2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA NAMUS BAHANELİ CİNAYETLERİN FEMİNİST METODOLOJİ İLE İNCELENMESİ

Doktora Tezi

ASLI GÜRBÜZ

Eskişehir 2022

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA NAMUS BAHANELİ CİNAYETLERİN FEMİNİST METODOLOJİ İLE İNCELENMESİ

Aslı GÜRBÜZ

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Temmuz 2022

ÖZET

2000 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA NAMUS BAHANELİ CİNAYETLERİN FEMİNİST METODOLOJİ İLE İNCELENMESİ

Aslı GÜRBÜZ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 2022

Danışman: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Sinema, toplumdan beslenen bir sanat dalı olarak, toplumun kültürel ve sosyolojik değişimlerinden etkilenmekte; toplumun değer yargılarını, kültürel kabullerini, sosyal normlarını ve egemen ideolojileri yansıtmaktadır. Evrensel bir toplumsal yapılanma biçimi olan ataerkillik; toplumsal cinsiyete dayanarak cinsiyetler arasındaki eşitsiz güç ilişkisini doğallaştırıp eril tahakkümü yerleşikleştiren bir ideolojidir. Bir insan hakları ihlali olan namus bahaneli cinayetler, ataerkil ideolojiye dayalı şiddetin en ağır biçimidir. Toplumsal gerçekliği inşa eden araçlardan biri olan sinemada toplumsal cinsiyet rollerinin ve namusa dayalı ataerkil şiddetin incelenmesi önem taşımaktadır. Sinema yapıtlarının bu yönde eleştirel bir yaklaşımla incelenmesinin feminist metodoloji aracılığıyla mümkün olabileceği; feminist bir çalışmanın hedeflediği biçimde, sosyal gerçekliği ortaya koyma ve eşitlikçi toplumsal yapıya ulaşma amacına değerli katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

Bu doğrultuda çalışmada, sinema alanına uygulanabilecek bir feminist metodoloji oluşturularak 2000 sonrası Türk sinemasında namusa dayalı ataerkil şiddet temalı filmlerde ataerkil ideolojinin nasıl temsil edildiğinin incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaca ulaşmak için örneklem olarak seçilen filmler, aranan göstergelerin yorumlandığı ve literatür ile ilişkilendirildiği kavramsal bir incelemeye tabi tutulmuş, ortaya konulan feminist metodoloji ilkeleri doğrultusunda yorumlanmıştır. Çalışmanın daha önce başka disiplinlerde kullanılan feminist metodolojinin sinema alanına uygulanmasına yönelik olması nedeniyle literatüre katkı yapması beklenmektedir.

Anahtar Sözcükler: 2000'li yıllar Türk sineması, Namus, Şiddet, Ataerkil ideoloji, Feminist metodoloji.

ABSTRACT

HONOR EXCUSED KILLINGS IN TURKISH CINEMA OF 2000s:
A FEMINIST METHODOLOGY ANALYSIS

Aslı GÜRBÜZ

Department of Cinema and Television
Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, July 2022

Supervisor: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Cinema, as a branch of art nourished by society, is affected by the cultural and sociological changes of the society; moreover it reflects the value judgements, cultural acceptances, social norms and dominant ideologies of the society. Patriarchy, which is a universal form of social structuring, is an ideology that naturalizes the unequal power relationship between the sexes depending on gender and establishes masculine domination. Honor excused killings, a violation of human rights, are the most severe form of violence based on patriarchal ideology. It is significant to analyze gender roles and honor-based patriarchal violence in cinema, which is one of the means that build social reality. It is considered that analyzing cinema works with a critical approach in this manner is feasible through feminist methodology; and that it can make substantial contributions to the purpose of revealing social reality and reaching an egalitarian social structure, as a feminst study aims.

Accordingly, this study aims to analyze how patriarchal ideology is represented in films with the theme of honor-based patriarchal violence in Turkish cinema in 2000s by creating a feminist methodology that can be applied to the field of cinema. To achieve this aim, selected films were subjected to a literature-related conceptual analysis in which sought-after indicators were explicated, and were interpreted in line with the principles of feminist methodology. It is expected that the study will contribute to the literature in consequence of applying the feminist methodology used in various disciplines to the field of cinema.

