümekte olan saf ve temiz, ayrıca yüzü güzel ve hayat dolu, ışıltılı bir karakter olarak çıkar. Hayatı daha tam bilmiyordu ve büyüyecektir. Derya filmde Zehra'nın tek arkadaşı ve akıl hocası şeklinde konumlanmıştır. Derya da anlam olarak çok bilgili anlamına gelmektedir. Derya Zehra'nın yol göstericisi ve tek dayanağı olması ismiyle de gösteren olarak bize anlatılmak istenmiştir. Olgun her ne kadar filmde ilk izlediğimizde ismiyle zıt şekilde çocukça bir karakter gibi görünse de aslında yaşadığı hayatın sınırlarının ve yapabileceklerinin farkında bir karakterdir. Örneğin kurduğu hayaller; yarışmalara katılıp para kazanmak ya da sayısal lotodan para kazanmak ve Zehra ile annesini yanına alıp yaşamaktır. Bu açılardan düşünüldüğünde Olgun ismi gibi olgun bir karakterdir. Zehra'nın etkilendiği Mahur ise acıyla karışık hoş bir seda bırakan, geçici, duygusal bir müzik makamıdır. Mahur aynı ismi gibi Zehra'nın hayatına büyük bir acı bırakarak (Zehra'nın hamile kalması) geçip gitmiştir. Yaşadığı duygusal ilişki ona o an hoş gelse de Mahur'un gidişiyile Zehra yalnız kalmış ve o korkuyla çareyi Olgun'a gitmek de görmüştür (Uçar İlbuğa, 2018:306-307).

5.1.3.Filmdeki Psikanalitik Göstergeler

Zehra taşradaki hayatından bunalmış olduğu yeri terk etmek isteyen bir kadındır. Aslında Mahur ile tanışana kadar da aklında bir erkekle gitme fikri yoktur. Hem Mahur'la tanışması hem de Derya'nın ona evlenerek yani bir erkekle buradan gitmesinin daha doğru olacağını söylemesi sonucunda Mahur'la birlikte olarak oradan gidebileceğini düşünmeye başlar. Mahur karakterinin ise bir kamyon şoförü olması ise yönetmenin bilinçli bir seçimidir. Çünkü kamyon şoförleri işleri gereği sürekli gezmekte olan insanlardır. Mahur filmde karşımıza tam olarak bir karakter gibi karşımıza çıkmamaktadır. Hakkında kamyon şoförü olması dışında pek bir şey öğrenemeyiz, zaten Mahur'un konuştuğu fazla sahne de izlemeyiz. Bu açıdan baktığımızda aslında filmde Mahur karakterinin olma sebebi yönetmenin bize Zehra'nın gitme isteğinin ne kadar fazla olduğunu ve bu noktada ne kadar ileri gidebileceğini (Mahur'la cinsel birliktelik yaşaması) izleyiciye aktarmak için bir gösteren olarak kullanmasıdır.



Görsel:5.6 (Zehra Mahur’la ilk kez başbaşa kaldığında elma yer.)

Zehra Mahur ile ilk kez yalnız kaldığında yanında duran tabaktan bir elma alır ve Mahur’a bakıp yemeye başlar. Burada sahne akla Havva’nın Adem’e yasak elmayı yedirmesini hatırlatır (Bkz. Görsel:5.6). Buradaki yasaklı durum yaşayacakları cinsel birlikteliktir ve ilk olarak elmayı Zehra’nın yemesi Zehra’nın Mahur’u günaha çağırması gibi okunabilir. Horney’e göre; Havva’nın, Adem’i elmayı yemesi için zorlaması cinsel bir kıskırtma olarak yorumlanmış, kadın, erkeği yıkıma, yoksulluğa sürükleyen cinsel bir şeytan olarak görülmüştür ve bu iki cins arasındaki kaygı günümüze kadar varlığını korumaya devam etmiştir (Horney, 1991:117).



Görsel:5.7 (Zehra sigara yüzünden annesiyle kavga eder.)

Zehra’nın Mahur’la başbaşa kaldığı geceden sonra birkaç kez sigara ile oynadığını görürüz. Psikanalitik anlamda sigara penisi simgelemektedir (The Century of the Self

[Benlik Asrı] Belgeseli, 2002). Sigara burada Zehra'nın artık bir cinsel birlikteliğe yakınlığının bir göstereni olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Zehra'nın elinde oynadığı sigara Mahur'un sigarasıdır ve sigarayla oynar ama aslında sigara içmez, hiç içtiği sahneye rastlamayız. Sigara onun için Mahur'la birlikte olmayı simgeleyen bir gösterendir sadece. Ayrıca annesi ile sigara yüzünden kavga ettiği sahnede yönetmenin bize gösterdiği sigaraların yere dökülmüş ve Zehra'nın ağladığı sahnenin (Bkz. Görsel:5.7) son karesinde yere saçılmış sigaraları görürüz. Burada yönetmenin yapmaya çalıştığı yan anlamsal olarak aslında Zehra'nın gördüğü şiddetin sebebi sigara değil Mahur'dur. Mahur'la arasında geçenler ailesi tarafından onaylanmayacak bir durumdur.

Kadınlar için yaşaması yasaklı, konuşması bile zor olan cinsellik; erkekler içinse rahatça konuşabilecekleri ve çekinmeden gerçekleştirebilecekleri bir eylemdir. Hatta bunu evlenmeden yaşamaları erkekler için gerekli ve olması gereken bir eylemdir. Filmde Zehra'dan başkasıyla birlikte olduğu için vazgeçen Olgun başka kadınlarla birlikte olmak istemekte ve bunu yapamadığı için arkadaşına dert yanmaktadır. Olgun'un arkadaşıyla arasında geçen diyalogdan hem cinsellik yaşamak istediklerini hem de kendileriyle evlenmeden birlikte olan kadınlara nasıl bir bakış açısıyla yaklaştıklarını net bir biçimde anlayabiliriz:

Olgun'un arkadaşı: Hala mesaj atıyor ama yüzüne bakmıyorum. Zaten bunların alayı kaşar kanka rahat olacaksın.

Olgun: Ulan rahat ol rahat ol diyorsun hala elimizi sikiyoruz amına koyayım.

Olgun'un arkadaşı: Sen de haklısın amına koyayım.

Ayrıca filmde Olgun ve arkadaşının sürekli "amına koyayım" dediklerini hatta bunu adeta bir noktalama işareti yerine kullandıklarına şahit oluruz. Feminist kurama göre cinsiyetçi küfürler toplumsal olarak kadını aşağılamak üzerine kullanılmaktadırlar. "Amına koyayım" cümlesi cinsiyetçi olarak kadını aşağılamak yanında ayrıca bir tecavüz kültürünü de beslemektedir. Lacan'a göre dil tüm toplumu etkileyen ve toplumsal ilişkileri belirleyen önemli bir unsurdur. Lacan'ın "simsegel dediği evreye dille yani dili öğrendiğimizde giriş yapmış oluruz. Bu evrede artık kişi imgeleri kontrol altına almayı ve bu imgelerden anlam çıkarmayı öğrenir. Lacan simgesel evre ile Oidipal evre arasında yakın bir ilişki kurar ve bu kompleksin en eski ve en ilkel yasaının dil kurallarıyla aynı olduğunu savunur (Lacan, 1976 Akt: Gabbard ve Gabbard, 2002:307).

Dünyayı yapılandırma aracımız dil olduğundan ve öidipal krizin sadece bu yapılanmayı sağlayan ataerkil değerlerin özümsemesiyle çözüldüğünden, çocuk simgesel düzen ile birlikte cinsel farklılığının denetleyici bir bilincini de edinir. Lacancı söylem, hem cinsel farklılığın penis merkezli anahtarı olarak, hem de dünyayı daha simgesel anlamda varlık ya da yokluk bağlamında görme açısından, özellikle yoksunluk kavramını içerir (Gabbard ve Gabbard, 2002:307).

Bu şekilde baktığımızda Olgun dili dünyayla kurduğu ilişki gibi cinsiyetçidir. Ataerkil bir dünyada cinsiyetçi diliyle kendini var etmekte ve dünyayla ilişkisini bu şekilde kurmaktadır. Zehra Olgun'un "ciddi" düşündüğü bir kadın olduğu için onun evlenmeden birinden hamile kalmasına öfkelenir ve bu nedenle hem Zehra'ya hem de Derya'ya şiddet uygular (Bkz. Görsel:5.8 , Bkz. Görsel:5.9).

Olgun: Benim seninle niyetim ciddi. Evlenmek istiyorum.

Zehra: Ama benim yüküm var.



Görsel:5.8 (Olgun Zehra'nın hamile olduğunu öğrenince şiddete başvurur.)



Görsel: 5.9 (Olgun Zehra'nın hamile olduğunu öğrenince Derya'ya şiddet uygular.)

Zehra'nın burada Olgun'a hamile olduğunu söyleme şekli de göstergeler açısından çok önemlidir. Hamile olduğunu “yüküm” var şeklinde söyler. Burada aslında alt metinsel olarak anlam çocuğun tüm sorumluluğunun kadında olduğunu. Çocuk kadının ‘yükü’dür ve bu sorumluluk kutsal annelik anlayışıyla tamamen kadının omuzlarına bırakılmıştır. Ayrıca filmin bu noktasında kendine cinselliği yaşamayı hak gören Olgun’un, Zehra'nın hamile olduğunu öğrendiğinde buna çok şaşırması ve sinirlenip ona şiddet uygulaması ve o ana kadar kendisine hoşlanmadığı bir şey söylediğinde Olgun’a tepki gösterip sinirlenen Zehra'nın bu kez fiziksel bir şiddet görmesi rağmen susup tepki göstermemesi de ataerkil düzenin bir öğretisidir. Çünkü Zehra da kendini hamile olduğu için ve evlenmeden Mahur’la cinsel birliktelik yaşadığı için suçlamaktadır. Smelik’e göre sinema, kadınlık ve erkeklik hallerinin toplumsal cinsiyet ayrılıkları bakımından yeniden üretilip, meşrulaştırıldığı ve toplumda dolaşıma sokulduğu bir üretim alanıdır. (2008:64).

Olgun hem hamile olduğunu öğrendiği an Zehra’ya hem de bunun suçlusunu olarak gördüğü Derya’ya saldırır. Çünkü Derya dul ve yalnız yaşayan bir kadın olarak bu olayın en büyük sorumlusudur. Dul kadın olmak toplumsal açıdan cinselliği denetlenemediğinden sorunlu bir statüdür. Çünkü boşanmış bir kadın cinselliği yaşamayı bilmektedir ve etrafta kendisini direkt denetleyebilecek baba ya da koca gibi figür bulunmadığından her an artık kendisine yasak olan cinselliği rahatça yaşayabilecek olduğundan toplum için bir tehdit unsurudur (Doğan, 2013). Fakat Derya bile kendisine

yapılan saldırıyı Olgun Zehra'yı sevdiği için meşru olarak görür ve “Olgun bunu bana seni sevdiği için yaptı.” der. Bu nokta da Derya'nın da ataerkil kodları içselleştirmiş bir kadın olduğunu tekrar anlarız. Sevginin şiddeti meşrulaştırması ataerkil toplumlarda sıkça rastlanan bir tablodur. Türkiye’de kadınların kendisini sevdiğini söyleyen erkek tarafından öldürülmesi bu bağlamdan bakıldığında tesadüfi olmaktan çıkmaktadır.



Görsel:5.10 (Zehra karın ağrısıyla uyanır ve annesine “ben bu ay kirlenmedim” der.)

Türkiye’de kadınlar regli olduklarını saklarlar. Çünkü regli olmak toplum içerisinde ayıp sayılmaktadır. Hatta bazı bölgelerde ilk defa regli olan kadınlara anneleri tarafından tokat atılması gibi adetler vardır. Bu yüzden regli olan kadın bunu söylemesi gerekirse gizlice söyler ve regli oldum şeklinde değil “kirlendim veya halam geldi” gibi ifadelerle belirtir. Regli için “kirlenmek” kelimesinin kullanılmasının nedeni aslında kadın olma halinden utanma ve tikslenme durumunu ifade eder. Filmde Zehra'nın regli olma halinden sürekli ‘kirlenmek’ diye bahsetmesi kadın olma durumunun nasıl hissettirdiğini özetleyen önemli bir detaydır. Kirli olmak kelimesinin anlamı pislenmektir, adet olmak için özellikle bu kelimenin seçilmesi kadınlık halinin kirli olmak ile özdeşleştirildiğinin bir gösterevidir. Zehra bir gece karın ağrısıyla uyanır ve annesini çağırır. Annesi ne olduğunu anlamaz yediklerinin dokunduğunu düşünür doktora gidelim der. O sırada Zehra annesine “Anne ben bu ay kirlenmedim.” Der (Bkz. Görsel:5.10). Hastanede doktor ile yaptığı görüşmede de Zehra regli olma durumunu kastederek “kirlenmek” der.

Doktor: Ne ile ilgili peki? Birkaç gün önce karın ağrısıyla hastaneye gittin. Sonra ne oldu orada? Hatırlamıyor musun yoksa ya hatırlıyorum ama anlatmak istemiyorum mu?

Zehra: Hatırlamıyorum sadece kirlendiğimi biliyorum.



Görsel: 5.11 (Zehra ve annesi sigara yüzünden kavga ederler.)

Tüm kadınların bir şekilde içine sıkıştırıldığı “aile” kurumu da filmde önemli bir yere sahiptir. Zehra’nın ailesiyle olan ilişkilerini izlediğimiz tüm sahnelerde birbirlerinin hem en yakını, hem de en uzağı olan bu insanların birbirleriyle olan diyaloglarının yarattığı gergin havayı fark etmek mümkündür. Zehra’nın yanındaki sigara paketini görüp onu dövmeye kalkacak kadar dikkatli bir anne (Bkz. Görsel:5.11). Zehra’nın hamile olduğunu aylarca fark etmemektedir. Abisel’e (2006:77) göre aile Türk filmlerinde yüceltilmesi ve korunması gereken, özellikle fakir ailelerde sevecen ve birbirine bağlı aile üyelerinin olduğu sıcak bir yuva olarak verilir. Fakat burada yönetmen kadınlar için aile kurumunun hiç de böyle sıcak ve birbirine bağlı üyelerden oluşmadığını göstermektedir. Bu açıdan yönetmen bu filmde aileye eleştirel ve gerçekçi yaklaşmıştır. Filmde aslında birbirlerine bağlı ve güvenmeleri gereken insanlar olarak düşünülen aile üyelerinin birbirlerine ne kadar uzak olduklarını ve mesafeli bir ilişki kurulduklarını görürüz. Zehra’nın hayatını ilgilendiren bu kadar büyük ve zorlu bir durumu ailesiyle hiçbir şekilde paylaşmaması/paylaşamaması ataerkil toplumlarda sıkça rastlanan bir davranış biçimidir. Ayrıca ailenin ne kadar ikiyüzlü ve baskıcı bir kurum olduğunu Derya’nın Zehra’ya söylediği “*Ben evlendim. Ee ne oluyor böylece onların gözünde korunacak bir şey kalmıyor.*” cümleden de anlıyoruz. Aslında bir kadın için aile kadın evlenene kadar namusuna göz kulak olan ve bu nedenle kadına baskı yapan bir kurumdur. Fakat ne kadar ironiktir ki kadınlar bu aileden kurtulmak için bir erkekle evlenerek kendi ailelerini kurmak zorundadırlar. Bunu da yine Derya’nın Zehra’ya söylediği “*Sen bence işi-mişi bırak bir koca bul öyle kurtul yani abla tavsiyesi.*” cümleden anlarız. Nitekim filmin son sahnesinde de görürüz ki Zehra da sonunda “özgürlüğünü” tam da bunun aksini

temsil eden bir mekanda “hapishanede” gerçekleşen bir evlilikte yani aile kurmakta bulmaya çalışmaktadır. Nikah sahnesinin hapishane ortamında bu şekilde çekilmesi, hapishanenin yan anlam olarak evlilikle de özdeşleştirilmiş olduğunu göstermektedir. Aslında Türkiye’de kadın için her yer hapishanedir. Bu sahnede görülen Zehra’nın bir hapishaneden diğerine geçtiğidir (Bkz. Görsel:5.12).



Görsel: 5.12 (Zehra Olgun ile cezaevinin bahçesinde evlenir.)

Filmin en çarpıcı ve önemli sahnelerinden biri Zehra’nın gittiği hastanenin tuvaletinde düşük yapma sahnesidir. Zehra düşük yaptıktan sonra yaşadığı travmanın etkisiyle olayı unuttur. Bunu hastanede doktorla arasında geçen diyalogdan anlarız:

Doktor: Zehra son günlerde bazı tatsız olaylar olmuş. Ne oldu böyle.

Zehra: Ben bir şey yapmışım. Ama ben hiçbir şey yapmadım ki.

Doktor: Ne yaptığını söylüyorlar?

Zehra: Bilmiyorum.

Doktor: Ne ile ilgili peki? Birkaç gün önce karın ağrısıyla hastaneye gittin. Sonra ne oldu orada? Hatırlamıyor musun yoksa ya hatırlıyorum ama anlatmak istemiyorum mu?

Zehra: Hatırlamıyorum sadece kirlendiğimi biliyorum.

Doktor: Onunla nerede karşılaştın? Kirlendiğini nerede fark ettin? Son aylarda nasıldın peki? Daha önceki zamanlarına göre eski Zehra gibi miydin yoksa hayatında değişiklikler olmuş muydu?

Zehra: Ne zaman gideceğim?

Zehra’nın bu olayı yaşadığından sonra hiçbir şey hatırlamıyor olması ise yaşanan böyle durumların kadınlarda nasıl travmatik bir etkiye sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Filmde Zehra’nın gayet soğukkanlı bir şekilde hastanenin tuvaletinde nasıl düşük yaptığını ve ölü bebeği eliyle tutup camdan dışarı attığını izleriz (Bkz.

Görsel:5.13). Bu kadar sahici bir olay izledikten sonra Zehra'nın evde uyuduğunu görürüz. Sanki Zehra yaşadığı travmanın etkisiyle tuvaletten çıktıktan sonra her şeyi geride bırakmış ve hiçbir şey yaşanmamış gibi yatağına gidip uyumuştur.



Görsel: 5.13 (Zehra gittiği hastanenin tuvaletinde düşük yapar.)

Zehra düşük yaptıktan ve eve döndükten sonra artık buradan Mahur'la ya da tek başına gidebileceği umudunu kaybetmiştir. O yüzden kendisine sunulan diğer ve tek seçenek olarak Olgun'a gitmeye karar vermiştir. Bu yüzden hapisanede olan Olgun'a her gece mektup yazar. Gece bilincin artık kendini yitirdiği bilinçdışının devreye girdiği andır. Gündüz bir şekilde duygularını gizleyen Zehra geceleri melankolik ve öfkeli haline yenik düşer. Mektupları geceleri yazmasının nedeni Zehra'nın ruh halinin bir göstereni olarak karşımıza çıkmaktadır. Olgun Zehra'nın hamile olduğunu öğrendiği günden sonra Zehra ile olan iletişimini kesmiştir. Zehra'dan gelen mektupları okusa bile Zehra'ya cevap yazmaz. Zaten Zehra'nın mektubunu okuduğu bir sahne görürüz sadece ve Olgun da tıpkı Zehra gibi mektubu gece okur. Olgun da gündüzleri bir şekilde bilinçli olarak mektupları okumayı reddetse de geceleri buna dayanması güçleşir ve sonunda mektubu okur. Burada yönetmenin gece ve gündüz seçimi Zehra ve Olgun'nun ruh hallerinin değişiminin gösterenleridir. Olgun mektubu okurken Zehra'nın yazdığı şu satırları öğreniriz: *“Sevgili Olgun, biliyorum cevap vermiyorsun ben de olsam vermezdim. Lekeliyim. Seni üzme hiç istemedim. İkimizi de üzme istemedim. Seni görmeyi çok*

istiyorum. Lütfen buna izin ver. Beni affet...” Buradan Zehra’nın olanlar için kendini suçladığını ve Olgun’un kendisiyle görüşmek istememesini anladığını hatta bunu onayladığını öğreniriz. Aslında bu ataerkil bir toplumda çok olağan bir yaklaşımdır. Çünkü Zehra kadın olsa da ataerkil toplumun öğretilerinden azade değildir. Patriyarka kadınları da aynı erkekler gibi cinsiyetçi değer ve düşüncelere uygun olacak şekilde topluma adapte eder. Aslında ataerkinin taşıyıcıları cinsiyetten bağımsız hem kadın hem de erkeklerdir. (Hooks, 2012:14). Bu nedenle Zehra Olgun’un kendisiyle konuşmamasını ve görüşmek istememesini anlamlandırmaktadır. Satırlarında da yazdığı gibi o bir erkekle evlenmeden cinsel birliktelik yaşadığı için suçludur ve kendisi ile “ciddi” düşünen bir erkeğin o “lekelenmişken” onunla birlikte olmak istememesi normaldir.

5.2.Geriye Kalan

5.2.1.Geriye Kalan: Filmin Özeti

Çiğdem Vitrinel'in yönettiği 2012 yılı yapımı *Geriye Kalan* filmi cerrah olan Cezmi (Erkan Bektaş), eşi Sevda (Şebnem Hassanisoughi) ve Cezmi'nin iş yerinde çalışan Zühal (Devin Özgün Çınar) arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır. Sevda ev hanımı ve bir çocuk annesidir. Tüm hayatı evi ve ailesidir. Zühal ise boşanmış ve yalnız yaşayan bir çocuk annesidir. Filmin ilk sahnelerinden Zühal, Sevda'ya göre daha bağımsız ve güçlü bir kadın gibi algılansa da film ilerledikçe aslında onun da erkek egemen sistem içerisinde sıkışmış bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. Filmdeki ana karakterler aslında Sevda ve Zühal olan iki kadın karakterdir. Bunlardan biri Cezmi'nin eşi olan Sevda, diğeri ise Cezmi'nin iş yerinden arkadaşı ve sonrasında sevgilisi olan Zühal karakteridir. Zühal Cezmi'nin hayatındaki diğer kadındır.

5.2.2. Filmdeki Kadın Karakterler

Kamera Zühal'i daha ilk kez tanıtırken tezgahın üzerindeki kirli tabaklarını, dağınık mutfuğı ve ışığı yanmayan banyoyu gösterir. Oradan Zühal'in işine geç kaldığını ve çocuğunu okula geç götürdüğü sahneye geçilir. Böylece Zühal'in evi gibi hayatının da dağınık halde olduğu mesajı film başlarken verilmiş olur. Kamera kullanımı ve yönetmenin hangi detaylara odaklandığı feminist sinema açısından çok önemlidir. Feminist bir bakış açısında Zühal'in bu şekilde izleyiciye tanıtılması ataerkil bir tutum olarak değerlendirilebilir. İşe giderken Zühal'in üzerinde yaka dekoltesi olan bir bluz ve mini etek vardır. Ayrıca iş yerindeki erkeklerden çekinmediği onların yanında gayet rahat davrandığı görülür. Yönetmenin boşanmış ve yalnız başına hayatta kalmaya çalışan bir kadını izleyiciye ilk andan bu şekilde vermesi tam da erkek egemen sistemin yarattığı stereotip yalnız ve dul kadın imajıdır. Örneğin Zühal, iş yerinde eteğindeki yırtığı görünce bir zımbayla tutturur. Cezmi'nin eşi Sevda ise hem eve hem kendine oldukça bakan bir kadındır. Film boyunca Sevda'nın hem evinin temizliğine hem de kendine verdiği özen izleyiciye net bir biçimde aktarılırken, Zühal'in de evinin ne kadar dağınık ve kirli olduğu kendine de sadece erkeklerin arasına gireceği zamanlarda özen gösterdiği izlenimi verilir. Kısaca daha filmin başlarında Sevda ile Zühal'in birbirinin tam zıttı karakterler olduğu izleyiciye gösterilir.



Görsel:5.14 (Zühal ve Cezmi ilk kez birlikte yemek yer.)

Zühal iş yerinden kadın arkadaşları ile yemekhanede yemek yemektedir. Cezmi de masalarına oturmak için izin ister ve Zühal'in yanına oturur. Zühal yemek yerken kolunu Cezmi'nin koluna değdirir. Buradan Cezmi'nin evli olduğunu bilmesine rağmen Zühal'in Cezmi'yle flört etmeye açık olduğu anlaşılır. Yalnız kadınların toplum için tehlikeli olacağı önyargısı Zühal'in bu tavırlarıyla filmde yeniden üretilmektedir. Zühal yemek yerken Cezmi'nin tarafına uzanarak tuzu alır. Zühal gibi konuşkan bir kadın tuzu almak için Cezmi'den rica etmeyi tercih etmez kendi almayı tercih eder. Bu düz-anlamda sadece tuzu alması olarak görülebilir fakat yan anlamıyla Zühal'in Cezmi'ye temas etmek istemesi olarak okuyabiliriz (Bkz. Görsel:5.14).

Cezmi ilk kez Zühal'in evine gelecektir. Zühal banyoda üstünü değiştirir ve göğüs dekoltesi olan bir bluz giyer. Banyo sahnesinde Zühal'in Cezmi geleceği için seksi kıyafetler giydiği mesajı verilmektedir. Zühal bluzunu giydikten sonra yakasını aynaya bakarak biraz daha aşağı çeker (Bkz. Görsel:5.15). Zühal bilgisayar kamerasını ayarlamaya çalışan Cezmi'nin yanına oturur. Cezmi kamerayı taktıktan sonra Zühal'e gösterir ve sonra kameranın önünde öpüşmeye başlarlar. Arkadan çekimle bilgisayar kamerasından öpüşme sahnesini görürüz ve Zühal'in bu ilişkide hiç bir çekincesi olmadığı mesajını alırız. Zühal'le Cezmi öpüşürken zil çalar ve Zühal'in çocuğu okuldan gelir. Zühal Cezmi evdeyken çocuğu geldiği için hiç paniklemiş görünmez. Zühal'in oğlu içeride babasıyla görüntülü konuşurken Cezmi ve Zühal evin kapısının önünde

öpüşmektedirler. Zühal'in bu tavırları Türkiye toplumunda yalnız yaşayan dul bir kadına yakıştırılan tüm önyargılı sıfatları besler niteliktedir. Çocuğu evdeyken bir anne yabancı bir adamla öpüşebilmektedir ki bu 'kutsal annelik' kurumuna da yapılmış bir yanlıştır. Feminist sinema anlayışına göre, filmlerde kadınların tektipleştirmeden başka şekillerde varolabileceğini göstermek gereklidir. Bu filmde ise yönetmen Zühal karakterini tam da ataerkinin 'dul ve yalnız' kadına yönelik önyargılarını besleyecek şekilde sunmaktadır.



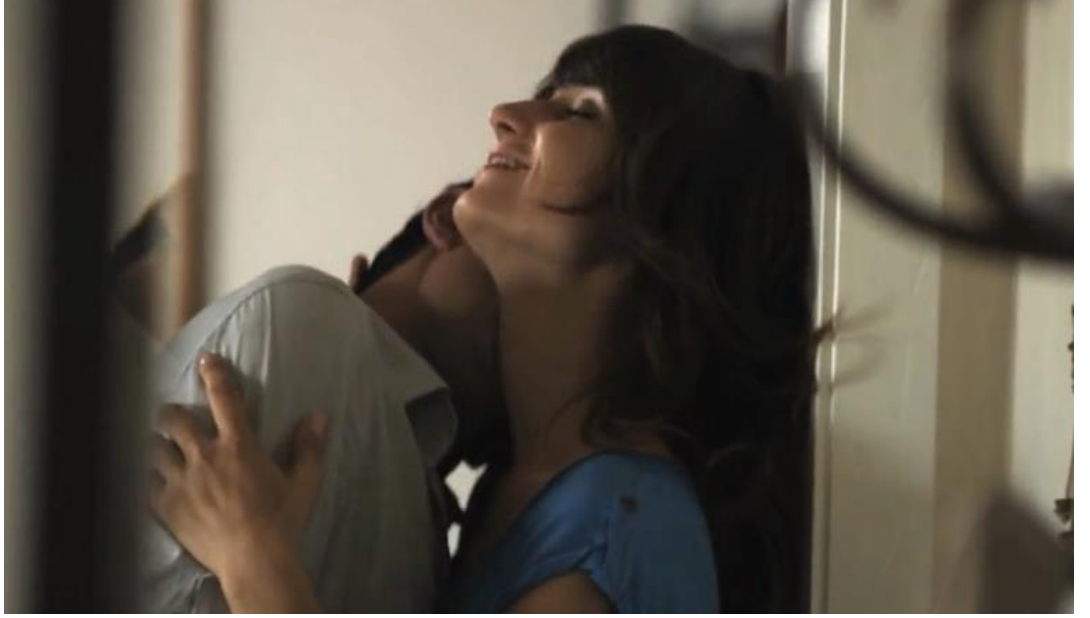
Görsel:5.15 (Cezmi geleceği için Zühal banyoda üstünü değiştirir.)



Görsel: 5.16 (Sevda Cezmi ile sevişirken tepkisiz ve isteksizdir.)

Film *Sevda ve Cezmi*'nin yatakta olduğu ve Cezmi'nin uyanık olup Sevda'nın uyuduğu sahne ile başlar. Sevda Cezmi'nin onu öpmesiyle uyandırılır, fakat yüzündeki ifadeden Sevda'nın hoşnutsuz ve mutsuz hali ilk sahneden izleyiciye aktarılır (Bkz, Görsel:5.16). Cezmi Sevda ile sevişirken Sevda'nın gözü Cezmi'nin yere attığı kravattadır. Sevişme bittikten sonra Cezmi uyur, Sevda ise yataktan kalkar önce kravattı kaldırıp dolaba yerleştirir. Daha sonraki sahnede ise Sevda'nın yıkandığını görürüz. Film ilerledikçe görürüz ki Sevda her sevişmeden sonra yıkanmaktadır. Buradan yola çıkarak psikanalitik anlamda bilinçaltında Sevda'nın sevişmeye yüklediği anlamın kirlenmek ve pis bir eylemde bulunduğunu söylemek olanaklıdır. Sevda hem sevişmekte isteksizdir hem de her sevişmeden sonra yıkanmaktadır. Buradaki kirlenme ve sonrasındaki temizlenme fiillerinin düzenlem ve yanlanmalarını gözlemlemek mümkündür. Sevda her cinsel birleşmeden sonra bedensel sıvı alışverişinden dolayı somut bir şekilde kirlendiğini düşünmesinin yanında, o yaşa kadar kendisine yüklenen toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından dolayı da ruhsal bir kirlenmişlik hissetmektedir. Bu nedenle her duş sahnesi Sevda'nın bu iki türlü kirliliğinden kurtulduğu bir tür rituele dönüşmektedir. Bu doğrultuda “yıkanma” metaforunun da Türk edebiyatında sıkıntılarında arınma ve deniz, göl veya nehir gibi su içine girilerek yapılması halinde-anneyle bütünleşme gereksinimlerini ifade etmek için kullanıldığına dair saptamalar da hatırlatılabilir (Öztürk, 1993). Buradan da Sevda'nın yıkanma eylemiyle bir türlü bedensel ve ruhsal saflığa ulaşma arzusu yanında, tamlık ihtiyacının bir dışavurumu olarak da okunabilir. Sevda'nın tamlığa (bütünleşmeye) olan özlemi ayrıca aşağıda ele alınmaktadır. Sevda'nın cinsellikten keyif almadığını ve ne kadar düzen, temizlik takıntılı bir kadın olduğu böylece daha ilk sahnelerden anlaşılır. Ataerkil düzen içerisinde kadının görevlerinden birinin de kocası her istediğinde onunla birlikte olmak olduğudur. Simone de Beauvoir *İkinci Cins* kitabında Sevda'nın büründüğü karakterin açıklamasını yapar şekilde şunları söyler: Bekar bir genç kız için tek çıkış yolu evliliğdir. Toplumda varoluşunu ancak bu şekilde onaylatabilir. Bu zorunlu evliliğin iki nedeni vardır; birincisi, toplumun devamlılığı için çocuk doğurması ikincisi ise bir erkeğin denetimi altına girmesi ve korunmasıdır. Kadın evlenerek hem erkeğin cinsel arzularını doyurmasını sağlar hem de çocuk doğurarak ve büyüterek topluma katkı sağlar. Kocasına karşı yerine getirdiği bu işlevler, kadına toplumun yüklediği görevlerdir (de Beauvoir, 2010; 13). Daha sonra ki sahnede ise Sevda ile evde ona yardımcı olan kadının diyalogundan Sevda'nın temizlik ve düzen konudaki hassasiyeti iyice anlaşılır. Sevda temizlikçisine “*Bunlar olmamış, bu*

yakalarını böyle güzelce bastıracaksın tamam mı? Bak görüyor musun kalkıyor. Cezmi hayatta giymez bunları böyle. Bunları tekrar ütüle. Kollarına da dikkat et çift çizgi olmasın, tek çizgi olacak.” der. Sevda çok az konuşan sadece bir talebi olduğunda söyleyen bir kadındır. Film boyunca Sevda çok az sahnede konuşur.



Görsel:5.17 (Zühal ve Cezmi öpüşürler.)

Cezmi ve Zühal’in sevişme sahnelerinden Zühal’in cinsellik konusunda sorun yaşamadığı anlaşılmaktadır. Zühal Sevda’nın aksine sevişmede aktiftir, istekli ve arzuludur. Zühal ve Sevda cinsellik açısından da birbirlerine zıt karakterdedirler. Tam da ataerkil düzenin içinde konumlandırıldığı şekilde Zühal yalnız, genç ve dul kadın olarak evli olduğunu bildiği bir adamla gayet istekli şekilde sevişebilmektedir (Bkz. Görsel:5.17). Sevda ise sevişmeyi ailedeki görevlerinden biri de kocasını mutlu ve tatmin etmek olduğu için reddetmemektedir. Film cinsellik konusundaki ataerkil önyargıları da böylece yeniden üretmektedir. Kadınlar medyada iki şekilde resmedilirler. Birincisi tamamiyle cinselliğinden arındırılmış ‘fedakar anne’ ‘sadık iyi eş’ temsilidir. İkincisi ise bu kalıpların dışına çıkan cinsellikleriyle fakat ataerkil söylemlerce tanımlanmış cinsellikleriyle var olan kadınlardır (A. Saktanber (1993)’ den aktaran; İmançer, 2006). Filmde de Sevda ve Zühal bu iki temsili anlatır şekilde stereotipleştirilmiş karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

5.2.3. Filmdeki Psikanalitik Göstergeler



Görsel:5.18 (Sevda'nın evi ve Sevda'nın olduğu sahneler soğuk renklerdedir.)



Görsel:5.19 (Zühal'in evi ve Zühal'in olduğu sahneler sıcak renklerdedir.)

Sevda'nın bulunduğu sahnelerde özellikle de ev sahnelerinde kullanılan renkler tamamen mat, beyaz ve grinin yoğunlukta olduğu renklerdir (Bkz. Görsel:5.18). Zühal'in bulunduğu sahnelerin renkleri ve evi ise daha sıcak renklerin olduğu sahnelerdir (Bkz.

Görsel:5.19). Filmde sahneler arası geçişlerde bu net şekilde farkedilmektedir. Bu soğuk renkleri, göstergebilimsel anlamda Sevda'nın mutsuzluğunun, hayatının anlamsızlığının bir kodu olarak okuyabiliriz. Bundan başka bu renkler bir tür metonomi olarak da okunabilir. Sevda'nın bulunduğu sahnelerde gri ve mat tonlarının kullanılması, hayatını çevreleyen kültürel derinlikten yoksun, ataerkil ve baskıcı yaşam görüşünün bir parçası olarak betimlenebilir. Nitekim, *Kızıl Çöl* (1964) adlı filmde Michalangelo Antonioni, buna benzer bir renk metonomisi geliştirmiştir. Filmin önemli bir kısmında Giuliana psikolojik ve siyasal açıdan baskıcı özellikler gösteren kentsel endüstriyel bir çevre ile baskılanmaktadır. Anılan karakterin bu baskıdan kurtularak özgürlüğüne kavuştuğu nadir anlar ise renkli olarak sunulmuştur. Buradaki renkli görüntüler bireylerin sağlık ve mutluluğa ulaşmaları yanında, genel bir kültürel iyileşmeye de işaret etmektedir.(Monaco, 2001:163) Gerçekten Sevda'nın yaşantısını çevreleyen kötülük hali bir yandan nesilden nesile aktarılan ataerkil kalıp yargılarla beslenirken, diğer yandan yeni gelişim gösteren Türk burjuva tabakasının kültürel birikimden yoksun yoz halinin bir uzantsıdır. *Rüzgarda Salınan Nilüfer* (2016) filmi hakkında eleştiri yazan Şen'in bahsettiği burjuva yaşantısı sürme durumu Sevda'da da gözlemlenmektedir. Şen'e göre film "Çekirdek ailenin, içlerinde tüketim kaynaklı oluşan boşluğu bir türlü dolduramayışlarının ve mutluluğun her zaman başka yerlerde ve başkalarının elinde olduğuna inanmalarının hikayesi olarak özetlenebilir." ⁶

Aynı sorunlarla Geriye Kalan filmindeki Sevda ve Cezmi karakterinde de karşılaşırız. Zühal ise mutlu, kendinden emin ve özne olan bir kadın olduğu için sıcak renklerle verilmiştir. Buradan Sevda'yı Havva Zühal'i ise Lilith karakteri olarak ele alabiliriz. Zühal erkeklerle eşit ilişkilenecek isteyen, özgür ruhlu bir kadındır. Sevda ise tüm hayatı evi ve kocası olan pasif bir ev kadındır. Sevda psikanalitik anlamda "ayna-imgesel" evresinde kalmış "simgesel" aşamaya geçişi de çok ilkel ve kaba bir şekilde gelişim göstermiş öznellik haline ulaşamamış bir karakterdir.

⁶ Ecem Şen (2016). "Rüzgarda Salınan Nilüfer", <https://www.filmloverss.com/ruzgarda-salınan-nilufer/> (Erişim tarihi:25.07.2019)



Görsel:5.20 (Sevda'nın almak istediği evi görmeye gitmesi)

Sevda Acıbadem semtinde daha geniş ve müstakil bir ev almak istemektedir. Tüm film boyunca Sevda'nın Cezmi ile kurduğu iletişimin bu ev alma meselesi üzerinden geçtiğine tanık oluruz. Aslında bu ev düz anlamıyla sadece bir ev iken yan anlamda Sevda'nın bir tamlık ve güven arayışıdır. Sadece kendilerine ait olan bir evde (apartman dairesi olmayan) kendine ailesiyle birlikte korunaklı ve tam hissedeceği bir yer arayışıdır. Onun için bu eve sahip olmak tıpkı bir eşe sahip olmak gibi bir durumdur. Bunu da kendisinden izin almak isteyen emlakçının telefona bakmak için “Ben sizi bir süreliğine müstakbel evinizle başbaşa bırakayım.” demesiyle net bir biçimde anlarız (Bkz. Görsel:5.20). Çünkü müstakbel kelimesi genellikle insanın eşi olmayı planladığı kişi için kullanılan bir sıfattır. Burada ev Sevda için hayalini kurduğu sahip olmak istediği eş durumundadır. Çünkü Sevda'nın kendini güvende hissettiği, her şeyini bildiği ve rahat ettiği tek alan ‘ev’dir. Ev Sevda'nın tam ve yeterli hissettiği alandır.



Görsel:5.21 (Zühal'in öpüşmekten duyduğu haz anı)

Zühal karakter olarak arzulu bir kadındır ve Cezmi ile yaşadığı ilişkiden tek beklentisi arzularını tatmin etmektir. Cezmi'nin Zühal'in evine ilk kez geldiğinde evin koridorunda öpüşürler ve Cezmi gider. Cezmi gittikten sonra bir süre daha Zühal'in o haz alma anında kaldığına şahit oluruz (Bkz. Görsel:5.21). Bu durumu daha iyi anlamak için Mccannel'in (2004) film noir'e dair açıklamaları faydalı olabilir. Bu tür filmlerde tasvir edilen karakterler kişinin sembolik düzende kurduğu karakteriyle bilinçaltındaki kuralsızlığı arasında kalan özneyi anlatmak için kullanılır. Lacancı açıdan buradaki (sembolik) düzenin kurduğu özne "arzuyla" bilinçaltı kuralsızlığı ise *jouissance* dürtüsü ile açıklanır (Flower, 2004:79).



Görsel:5.22 (Sevda sevişirken yere dökülen ojeyi silmektedir.)

Sevda oje sürerken Cezmi eve gelir ve Sevda'yla sevişmek ister. Sevişme sırasında Sevda'nın ojesi halıya dökülür ve sevişme bittikten sonra Sevda hemen kalkıp oje dökülen yeri silmeye başlar bu sırada ise Cezmi'ye onu suçlar şekilde bakar (Bkz. Görsel:5.22). Sevda'nın bulunduğu sahnelerin gri ve mat tonlarla çekildiği ve bunun nedenleri yukarıda anlatılmıştı. Bu anlatılanları hatırlayarak, parlak kırmızı renkli ojenin Sevda'nın soğuk ve gri hayatındaki anlık özgürleşme, anı yaşayabilme halleri olarak belirlemek mümkündür. Kısaca buradaki oje bir gösteren olarak Sevda'nın ataerkil simgelerin baskısından bir an için kurtulup özgürlüğü hissettiği bir ana işaret etmektedir. Ne var ki bu an çok kısa sürer. Diğer yandan kırmızı oje aslında vamp, seksi kadınla, kadınsılıkla ilgili bir gösterendir. Sevda'nın oje sürüşünün yarıda kalması ve şişenin kalanının da yere dökülmesi bu anlamda bir tür dişilikteki eksiklik olarak da yorumlanabilir.



Görsel:5.23 (Zühal'in yanından ayrılıp eve giden Cezmi gömleğini sokağa atar.)

Zühal ile birlikte olan Cezmi eve gitmeden önce kendine yeni bir gömlek alır. Arabada üzerindeki gömleği çıkarıp yeni aldığı gömleği giyer. Çıkardığı gömleğini ise camdan atarak evine doğru yola çıkar. Bu sahnedeki yan anlam Cezmi'nin yenilenmiş bir şekilde temiz yuvasına dönmesidir. Eski gömleği ise dışarı atarken aslında Zühal ile yaşadığı “yasak ilişkiyi” dışarı atmaktadır. Zühal ataerkil anlamda “kötü” kadındır ve onun evin dışında kalması, temiz aileyi kirletmemesi gerekmektedir (Bkz. Görsel:5.23).



Görsel:5.24 (Sevda aldatıldığından kuşkulananmaya başlıyor.)

Cezmi eve geldikten sonra hemen yıkanmak için banyoya gider. Cezmi'nin arkasından banyoya giden Sevda'nın ilk defa o an Cezmi'den kuşkulandığını anlıyoruz (Bkz. Görsel:5.24). Cezmi'nin Sevda'yla seviştikten sonra duş aldığı hiç sahne olmazken Cezmi bu kez yemek masasına bile oturmadan hemen yıkanmak ister. Cezmi yaptığından utanç duyduğu için duş alırken, her sevişmesinden utanç duyan ve hemen arkasından yıkanan Sevda bu Cezmi'nin yıkanmasından yola çıkarak Cezmi'nin kendisini aldattığından şüphelenmeye başlar. Sevda kocasıyla bütünlük kurmaya çalışan bir kadın olduğu için bu duş sahnesinde bir bölünmüşlük hissedilir. Sevda'nın yüzündeki anlık dehşet ve şaşkınlık hali, bu bütünlüğün kurulamamasını anlamasından kaynaklanıyor. Lacan'cı açıdan düşünüldüğünde Sevda banyoya giderken geçtiği koridordaki uzun yürüme sahnesi aslında Sevda'nın kendi simgesel dünyasından gerçekliğe de geçişini simgeliyor. Duşta Cezmi'yi gördüğünde ilk kez gerçeklikle karşılaşılıyor. Lacanien açıdan film teorisi karakterlerin imgesel ve simgesel alanlarının ne şekilde betimlendiği, gösterildiği veya aktarıldığıyla; bu iki düzen/alanın “gerçekle” karşılaşma anının anlatılmasına odaklanır. Burada “gerçek” sembolleştirilmeye mutlak suretle direnen her şeydir. Gerçek yalnızca “semboliğe” tümüyle direnen bir olgu değildir. Bundan başka özneleşme sürecinin, kişinin öz-kimliğini kurmasının da önemli bir bölümüdür (McGowen ve Kunkle, 2004:11).



Görsel:5.25 (Sevda yüzüne maske yapıyor.)

Film boyunca Sevda'yı çok defalar ayna karşısında görürüz. Çoğunlukla kendisine makyaj ya da güzellik maskesi yapmaktadır (Bkz. Görsel:5.25). Bundan başka Sevda'nın her zaman giyimine önem verdiği Cezmi'nin iş yerinde çalışan bir kadının “çok şıksınız yine” iltifatından anlaşılmaktadır. Bu durum düz anlamıyla düşünüldüğünde Sevda'nın kendisine yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri doğrultusunda güzel olmayı bir tür ödev olarak benimsemişi olarak görülebilir. Öte yandan yüze yapılan/takılan maske yan anlam itibarıyla, “persona (maske) kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin o zannettiği şeydir.” (Gariper-Küçükcoşkun 2009'dan aktaran, Aktulum, 2013). Sevda'nın yüzüne maske yaptığı sahnelerin onun gerçek hayatta oynadığı mutlu ve her şeyden habersiz eş gibi davranarak bildiğini ve kendini saklamasına yapılan bir göndermedir. Bundan başka ayna karşısındaki Sevda'nın, “ayna evresi-imgesel” düzenle de ilişkisi kurulabilir. Bu sahnelerden sonra denilebilir ki, Sevda imge evresinde kalmış fakat simge evresinin her türlü gerekliliğini yerine getirmek için insanüstü bir çaba sarfeden bir karakterdir. Sevda'nın imgesel düzende sıkışıp kaldığını öncelikle film boyunca hemen hemen hiç konuşmamasından anlıyoruz. Simge evresinin en temel özelliği olan dil yeteneğini edinmemiş bir bebek gibidir Sevda. Öte yandan “baba yasası” (ataerkil ideoloji, toplumsal cinsiyete dair kalıp yargılar) ise bünyesine tamamıyla zerk edilmiştir. Hatta bunu da yapan aslında ayna evresinde bizzat bütünleşerek bedensel farkındalığını yaşamak istediği annesidir. Lacan'a göre, özne yaşamında deneyimlediği ilk yitirme duygusunu doğum anıyla yaşamaktadır. Doğumun gerçekleşmesiyle beraber, özne eksik biri olarak meydana gelmektedir. Bunun sonucunda birey anne rahminde hissettiği bütünlük hissini, anneye beraber tek bir varlık olma duygusunu kaybetmiş kabul edilir. Ayna evresi, çocuğun kaybettiği bütünlüğü aradığı bir dönemi ifade etmek için kullanılır. Kişi karşılaştığı görüntülerle bütünleşmeye çalışmaktadır. Lacan'ın imgesel düzen olarak adlandırdığı bu dönem çocuk açısından yanıltıcı bir bütünlük hissine işaret etmektedir. Buradaki imgesel düzen aynı zamanda bir tür yabancılaşmayı da anlatmaktadır. Gerçekten de kişinin dışarıda bulunan bir imgenin aracılığıyla kendini tanıması, yabancılaşmak anlamına gelmektedir (Şener, 2015:1096).



Görsel:5.26 (Sevda annesine Cezmi'nin onu aldattığını söyler.)

Sevda annesine Cezmi'nin kendisini aldattığını söyler. Annesi “emin misin?” diye sorar ve Sevda mesajlarını okuduğunu söyler. Annesi (kendisi de aynısını yaşamış olacak ki) bu habere karşı herhangi bir şaşkınlık tepkisi vermez (Bkz. Görsel:5.26). Tam tersine sanki beklenen buymuş gibi davranır ve Sevda'ya şu şekilde akıl verir: “ *Hemen ortalığı velveye verme. Sana bir şey söyledi mi ha? Söyledi mi? Hayır. O zaman sabırlı olacaksın, aklını kullanacaksın. Selin'i düşüneceksin.*” Burada Sevda'nın annesinin aldatma olayına ne kadar soğukkanlı yaklaştığını görürüz. Sevda'nın başını okşarken bile tepkisiz ve soğuk bir ifade vardır annesinin yüzünde. Çünkü ataerkil bir toplumda bir erkeğin eşini aldatması olağan görülen ve bir kadının ‘yuva’sını yıkmasını gerektirmeyen bir durumdur. Önemli olan eşin kocasına ve ailesine sahip çıkması ‘diğer kadın’a kocasını kaptırmamayı başarmasıdır. Sevda'nın annesi de kızına tam olarak bunu öğütler. Bir noktada da Sevda'ya baba yasasını aktaran unsur görevi görür. Bundan başka Sevda'nın annesi bu sırada Sevda'ya karşı çok soğuk ve duygusuz yaklaşmaktadır. Ona kocasını elinde tutmasını öğütledikten sonra ağladığı için kötü görünen yüzüne makyaj yapmaya başlar. Ağlayan Sevda annesi ona makyaj yaparken gülümsemeye çalışarak kızına bakar. Buradaki “makyaj” göstereninin yananlamı ise Sevda'ya aldatılmayı kabullenerek “kocasını elinde tutmasını” salık veren ataerkil düşünceyi göstermektedir. Başka bir deyişle bu sahnede yer alan makyaj göstereninin gösterileni, ataerkil ideolojinin dayattığı toplumsal cinsiyet normları ve bu çerçevede kadının öznellikten yoksun edilgen yapısıdır.

Burada ataerkil yaşam görüşünün nesilden nesile aktarımına şahit oluruz (Bkz. Görsel:5.27).



Görsel:5.27 (Annesi Sevda'ya makyaj yaparken kızı Selin onları izlemektedir.)

Psikanaliz literatüründeki bir görüşe göre; düşünme aygıtının inşa edilmesi, anne ve çocuk arasındaki iletişim çerçevesinde meydana gelmektedir. Anne, bebeğin erken döneminde yaşadığı anlaşılması zor olan duygulara anlam atfetmesine, bu duyguları işlemesine ve sindirmesine yardımcı olmaktadır. Annenin bu noktada başarısız olması, annenin bebeğin yansıtmasına ilgisiz ve tahammülsüz tavırlar sergilemesinin ise ileri vadede psikoza yol açacağı ileri sürülmektedir (W.R Bion, 1. Learning From Experience, Heinmann, Londra, 1962, Aktaran:de Coster, 2013:39).



Görsel:5.28 (Sevda uyurken Cezmi'ye sokulur.)

Bu bilgiler ışığında Sevda'yı ayna karşısında her gördüğümüzde bütünleşme güdüsünün peşinden koştuğunu anlarız. Hemen yukarıda belirtildiği gibi Sevda bütünleşme ihtiyacını Cezmi'yle karşılamaya çalışmaktadır. Bu durumun çaresizliğini kendisini aldattığını öğrendikten sonra bir gece Cezmi uyurken o farkında olmaksızın Cezmi'nin kendisine sarılmasını sağlayarak ona sokulmasından anlamaktayız (Bkz. Görsel:5.28). Öte yandan kesin olarak görülmektedir ki Sevda Cezmi'ye aşık değildir. Psikanalitik açıdan Cezmi bir "arzu nesnesi" değil, Sevda'nın imge ve simge düzeni arasında sıkışıp kaldığı kişiliğinin her iki yönünü de işgal eden hem annenin imgesi hem de "baba yasası"nın sağlıklı bir karışımıdır (Salecl, 2004:74).

Sevda'nın gerek annesiyle olan, gerekse Cezmi'yle kurduğu ilişki de dikkate alındığında aldatıldığını öğrendiği andan itibaren psikoza tutulduğu görülebilir. Lacan'cı yaklaşımla gerçekliğin imge ve simge düzenlerinin sınırlarını sürekli bir biçimde ihlal etmeye çalıştığı ikinci bölümde anlatılmıştır. Psikanalitik yaklaşıma göre bireyin simge düzeniyle gerçeklik arasındaki kırılmalar ise psikozun temel nedeni olarak sayılmaktadır. Kişilerde görülen psikoz evreleri "gerçeklik ilkesinin" bozulmasıyla yakından ilişkilidir. Birey kendi olma halini (sübjektivite) ve gerçekliği ayırıştırabilmek için simgenin sağladığı "dolayım"a dayanır. İnsana özgü bir hastalık olan psikoz da "simge sistemi ile düzenlenen gerçeklik ilkesinin yıkılmasıdır." (Tura, 2004:174).



Görsel:5.29 (Sevda aldatıldığını anlayınca gülümseyerek makyajına devam eder.)

Sevda'nın Cezmi tarafından aldatıldığını emin olduğu sahne aynı zamanda psikotik evreye de geçişini betimlemektedir. Sevda Cezmi'nin telefonunu karıştırır ve Zühal ile

olan mesajlaşmaları okur. Böylece aldatıldığı şüphe olmaktan çıkar ve gerçeğe yüzleşir. Sonrasında aynaya geçip makyajına devam eder, bu sırada yüzünde korkutucu bir gülümseme oluşur ve arka planda çalan müziğin gerilimi artar (Bkz. Görsel:5.29).



Görsel:5.30 (Sevda Zühal'i görür ve o olduğunu anlar.)

Sevda, Zühal ile ilk kez hastanenin eğlence gecesinin olduğu mekanın tuvaletinde karşılaşır ve o an ellerini yıkar. Bu el yıkama hareketi Sevda'nın Zühal'e yapacaklarının kararını verdiği andır (Bkz. Görsel:5.30). Bir gösteren olarak "el yıkama" hareketinin gösterileni ise "sorumluluktan kurtulma" halidir. Bu hareket en azından Hristiyan gelenekte, "benden günah gitti" anlamına gelir. Başkalarına zarar verecek olan ya da başkalarının mutsuzluğuna neden olabilecek bir eylemde bir şekilde rolü olsa bile bunun hata ve sorumluluğunun kişinin kendisinde olmadığını gösteren bir harekettir. El yıkama hareketinin bu yan anlamı, tarihsel olarak İncil'de yer alan Pontius Pilatus'la ilişkilendirilebilir. Hristiyan teolojisine göre Pontus Pilatus İsa'nın ortaya çıktığı dönemde Roma devletinin bölgedeki valisidir. İsa halkı ayaklandırma suçuyla yargılanmaktadır ve Pontus Pilatus da bu yargılamaya başkanlık etmektedir. Aslında İsa'yı mahkum ederek idam etme konusunda oldukça isteksiz olan bu kişi, hüküm günü geldiğinde İsa'nın mahkum edilmesini isteyen kalabalıkla karşı karşıya gelir. Pontus Pilatus her ne kadar nihai kararı kendisinin vermesi gerektiğini bilse de öfkeli kalabalığın ısrarıyla kendi vicdanı arasında kalır. En sonunda kalabalığın isteğine boyun eğerek İsa'nın ölüm fermanını vermesine rağmen kalabalığa dönerek, "Ben İsa'nın kanını elimde tutamam bu sizin kararınız" der halkın önünde elini yıkar (İncil, Matta 27/24). Bu anlatı

çağdaş dilde de etkilerini göstermektedir. Örneğin İngilizce’de “Wash one’s hand off” deyimini, alınan bir kararın ya da yapılan bir hatanın sorumluluğunu almamak, kendisiyle arasına mesafe koymak gibi anlamlarda kullanılmaktadır.⁷

de Coster (2013:39), *Okuyucu* adlı filmde Yahudi soykırımı esnasında işlediği cinayetler nedeniyle yargılanan Hanna karakteriyle ilgili olarak “düşüncelerini detaylandırma ve davranışlarının sonuçlarını kavrama konusunda yetersiz” olduğu saptamasını yapmaktadır. Buradaki Sevda karakteri için de benzer bir yorum yapılabilir. Gerçekten de Sevda’nın film boyunca neredeyse hiç konuşmamış olması da aynı okuma yazma bilmeyen Hanna karakterinin “sözcük”ten yoksun olmasıyla eşdeğer bir durumdur. Kısaca Sevda’nın el yıkama hareketinin iletmek istediği “benden günah gitti” mesajı; bir yandan bu tür bir empati yoksunluğuna işaret ederken, diğer yandan da film boyunca betimlenen güçsüz öz-kimliğinden dolayı “diğerleriyle (Cezmi) birleşmek konusundaki aşırı ihtiyacının” yarattığı bir “psikopatoloji’ye işaret etmektedir (Ryan ve Lenos, 2012).



Görsel:5.31 (Sevda Zühal’i düşünmektedir.)

Bu sahnenin hemen ardından Sevda evinin balkonundan durgun ve ifadesiz bir yüzle dışarıyı izlemektedir (Bkz. Görsel:5.31). O sırada ağaçların yaprakları da hafif hafif sallanmaktadır. Bu sahneyle Sevda’nın aldatıldığını farkettiği andan, Zühal’e yapacağı kötülüğe karar verip elini yıkayarak tüm vicdani yükünden kurtulduğu ana kadar

⁷ <https://idioms.thefreedictionary.com/washing+his+hands+of> (Erişim tarihi:12.09.2019)

geçen ve sürekli yükselen bir gerilimin eşlik ettiği Sevda'nın ruh hali, burada bir şekilde düzlüğe çıkmış bir şekilde Sevda huzura kavuşmuştur. Ne var ki buradaki huzur sağlıklı bir bireyin sahip olduğu bir iyilik ve denge hali değildir. Gerçekliğin kırılmasıyla başlayan gelen psikozun kendi gerçeklik yanılgısını oluşturduğu ana işaret etmektedir. Öte yandan ardışık olarak doğa sahnesiyle karakterin yüzünün kameraya alındığı sahneler "doğadaki tekinsiz yeteneği" anlatmak için de kullanılır (Eisenstein, 2004:41). Başka bir deyişle sinemada kullanılan doğa sahneleri gerçeğin imge ve sembol düzenine karşı sürekli olarak gerçekleştirdiği meydan okumanın bir göstereni olarak da yorumlanabilir.



Görsel:5.32 (Zühal rüyasında çamura battığını görür.)

Zühal'in neşeli, öz güvenli ve öz kimliğini oluşturmuş bir kadın görünümü çizdiği yukarıda belirtilmişti. Öte yandan Zühal'in içinden çıktığı toplumun simgesel düzeninden azade olmadığı çeşitli gösterenlerle anlatılmak istenmiştir. Bunlardan en belirgin olanı ise Zühal'in gördüğü rüyadır. Zühal rüyasında eski kocasını görür. Zühal'i bilinç düzeyinde ataerkil baskılara baş kaldıran bir kadın olarak görürken rüyasıyla birlikte bilinçaltında ataerkil kodların işlediğini ve kendini kötü hissettiğine tanık oluruz. Ayrıca Freud'a göre kadınlar bazen kocalarına karşı bağlılık ve düşmanlık gibi birbirine zıt duyguları aynı anda yaşayabilirler. Bu kadınlar genellikle eşlerine kölelik derecesinde bağlı olan ama bir yandan da bu durumdan kurtulmak isteyen kadınlardır. Fakat eşlerinden nefret etmeye başlasalar ve romantik duygularını başka bir erkeğe yöneltme isteği duysalar bile, yeni ilişkilerindeki erkekle aralarına ilk kocanın imajı girer. Psikanalize göre bu durum kadınların sevgiyle olmasa bile hala ilk eşlerine karşı farklı bir bağımlılık türünü devam

ettirdiklerinin göstergesidir. Kadınlar, ilk eşlerinden kopamazlar; çünkü onlardan alacakları intikam henüz nihayetine ermemiştir ve dahası bu dürtüler bilinç düzeyine bile çıkmamıştır (Freud, 2018:291). Rüyalar genellikle gerçeklikten kopuk sıcak renklerle ifade edilen bir durumken Zühal'in rüyasının renklerinin mat, gri ve karanlık olduğunu görürüz. Burada hem hayatındaki karmaşıklığın verdiği sıkıntıya ve tıpkı Seveda gibi ataerkil kodların ele geçirdiği dünyasındaki gibi matlaşan bir hayat görüyoruz. Zühal'in rüyasının kendisinin çamura battığını görerek bitmesi ise evli bir adamla cinsel birliktelik yaşamasından kaynaklanan kendini kötü hissetmesi olarak okuyabiliriz. Kısaca burada düz-anlamın göstereni rüya, yananlamsal olarak gösterileni ise Zühal'in ruh hali ve yaşadığı hayattan, yaptığı tercihlerden duyduğu rahatsızlığın bilinçdışında yansımalarıdır. Zühal'in rüya sahnesi psikanalitik açıdan da çok önemlidir. Rüya bilinçdışının açığa çıktığı bir süreçtir. Snowden'e göre; "Bilinçli zihin, zihnin eylemleri ile duygularının farkında olan bölümüdür. Bilinçdışı, zihnin ve kişiliğin farkında olunmayan yönlerini kapsar." (Snowden, 2013: XXIV). Freud'a göre bilinçdışı; hatıralarla, düşlerle, bastırılmış olan tüm duygu ve arzularla ayrıca aynı anda da biyolojik dürtü-içgüdüler gibi normal yaşantısında bireyin direkt farkında olmadığı her şeyi içermektedir (Snowden, 2013:XXV). Aslında rüya sahnesinde Zühal, bilinçdışında hissettikleriyle yüzleşmektedir. Bilinç düzeyinde yaşadığı hayat bilinçdışında Zühal'i rahatsız etmektedir. Bilinçdışında hala eski kocası ve çocuğu ile kurduğu hayata özlem duymakta ve yaşadığı yasak ilişkiden rahatsızlık duymaktadır. Özellikle rüyanın çamura battığını görerek bitmesi hem yaşadığı hayattan hem de Cezmi ile yaşadığı ilişkiden rahatsız olduğunu ifade etmektedir. Çamura batmak düz anlamda baktığımızda kişinin fiziksel olarak kirlenmesi yan anlamıyla düşündüğümüzde ise Zühal'in hayatında giderek kirlendiğini hissetmesi anlamına gelmektedir (Bkz. Görsel:5.32).

Zühal hastanenin gecesindeyken çocuğu hasta olur ve ateşi çıkar. Geldiğinde hemen oğluyula ilgilenir ve sabaha kadar başında bekler. Bu sahnede izleyiciye tekrar Zühal'in tezgahında yıkanmamış bulaşık dolu mutfağını gösterilir. Buradan seyircinin aslında Zühal'in anneliğini ve kadınlığını sorgulaması istenildiği düşünülebilir. Yönetmen Zühal için yetersiz bir anne ve kadın imajı vermektedir. Zühal çocuğunun alerjik hastalığı olduğunu öğrenir. Doktor çocuğun iyileşebilmesi ve hastalığın ilerlememesi için yaşadığı yerin çok temiz olması gerektiğini kesinlikle evde toz olmamasını söyler. Doktor bunları anlatırken kamera Zühal'in evinde gezmektedir ve izleyiciye Zühal'in salonundaki tozlu halısını ve yerlerdeki uçuşan tozları gösterir. Burada yine Zühal'in kadınlığına ve

anneliğine gönderme vardır. Yalnız yaşadığı için çalışmak zorunda olan ve diğer yandan da çocuğuyla ilgilenmek zorunda olan Zühal bu konuda başarısızmış gibi gösterilmektedir. İmançer'e göre kadının başarısının asıl belirleyici olduğu alan özel alandır, kadının kamusal alanda da kendini var etmesi bu durumu değiştirmez (İmançer, 2006). Buna rağmen Zühal evdeki halıları silkeleyerek kullanmayı tercih ederken, Sevde yepyeni görünen bir halıyı oje lekeli belli oluyor diye toplayıp atıyor.



Görsel: 5.33 (Sevda gizlice Zühal'in evine giriyor ve etrafı inceliyor.)

Cezmi'nin çantasından gizlice Zühal'in evinin anahtarını alan Sevda, Zühal'i izler ve o evden çıktıktan sonra Zühal'in evine girer. Zühal'in evi Sevda'nın evinin tersine dağınık ve pis bir haldedir. Sevda burada ilk kez gerçeklikle karşılaşır. Kendisi için hayattaki en önemli olan şeylerden biri olan evin toplu ve tertemiz olması gerekliliği tabusunu yıkarcasına Zühal'in evini gezer ve her şeyi inceler (Bkz. Görsel:5.33).

Zühal'in evinde Sevda'nın evinde hiç görmediğimiz şekilde birçok kitap vardır. Sevda ilk kez Zühal'in evine girdikten sonra görünür hale gelir ve Cezmi'nin Sevda'ya ilk defa baktığı sahneye şahit oluruz. Öncesinde hep Sevda'ya sırtı dönük olan ve yüzüne bakmadan konuşan Cezmi için Sevda görünür hale gelmiştir. Çünkü gerçeklikle karşılaşan Sevda artık görünür hale gelmiş ve özne olmuştur.

Zühal sigara içen bir kadındır ama Sevda sigara ve içki kullanmaz (Bkz. Görsel:5.34). Zühal'in evine girdiğinde Sevda'nın Zühal'in yatağında sigara içtiğini görürüz (Bkz. Görsel:5.35). Sigara psikanalitik yaklaşımda penisi yani fallus'u simgelemektedir. Yirminci yüzyılın başlarında Amerika'da bir sigara firmasının genel müdürü Edward Bernays'ten kadınların sigara içmesini sağlayacak, bu konudaki önyargıları yıkacak bir proje hazırlamasını ister. Amerika'nın ünlü psikanalistlerinden biri olan Brille'e danışan Bernays, ondan sigaranın penisi simgelediği ve erkeğin cinsel gücünü hatırlattığı yorumunu alır. Bernays bu yorumdan yola çıkarak sigarayı eril iktidara meydan okuma fikriyle simgeleştirmeye karar verir. "Özgürlük Meşaleleri" adını verdiği bir gösteri düzenlemeye karar verir ve New York'ta her yıl yapılan paskalya törenine denk getirerek bir grup kadının sigara içerek yürümelerini sağlar (The Century of the Self [Benlik Asrı] Belgeseli, 2002). Zühal sigara kullanarak aslında eril iktidara bir başkaldırı da bulunmaktadır. Zaten Zühal'in yaşamından, konuşmalarından ve anneliğe bakış açısından (çocuğumu her şeyi öğreterek yetiştireceğim der bir sahnede) da bunu görmekteyiz. Sevda ise Zühal'in evine girdikten sonra yavaş yavaş özneleşmeye başlar ve hatta sigara içmezken Zühal'in yatağında keyif alarak sigara içtiğine şahit oluruz. Fakat bu özneleşme bir noktada Zühal'in kimliğini çalarak bir özneleşme sürecidir de aynı zamanda. Bu noktadan sonra ise artık yavaş yavaş Zühal paranoyaklaşmaya başlar. Evinde başkasının olduğuna dair izler gören Zühal artık bir paranoya girdabının içine çekilmektedir. Gözetlendiğini ve izlendiğini düşünen Zühal bunun bir kadın tarafından yapıldığını aklına getirmez. Cezmi ile bu durumu paylaşırken izleyen kişinin bir erkek olduğunu düşünür. Çünkü Zühal de ataerkil toplumda yaşadığını bilen ve bu topluma uygun yaşamadığını bilinçaltında hisseden bir kadındır. Kendisine zarar verecek kişinin cinsiyetinin kadın olduğu ilk etapta aklına gelmez. Fakat tüm bu korkulara ve paranoyaya rağmen Zühal'in ataerkiye 'aykırı' davranmaya devam ettiğini görürüz. Evine habersizce ansızın gelen kocası Zühal'le konuşmak istediğini söyler. Zühal ise şehirdışına çıkacağını ve vakti olmadığını söyler. Eski kocası iş için mi gidiyorsun diye sorduğunda hayır der. Yani Zühal hayatında biri olduğunu saklamak ihtiyacı hissetmez. Eski kocasının hayatına karışmasına hakkı olmadığını bilincindedir.



Görsel: 5.34 (Zühal tuvalette sigara içiyor)



Görsel: 5.35(Sevda'nın sigara içtiği an)

Zühal ve Cezmi şehirdışına tatile giderler. Zühal artık mutsuz ve huzursuz bir haldedir. Duygu durumu giderek kötüleşmeye başlamış ve Cezmi'den de soğumaya başlamıştır. Bilinçaltında yaşadıklarının yanlış olduğu ve bitirmesi gerektiği hissiyatı su yüzüne çıkmaya başlamıştır. Gece rüyasında Cezmi'nin yüzü olmadığını görür ve korkarak uyanır. Yataktan kalkarak otelin dar ve karanlık koridorlarında yürümeye başlar artık Zühal yavaş yavaş karanlık bir girdabın içinde kaybolmaktadır. Zühal'in sessizleştiğini ve özne olma halinden uzaklaşmaya başladığını görürüz. Zühal ve Cezmi kahvaltı yaparken Sevda Cezmi'yi arar, Zühal rahatça konuşabilmeleri için tuvalete gider ve tuvalette elini yıkadığı sahneyi görürüz. Zühal elini yıkayıp bu ilişkiyi sonlandırmaya karar verir. El yıkamanın anlamına daha öncesinde Sevda'nın Zühal'i gördükten sonra el

yıkamasının anlatıldığı bölümde değinmiştik. Bu kez Zühal elini yıkar ve artık Cezmi ile olan ilişkisinin sorumluluğunu almaktan vazgeçer.



Görsel:5.36 (Sevda Zühal'i elektro şok ile bayıttıktan sonra boğar ve öldürür.)

Sevda'nın Zühal'i öğrendikten sonra dönüştüğü kadın ise yine ataerkil düzende sıkça rastlanan kadınlar arası rekabetin göstergesidir. Sevda'nın uzunca bir süre Zühal'in evini gözetlemesi ve gizlice Zühal'in evine girerek evi ve Zühal'in eşyalarını karıştırması aslında kocasının kendisini aldattığı kadının kendisinden ne farkı olduğunu anlamaya çalışmaktır. Özellikle Zühal'in rujunu sürdüğü ve sütyenini denediği sahnelerden bu rekabeti açıkça okumak mümkündür. Ayrıca burada Sevda'nın Zühal'in yerine geçmek, kendisinde olmayan eksik bir şey aradığı düşünülebilir. Bu aldatılma konusunda kadınların en sık düştüğü hatadır, kadınlar bir eksiklikten dolayı aldatıldıklarını düşünürler fakat aldatılmanın nedeni kadındaki bir eksiklik değil ataerkiden kaynaklı olarak erkeğin kendisinde her şeyi yapma hakkı görmesidir. Diğer yandan aldatma konusunda kişinin hesap sorması ya da öfkesini yöneltmesi gereken kişi aslında eşi (erkek) iken, kadınların bu konuda asıl suçladığı kişiler diğer kadındır. Halbuki düşünüldüğünde karşı tarafa bir sorumluluk taşınması gereken kişi erkektir, diğer kadın değildir. Filminde Sevda'nın kocası Zühal'in evinden çıktığında eve girip gayet soğukkanlı ve hazırlıklı bir biçimde Zühal'i öldürmesi bu rekabetin ne boyutlara gelebileceğinin en üst noktasıdır. Sevda'nın cinayeti planlarken yaptığı alışveriş (elektro şok aleti satın alması, poşet ve eldiven satın alması gibi) sahneleri olsa da film ilk

izlendiğinde için bu boyutlara varabileceği izleyici tarafından tahmin edilmesi güç bir durumdur (Bkz. Görsel:5.36). Düşünüldüğünde kutsal ailesinin yıkılmaması için bir kadının yapamayacağı Şey yoktur mesajı hem ataerkil düzeni beslerken hem de kadını suça eğilimli bir kişiliğe dönüştürmektedir. Filmin sonuna doğru Zühal evdeyken Sevda gelir ve kafasında kurguladığı öldürme planını soğuk kanlı bir biçimde uygular. Zühal'i elektro Şok vererek bayıltır. Kveti doldurur ve Zühal'i küvette boğarak öldürür. Zühal yavaş yavaş sürüklendiği girdapta boğularak ölür. Filmin son sahnesinin Sevda ve Cezmi'nin yeni aldıkları evlerinin yatak odasında sevişme sahnesi olması Sevda'nın uğruna cinayet işlediği hayatın bir portresidir. Sevda yeni aldığı evin geniş ve Őık salonunun camından bakarken film biter. Böylece geriye kalan yine kutsal aile tablosu olmuştur.

6. SONUÇ

Bu çalışma sonucunda, Türk Sinemasında 2000 sonrası kadın yönetmenlerin çektikleri filmlerin, feminist bakış açısına sahip olup olmadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu açıdan filmlere feminist sinema kuramı üzerinden yaklaşmış olup çözümlene sürecinde psikanaliz yönteminden faydalanılmıştır. Çalışmadan çıkan sonuçları şu şekilde açıklayabiliriz:

Seçilen iki film aynı yıl çekilmiş ve vizyona girmiş, farklı kadın yönetmenlerin çektiği ve farklı sosyo-kültürel sınıflara ait kadın karakterlerine odaklanan filmlerdir. *Araf* filmi 2012 yapımı, senaryosu ve yönetmenliği Yeşim Ustaoglu'na ait bir filmidir. Bu filmdeki karakterler sosyo-kültürel olarak alt sınıfa mensup karakterlerdir. 2012 yapımı senaryosu ve yönetmenliği Çiğdem Vitrenel'e ait olan diğer film *Geriye Kalan* ise, karakterlerin sosyo-kültürel sınıfının orta-üst düzey olduğu bir filmidir. Fakat filmler analiz edildikten sonra görülmüştür ki kadın hangi sosyo-kültürel sınıftan olursa olsun ataerkinin toplumsal baskısını bazen aynı bazen ise farklı biçimlerde olsa da yaşamaktadır. *Araf* filmindeki Zehra karakteri ailesiyle birlikte köyde yaşayan ve bir dinlenme tesisinde çalışan bir genç kadındır. Bulunduğu yerden rahatsız olan ve gitmek isteyen, özgür ruhlu bir kadındır. Fakat ataerkin toplum özgürleşmek isteyen bu kadının özgürleşmesine izin vermez ve çareyi en yakınındaki tek seçeneği olan Olgun'la evlenmekte bulur. *Geriye Kalan* filminin kadın karakterleri Sevda ve Zühal ise yine ataerkinin stereotipleştirdiği iki kadın modelidir. Sevda evine düşkün, kocası ve çocuğu dışında dışında bir hayatı olmayan, ücretli bir işte çalışmayan tipik bir ev kadınıdır. Zühal ise eşinden boşanmış ve özgür olmak isteyen, bu noktada arzularının peşinden koşan ve evli bir erkek olan Cezmi'yle ilişki yaşamaktan herhangi bir çekince duymayan dul kadındır. Filmleri incelediğimizde görürüz ki birbirlerinden sınıfsal olarak çok farklı olan bu kadınlar (Zehra, Sevda ve Zühal) aslında hayatlarında aynı ataerkin kodlarla kuşatılmış, benzer baskıları ve korkuları yaşayan kadınlardır. Sevda ailesini kaybetmemek ve kurulu düzenini bozmamak adına cinayet işleyerek kocasının hayatındaki öteki kadın olan Zühal'i öldürür. Zehra da bu düzende tutunabilmek adına son çare olarak Olgun'a tutunur ve onunla evlenir. Birbirlerinden çok farklı hayatlara sahip olan bu kadınların hepsinin ortak noktası, tüm hayat serüveninin sonucunda son çareyi aile içerisinde kendilerine güvenli bir alan oluşturmakta bulurlar.

Geriye Kalan (2012) filmi, Seveda, eşi Cezmi ile Cezmi'nin diğer ilişkisi olan Zühal'in yani bir aşk üçgeninin hikayesini anlatmaktadır. Filmin tümüne baktığımızda filmin klasik bir aldatma hikayesi olduğunu görebiliriz. Filmin yönetmeni ve senaristi olan Çiğdem Vitrinel cinsiyetinden kaynaklı bir önyargıyla kadınların hayatına odaklanan ve kadın sorunlarına yönelik bir film çekmiş gibi düşünülse de film izlenildiğinde bu açıdan bir hayal kırıklığı yaratmaktadır. Film, senaryosu açısından klasik Yeşilçam melodramından erkeğin hikayesine değil kadınların hikayelerine odaklandığı için ayrılır. Fakat maalesef filmdeki iki kadın karakter de tektipleştirilmiş kadın karakterleridir. Seveda evi ve ailesi dışındaki hayatı hiç bilmeyen, tek güvencesi kocası Cezmi olan ve Cezmi'ye layık bir eş olabilmek için hem evinin temizliğine, düzenine önem veren hem de kendi bakımını önemseyen bir ev kadınıdır. Seveda'nın kendine ve evine bu kadar özen göstermesinin tek nedeni kocasını kaybetmemektir. Çünkü kocasını kaybederse ne yapacağı, nasıl hayatta kalacağı konusunda hiçbir fikri yoktur. Üstelik Cezmi'ye aşık bile değildir. En azından filmde Cezmi'ye duyduğu romantik aşka dair hiçbir ize rastlamayız. Cezmi ile cinsellik yaşamaktan bile haz almamakta hatta cinsellikten rahatsız olmaktadır. Haz alması gereken sevişmeyi bile sadece kocasına olan bir görev sorumluluğu ile yerine getirmektedir. Haz almadığını sevişmeler sırasındaki yüzündeki donuk ve mutsuz ifadeden zevk almadığını anlarız. Sevişmeyi bir görev sorumluluğu ile yerine getirdiğini ise kocası ne zaman sevişmek istese asla hayır dememesinden hatta yaptığı bir iş varsa bile bırakıp (bir sahnede Seveda ayak parmaklarına oje sürerken Cezmi onunla sevişmek ister) onunla sevişmesinden anlamaktayız. Zühal kocasından boşanmış, çocuğuyla birlikte yaşayan dul bir kadındır. Zühal'in karakterine ve hayatına baktığımızda ataerkinin dul kadına yakıştırdığı tüm önyargıları taşıdığını görürüz. Örneğin; Zühal'in evi pis ve dağınıktır, giydiği kıyafetler dekolte kıyafetlerdir, erkeklerin yanında da davranışları oldukça rahattır. Erkeklerle iletişim kurmaktan çekinmez ve açıkçası filmde bize Cezmi'yi ayartan kadın olarak gösterilir. Cezmi'yle iş yerindeki bir toplantı sırasında Zühal'in Cezmi'ye bakışlarını, gülümsemesini görürüz. Bu arada Cezmi'nin eline bakarken alyansını da görür. Yani burada yönetmen bize Cezmi'nin evli olduğunu bildiği halde onunla ilgilendiği bilgisini verir. Yönetmenin kamera açıları, çekimleri feminist film kuramı açısından önem taşımaktadır. Yönetmenin bize ilk etapta Zühal'in evini gezdirmesi, burada tüm evin tozunu, kirini ve dağınıklığını göstermesi bilinçli bir seçimdir. Ayrıca kameranın Zühal'den ayrı evin içinde gezinmesi feminist sinemacıların karşı olduğu gözetlemeci bir kullanımdır. Zühal daha ilk andan bize dağınık, pis ve

çocuğunun okula geç kalmasına neden olan kötü bir anne ve ev kadını olarak tanıtılır. Sonrasında ise Cezmi'nin evli olduğunu bilmesine rağmen yemek masasında onunla flört ederek ve yemek bittiğinde Cezmi'yi evine çağırarak Zühal'in hafif meşrep bir kadın olduğu bilgisini aktarır. Sevda'yı tanıtırken ise tüm evi dolaştırmaz sadece Sevda'nın sevişme bittiği gibi kalkıp yere düşen kravatu dolaba yerleştirdiğini ve sonra da temizlikçisine ütüyü düzgün yapmasını söylediğini gösterir. Burada sanki bilinçli bir şekilde kamera, rahat bir kadın olarak gösterilen Zühal'in evinde rahatça gezmekte ama evine bağlı ve mahremiyetine düşkün Sevda'nın evinde sadece belli kısımları göstermektedir.

Geriye Kalan filmine genel olarak baktığımızda tam anlamıyla bir feminist sinema örneği diyemeyiz. Film aldatan ve aldatılan kadın kavramları arasında net bir karşıtlık kurmuş ve bu anlatı şekli açısından da kadınları tektipleştiren ataerkil söylemin kalıplarını ve içeriğini kullanmıştır. Örneğin Zühal'in, Cezmi'nin evli olduğunu bilmesine rağmen Cezmi'yle flört etmesine özellikle vurgu yapılmıştır. Zühal'in işyerindeki erkeklerin yanında gayet rahat davranması ve onlardan çekinmemesi de yine negatif bir tonla aktarılmıştır. Yönetmenin boşanmış ve tek başına yaşayan bir kadını eksik ve olumsuz yönlerini vurgulayarak anlatması, erkek egemen toplumsal sistemin dayattığı dul kadın imajı ve önyargılarını besler niteliktedir. Diğer yandan filmin bütününe baktığımızda Zühal'i de Sevda'yı da ataerkinin kurbanı olarak okumak mümkündür. Örneğin, Yeşilçam filmlerinde olan evli kadının kocasını diğer kadından kurtarmak için yapılan her şeyin meşru görünen havası *Geriye Kalan* filminde yoktur. Bir izleyici olarak filme baktığımızda Sevda'ya işlediği cinayet için hak vermeziz. Bu anlamda film bir açıdan feminist sinema anlayışına yaklaşmaktadır.

Feminist sinema anlayışı kadınların çeşitli şekillerde, tektipleşmeye kaçmadan betimlenmesinin mümkün olduğunu savunur. Benzer düşünsel arka planı Zühal ve Sevda'nın kişiliklerinin birbirlerine zıt bir şekilde kurgulanmış olmasında da hissedilmektedir. Sevda, Zühal'in aksine cinsellik konusunda pasif, utangaç ve soğuk bir görünüm sergileyerek mazbut eş, aile kadını imajını güçlendirmektedir. Buna karşın Zühal'in cinselliğe olan serbest ve istekli yaklaşımı çığ bir doğrudanlıkla sunulmuş ve ataerkil düzenin konumlandığı hafif ve rahat kadın imajını besler nitelikte sunulmuştur. Bundan başka Zühal'in anneliği de sahneye girmektedir. Yalnız yaşayan ve hayata tutunmak için çalışmak zorunda kalan Zühal, annelik konusunda başarısız gösterilmektedir. Örneğin Zühal çocuğunun hasta olduğunu öğrendikten sonra doktorun

kendisine evde toz olmayacak demesine rağmen yine evi tozlu ve pis olarak gösterilmiştir. Yönetmen tarafından yapılan tüm bu tercihler, kadının asıl başarılı olması gereken alanın evi yani özel alan olduğu yönündeki düşünceyi hatırlatmaktadır. Özellikle filmin sonunda Zühal'in Sevda tarafından son derece soğukkanlı bir biçimde öldürülmesi ve hayatına kaldığı yerden devam etmesi ne olursa olsun kutsal ailenin korunmasının gerekli olduğu yönündeki önermeyi doğrulayacak bir şekilde hazırlanmıştır. Kutsal aile tablosunun bozulmaması için kadının yapamayacağı hiçbir şey olmadığı mesajını veren cinayet, film boyunca pasif ve çekingen bir karakter sergileyen Sevda'nın aile söz konusu olduğunda neler yapabileceğini göstermektedir. Ayrıca yönetmen Zühal'e ölümü uygun görerek aslında ataerkil toplumun istediği yönde bir karar vermiştir. Klasik melodramlarda gördüğümüz yuva yıkmaya çalışan kadının yok edilmesi çok klişe ve alışılmış bir sondur. Üstelik film boyunca Zühal karakteri bize öyle bir gösterilir ki başına gelen bu acı sonun kendi seçimi olduğu sonucuna ulaşmak zor değildir. Filmin adından yola çıktığımızda filmin sonunda geriye kalan Cezmi ve Sevda yani kutsal ailedir.

Araf (2012) filmi, yönetmenliğini ve senaristliğini Yeşim Ustaoglu'nun yaptığı dram türünde uzun metrajlı bir filmidir. Genellikle filmlerinde kadınlarına sorunlarına ve hayatlarına değinen Ustaoglu *Araf*'ta da yine genç bir kadın olan Zehra'nın yaşadığı zorlu ve sıkıcı hayatı anlatmaktadır. Film Zehra, Zehra'nın iş arkadaşı ve Zehra'ya aşık olan Olgun, Zehra'nın hem iş arkadaşı hem de tek yakın arkadaşı Derya'nın hayatlarına odaklanır. Filmde Zehra'nın birliktelik yaşadığı Mahur ise yönetmen tarafından tam bir karakter gibi verilmemiş sadece Zehra'nın bulunduğu yerden uzaklara gitme isteğinin bir göstereni gibi konumlanmıştır. Çünkü film boyunca Mahur'un kendi hakkında anlattığı hiçbir şeye şahit olmayız. Mahur hakkında sadece bir kamyon şoförü olduğunu ve Zehra'nın bulunduğu yerin onun için bir durak olduğunu öğreniriz. İçerisinde birçok katmanı olan ve dolayısıyla birçok farklı açıdan ele alınıp okunabilecek bir film *Araf* fakat bu çalışmada feminist film kuramı açısından incelenmiştir. Filmin adından da anlaşılacağı şekilde filmdeki karakterler arafta kalan karakterlerdir. Hepsini buldukları yerden gitmek ve cennete ulaşmak hayali kurmaktadırlar. Zehra bu gitme hayali için çalışıp para biriktiren, hayalleri ve hayattan beklentileri olan genç özgür ruhlu bir kadındır. Zehra'nın arkadaşı Olgun ondan hoşlanmaktadır ve bunu saklamaz. Zehra bu flört halinden hoşlanıyor gibi görünse de pek çok açıdan Olgun'a karşı romantik bir aşk beslemediğini fark ederiz. Özellikle Olgun'a yaklaşımında sert ve net bir tavrı vardır. Olgun Zehra'nın hoşlanmadığı şeyler söylediğinde tavrını net bir şekilde ortaya

koymaktan çekinmez. Sık sık Olgun'a "sana ne, off Olgun, karı dersin senin bir daha yüzüne bakmam" şeklinde sözler söyler. Aslında filmin başında Zehra'nın gitmek için bir erkeğe ihtiyaç duymayan bir karakter olduğunu görürüz. Fakat süreç içerisinde hem Derya'nın bir erkekle gitmesinin daha doğru olacağı yönünde verdiği tavsiyeler ve Olgun'un sürekli kız başına bir yere gidemeyeceğini söylemesi sonucunda mıdır bilinmez karşısına kendisini oralardan götürebilecek bir adam olarak çıkan ilk kişi olan Mahur'la bir ilişki yaşamaya başlar. Filmde Zehra'nın Mahur'a da aşık olduğuna dair net bir sahne ya da diyaloga rastlamayız. Hatta seviştikleri bir sahnede Mahur'a sadece "götür beni buralardan" der. Bu noktada anlarız ki aslında Zehra sadece bulunduğu araftan gitmek istemektedir. Bunun için de kamyon şoförlüğü yapan Mahur'u seçmesi çok bilinçlidir. Çünkü Olgun ona bilmediği bir hayat vadetmez, Olgun'la olduğu yerden gidemeyeceğini bilir. Fakat işi gereği tüm hayatı yollarda geçen Mahur onu bulunduğu yerden uzaklara götürebilir. Aslında Mahur Zehra'nın zihninde onu bilmediği ve hiç görmediği cennete götürebilecek kişidir. Olgun'u seçmesi ise bildiği cehennemi seçmesi demektir. Zehra'nın gitme uğruna yaşadığı bilinçsiz ve planlanmamış cinsellik maalesef onu cehenneme götürmek üzeredir. Filmdeki Derya karakteri ise evli olmadığı bir adamla yaşayan ve bundan dolayı etrafındaki erkekler tarafından hoş karşılanmayan bir kadındır. Zehra ve Derya'nın yakınlığı film boyunca Olgun'u rahatsız eder. Hatta Zehra'nın hamile olduğunu öğrenince de Derya'ya şiddet uygular. Çünkü Olgun'a göre Zehra'yı yoldan çıkararak Derya'dır. Fakat filmde görürüz ki aslında Derya Zehra'nın evlenmeden Mahur'la birlikte olmasını onaylamamakta, kendi başına gelenlerin Zehra'nın başına gelmesinden korkmaktadır. Fakat korktuğu olur ve o nokta da Zehra'ya ılımlı yaklaşmaz. Hem Mahur'la birlikte olduğu için Zehra'ya kızar hem de kendi yaptığı gibi (Derya'nın evlilik dışı birliktelikten bir çocuğu olduğunu ve onu evlatlık verdiğini öğreniriz) Zehra'nın doğuracağı çocuğu birisine evlatlık vermesini öğütler. Artık Zehra da onun kaderini yaşamalıdır ve seçimlerinin acı sonuçlarına katlanmalıdır. Zehra'nın da Olgun'un da ailesi ile iletişimi kopuk ve mesafelidir. Özellikle Zehra'nın tüm hamileliği boyunca ailesinin hiçbir şey fark etmemesi, aile ilişkilerinin ne kadar kopuk olduğunun göstergesidir. Mahur Zehra'yla birkaç kez birlikte olduktan sonra Zehra'nın bulunduğu yerden habersizce ayrılır. Zehra artık tüm bu yaşadığı birlikteliğin sonuçlarını tek başına yüklenmek zorunda kalmıştır. Gittiği hastanenin tuvaletinde düşük yapar ve hamilelikten böylece kurtulur. Bundan sonrasında ise Olgun ile iletişime geçmeye çalışır. Olgun'a kendini affettirip onunla bir hayat kurmaya karar verir. Filmin sonunda ise Olgun'la

cezaevinin bahçesinde evlenirler. Burada evlilik için seçimin cezaevinin bahçesi olması yönetmenin bilinçli bir tercihidir. Burada yönetmen hem aile kurumunun kadın için cezaevine benzemesine gönderme yapar hem de Zehra'nın cehenneme gittiğinin metaforunu sunar. Feminist açıdan bakıldığında yönetmen Ustaoglu filmde kadınların sorunlarına değinmekle birlikte filmdeki kadın karakterlere bir çıkış yolu sunmamaktadır. Aslında kadınlar tarafından şiddetin nasıl söylemsel olarak meşrulaştırıldığına, cinselliğin konuşulabilen ve bilinçli yaşanması gereken bir eylem olduğuna ve kürtağın hak olması gerektiği gibi noktalara değinse de, filme seçtiği sonla kadınların ataerkinin sınırları dışına çıkamayacağı gibi bir algı oluşturmaktadır. Aslında gerçekten sevmediği birisiyle yapılan ve gelecekte de mutsuzluk getirmesi muhtemel olan bir evlilik yerine, Zehra karakterinin farklı olasılıklar için mücadele etmesi ihtimali akıllara gelse de yönetmenin bu tercihi Türkiye'de kadınların özgürleşmesine dair pek de umutlu olmadığı okumasını beraberinde getirmektedir.

Hem *Geriye Kalan* hem *Araf* filmi kadın yönetmenler tarafından çekilmiş olmasına ve kadın karakterleri ön plana çıkarmasına rağmen tam olarak feminist bir film özelliği taşımamaktadırlar. İki kadın yönetmen de özellikle kadınlara aile yani evlilik dışında bir hayat seçeneği sunmayarak kadınlar için bilindik olanı yeniden üretmişlerdir. Her ne kadar *Araf* filminin karakterleri *Geriye Kalan* filmine göre daha klişelerden ve tektipleştirmeden uzak olsa da filmin sonunun sevilmeyen biriyle yapılan bir evlilik olması *Geriye Kalan* filmindeki Sevda'nın sevmediği eşiyile kurduğu ailenin bozulmaması için elinden geleni yapmasına eş değer bir sonucu çıkarır. Bu çalışmanın sonucunda görülmüştür ki bir filmin tam anlamıyla feminist film olması için sadece kadın yönetmenler tarafından çekilmesi ya da kadın karakterlere odaklanması yeterli değildir. Ayrıca çalışmanın başında konulan varsayımlar yapılan çalışmanın sonucunda doğrulanmıştır. Filmlerden de görülmektedir ki hangi sınıftan olursa olsun kadınlar Türkiye'de ikinci plandadır ve toplum ataerkil bir toplumdur. Hem Ustaoglu hem de Vitrinel filmlerinde kadın karakterleri ön plana çıkarmış, bize kadınları anlatmışlardır. Ana akım sinemadaki genel erkek merkezci anlayış seçilen filmlerde yoktur. Hatta iki filmde de erkek karakterlere dair fazla bir bilgi edinemeyiz. Öyle ki *Araf* filmindeki Mahur ve *Geriye Kalan* filmindeki Cezmi karakterleri tamamen kadın karakterlerin kendini var etmesi amacıyla filmde bulunan yan karakterler gibi konumlandırılmışlardır. Aslında burada yönetmenlerin ana akım sinema kodlarını ters yüz ettiğini düşünebiliriz. Çünkü ana akım sinemada kadınlar, genelde erkek kahramanların kendini var etmesi için

senaryoya eklenmiş gibi konumlanırlar. Erkek kahraman kadın karakter üzerinden kendini ispatlar ya da karakterini bize anlatır. Çalışmada seçilen filmlerde ise bunun olmadığını görürüz. Fakat filmlerin bütününe baktığımızda tam anlamıyla feminist sinema örneği diye ifade edebileceğimiz bir sonuçla karşılaşmamaktayız. Tabii ki kimlik politikaları üzerinden kadın karakterlerin anlatıldığı filmlerin çekilmesi sinemamız açısından da, feminist mücadele açısından da oldukça değerlidir. Tüm toplumsal değişim ve dönüşüm süreçlerinde olduğu gibi feminist sinema mücadelesinde de atılan bu adımlar ve çekilen bu filmler oldukça değerlidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2006). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi
- Acar-Savran, G. (2004). *Beden emek tarih: Diyalektik bir feminizm için*. İstanbul: Kanat.
- Akın, K. (2017). *Women and precarity in contemporary cinema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akpınar, E. (2005). *10 yönetmen ve Türk sineması: tür, anlayış, farklılık*. (1.baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Altman, C. F. (1985). Psychoanalysis and cinema: the imaginary discourse. B. Nichols (editör) *Movies and methods* içinde London: University of California Press, (s.517- 531)
- Arendt, H.(1954). *What is authority?* <https://www.pevpat-ugent.be/wp-content/uploads/2016/09/H-Arendt-what-is-authority.pdf> (Erişim tarihi: 11.06.2019)
- Bakır B. (2013). Psikanalitik Film Kuramı. Z. Özarlan (Editör), *Sinema kuramları 2* içinde (s.131-139). İstanbul: Su Yayınları.
- Batı, U. 2010). "Reklamcılıkta retorik bir unsur olarak kadın bedeni temsilleri. *Kültür ve iletişim*, 13 (1), 103-133.
- Bazin, A. (1967). "Theater and Cinema-Part Two," *What Is Cinema?* İng.cev. Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.
- Beetham, D.(1991).*Legitimation of power*. London: Macmillan.
- Berktaş, F. (2013). Feminist teoride açılımlar. Y. Ecevit ve N. Karkıner (Editörler), *Toplumsal cinsiyet çalışmaları içinde* (s. 2-23). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Birch, A. H. (1993). *The Concepts and Theories of Modern Democracy*. London: Routledge.
- Buchanan, A.(2007). *Justice, legitimacy, and self-determination: moral foundations for international law*. Oxford: Oxford University Press.
- Butler, A. M. (2011); *Film Çalışmaları* (1.basım). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık

- Connell, W.R. (1998). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: toplum, kişi ve cinsel politika*. Çev: C Soydemir. İstanbul: Ayrıntı yay.
- Connolly, W. (1984). Introduction: legitimacy and modernity. W. Connolly (Editör) *Legitimacy and the state* içinde (s.1-19). New York
- Çağrı, A. (2014). *Feminist film teorisi bağlamında 1980'ler atfı yılmaz filmlerinde ataerkilliğin eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- de Beauvoir, S. (2010); Kadın İkinci Cins: *Evlilik Çağı* (8.basım). İstanbul: Payel Yayınevi
- de Coster Nayla.(2013) Okuyucu: psikanalitik bir yaklaşım. Ö. Terbaş (Editör) *Sinema ve psikanaliz: filmler ve bilinçdışı içinde* (s. 37-43). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Donovan, J. (2015) *Feminist Teori*. (10.baskı). İstanbul:İletişim.
- Doğan, H. (2013). Türk Sinemasında 1980'li Yıllar ve "Dulluk" Teması Etrafında Üretilen Geleneksel Cinsiyet Rollerini. *Folklor/edebiyat*, 19 (76), 9-20.
- Ecevit, Y. (2014). Toplumsal cinsiyet sosyolojisine başlangıç. Y. Ecevit ve N. Karkıner (Editörler), Toplumsal cinsiyet sosyolojisi içinde (s. 2-29). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları.
- Eisenstein, P. (2004). Sanrılar ve Sayılar: Aronofsky'nin "n" Filmi ve İlksel İmleyen. T. McGowan ve S. Kunkle. (Editörler.), *Lacan ve çağdaş sinema* içinde (s.29-58). İstanbul: Say Yayınları.
- Ersoy-Çak, Ş. (2010). Toplumsal cinsiyet ve feminizm teorileri bağlamında Türkiye'deki reklam filmleri ve popüler müzik videoları. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, 4, 101-110.
- Flower M. J. (2004). İki Korku Arasında. T. McGowan ve S. Kunkle. (Editörler), *Lacan ve çağdaş sinema* içinde (s.79-117). İstanbul: Say Yayınları.
- Ferud, S. (2018); Cinsellik Üzerine: *Üç Deneme Bekaret Tabusu, Kadın Cinselliği, Fetişizm ve Diğer Konular*, (5.baskı). İstanbul: Öteki Yayınevi
- Gabbard G. O. ve Gabbard K. (2002). *Psikiyatri ve sinema*. İstanbul: Okyanus.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. İstanbul: Bgst Yayınları.
- Horney, K. (1991). *Kadın Psikolojisi*. Ankara: Açık Yayıncılık.
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Dişilik, güzellik ve şiddet sarmalında kadın ve bedeni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Kabadayı L. (2013). *Film Eleştirisi: Kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kergoat, D. (2011), Cinsiyete dayalı iş bölümü ve toplumsal cinsiyet ilişkileri (Çev: G. Acar Savran); H. Hırata, F. Laborie, H. Le Doare, D. Senotier (ed.), *Eleştirel feminizm sözlüğü içinde* (95-105), Kanat Kitap, İstanbul.
- Koçkan, M.O (2010) *The Representation of muted women in independent turkish cinema after 1990 "pandalar ve penguenler" cinema and television*. Yüksek Lisans Tezi İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıraç, R. (2014). *Sinemamızın Yüzyüncü Yılında 100 Yönetmen*. (1.baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- McGowan, T. ve Kunkle, S.(2004). Giriş: Film Teorisinde Lacancı Psikanaliz. T. McGowan ve S. Kunkle. (Editörler) *Lacan ve çağdaş sinema içinde* (S.9-18). Çev:Y. Ertuğrul ve C. Turan İstanbul: Say Yayınları.
- Monaco, J.(2001). *Bir film nasıl okunur?* İstanbul:Oğlak yayıncılık.
- Morris, C. W (1998). *An Essay on the modern state*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mulvey, L. ([1992] 2000) *Yurttaş Cane*, Çev.:A. Taşçıoğlu ve D. Vural. İstanbul: Om Yayınevi.
- Nelmes, J. (2006) *Sinemada cinsiyet ve cinselliğin sunumu*. <http://kaosgl.org/sayfa.php?id=688> (Erişim tarihi: 17.07.2019)
- Özden Z. (2000). *Film Eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İstanbul: İmge Kitapevi
- Pira, A. ve Elgün, A. (2004). Toplumsal cinsiyeti inşa eden bir kurum olarak medya; reklamlar aracılığıyla ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi. <https://docplayer.biz.tr/4280402-Toplumsal-cinsiyeti-insaa-eden-bir-kurum-olarak-medya-reklamlar-araciligiyla-ataerkil-ideolojinin-yeniden-uretilmesi.html> (Erişim tarihi 16.08.2019)
- Salecl, R. (2004). Aşk Mektuplarının Anksiyetesi. T. McGowan ve S. Kunkle. (Editörler), *Lacan ve çağdaş sinema içinde* (s.59-78). Çev:Y. Ertuğrul ve C. Turan İstanbul: Say Yayınları.
- Sayılıgil F. (2013). Feminist film kuramı. Z. Özarlan (Editör.), *Sinema kuramları 2 içinde* (s. 143-165). İstanbul: Su Yayınları

- Selek P. (2011). *Sürüne Sürüne Erkek Olmak*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası yeni türk sineması üzerine yapısal bir inceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 40 (Nisan), 97-117.
- Smelik A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi: ve ayna çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Snowden, R. (2013). *Freud kilit fikirler*. Çeviren: M. İnan İstanbul: Optimist Yayıncılık.
- Steeves, H.L. (2005). Feminist teoriler ve medya çalışmaları. M. Küçük (Editör) *Medya, İktidar, İdeoloji* içinde (s.123-168). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Şaşman-Kaylı, D. (2010). *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*. İzmir: İlya.
- Şen, Ecem.(2016). “Rüzgarda Salınan Nilüfer”, <https://www.filmloverss.com/ruzgarda-salinan-nilufer/> (Erişim tarihi: 25.07.2019)
- Şener G. (2015) Bakışın İktidar/sız/lığı: Lacancı Bir Film Çözümlemesi. *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi - Bildiriler Kitabı IV* 1095-1103.
- Şimşek, L. (2004). “Tarih toplum siyaset ve kadın olmak”, https://www.academia.edu/20006959/Tarih_Toplum_Siyaset..._ve_Kad%C4%B1n_Olmak (Erişim tarihi: 25.07.2019)
- Timisi, N.(2014). Sinemaya feminist müdahale: laura mulvey’de psikanalitik seyirciden teknolojik seyirciye. M. İri (Editör). *Sinema araştırmaları: kuramlar. kavramlar. yaklaşımlar* içinde (s.157-182). İstanbul: Derin Yayınları.
- Toker-Erdoğan, M. (2010). *Toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasında medya okuryazarlığının rolü*. Ankara: Elma Teknik Basım.
- Tura, S. M.(2004). *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. 7.Baskı. İstanbul: Kanat Kitap.
- Tuzgöl, K. (2018). Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*. 1, (1), 41-53.
- Türkoğlu, N. (2014). Psikanaliz ve sinema üzerine. M.İri (Editör) *Sinema araştırmaları: kuramlar. kavramlar. yaklaşımlar* içinde (s.143-156) .İstanbul: Derin Yayınları.
- Tüzünoğlu M. (2004). Lacan’da anne ve oğul’un baba ve oğul’a dönüşmesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı, 335-363. <https://docplayer.biz.tr/9570179-Lacan-da-anne-ve-ogul-un-baba-ve-ogul-a-donusmesi.html> (Erişim tarihi: 11.07.2019)
- Uçar, İ. E. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. 11 (2), 292-320.

- Ustaoğlu, Y., akarer, S., Dussart, C., Fügen, V., Weber, M. (Yapımcı) ve Ustaoğlu, Y. (Yönetmen). (2012). Araf. [Film]. Türkiye, Fransa, Almanya: Ustaoğlu Film Ltd.
- Ünlü, S. (2000). *Türk toplumunda feminizm: Üniversiteli gençler üzerinde bir araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vitrinel, ., Vitrinel, Ő., Özenen, N. (Yapımcı) ve Vitrinel, . (Yönetmen). (2012). Geriye Kalan. [Film]. Türkiye: Firuz Film.
- Weber, Max (1978). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Edited by Guenther Roth and Claus Wittich. Translated by Ephraim Fischhoff [and Others]. Vol. I. II vols. Berkeley: University of California Press,.
- Yazıcı, G. (2011). Kadının ‘objeleştirilmesi’ arttı. <https://m.bianet.org/bianet/kadin/132151-kadinin-objelestirilmesi-artti> (Erişim tarihi: 11.03.2019)
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (5. Baskı)*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