Key Words: Turkish cinema in 2000s, Honor, Violence, Patriarchal ideology, Feminist methodology.

ÖNSÖZ

"2000 Sonrası Türk Sinemasında Namus Bahaneli Cinayetlerin Feminist Metodoloji ile İncelenmesi" başlıklı bu tezin danışmanlığını kabul ederek sonsuz emeğini hiçbir zaman esirgemeyen, her zaman desteğini hissettiğim, öneri ve görüşleriyle tezi bambaşka bir noktaya taşıyan tez danışmanım, değerli hocam Prof. Dr. Aysun Akıncı Yüksel'e; tez izleme komitesindeki yapıcı önerileriyle teze katkıda bulunan kıymetli hocalarım Prof. Dr. İncilay Cangöz, Dr. Öğr. Üyesi Canan Uluyağcı'ya; tez savunma jürimde yer alarak teze yönelik değerlendirme ve önerilerini paylaşan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Aydan Özsoy ve Prof. Senem Duruel Erkılıç'a gönülden teşekkür ederim. Bu süreçte bana yol arkadaşlığı yapan sevgili dostlarım Fatma Serdaroğlu ve Simge Gökbayrak'a da teşekkürü borç bilirim.

Profesyonel hayata devam ederken sürdürmenin oldukça güç olduğu doktora eğitimim boyunca her türlü ek sorumluluğu üstlenerek bana daima destek veren, mesai arkadaşından çok öte dostlarım olan, MSGSÜ Kültür Sanat Etkinlikleri Koordinatörlüğü'ndeki birim arkadaşlarıma çok teşekkür ederim. Bugün her birimiz farklı yerlerde olsak da bu sürecin en yakın şahitleri sizlersiniz; desteğiniz olmadan devam edemezdim.

Ataerkil kabullerle yetiştirilmemiş olmanın bir ayrıcalık olduğunu yaşıtım bir kız çocuğunun namus meselesi nedeniyle ağabeyi tarafından öldürüldüğü gerçeğiyle karşılaştığımda fark ettim. Ancak ayrıcalıklarının farkında olanların eşitliği savunabileceklerine inanmam nedeniyle bilimsel bir çalışma yapmam söz konusu olduğunda dezavantajlı grupların başında yer alan, ataerkil ideoloji tarafından baskı altında tutulan, şiddet gören ve öldürülen kadınlar hakkında araştırma yapmaya karar verdim. Bugün geldiğimiz noktada ataerkil şiddetin yalnızca aile içi ile sınırlı kalmadığı; ataerkil ideolojinin sindiği eril zihniyetin bütün kadınlar, çocuklar ve hayvanlar için hayati bir tehdit oluşturduğu ortadadır. Toplumsal farkındalığa katkı yapmasını umduğum bu çalışmamı, hayatın her alanında ataerkil ideolojinin karşısında duran bugünkü halimi inşa sürecimde sonsuz destekleri ile her zaman yanımda olan sevgili anne-babama ve "Toplumun değişimi kişi ile başlar." düsturu ile eşitlikçi bir birey olarak yetiştirmeyi hedeflediğim canım oğlum Kuzey'e ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI …… i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ……... ii

ÖZET …….. iii

ABSTRACT ……... iv

ÖNSÖZ …….. v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ …… vi

1. GİRİŞ …… 1

1.1. Problem …… 4

1.2. Amaç …….. 5

1.3. Önem ……..... 5

1.4. Varsayımlar …….. 6

1.5. Sınırlılıklar …… 6

1.6. Tanımlar …… 7

2. ALANYAZIN …… 8

2.1. Feminist Kuram …… 8

2.1.1. Birinci dalga feminist kuram …… 12

2.1.2. İkinci dalga feminist kuram …… 14

2.1.3. Üçüncü dalga feminist kuram …… 17

2.2. Ataerkil İdeoloji ve Namus Kavramı ……..... 20

2.2.1. Ataerkil ideoloji …….. 22

2.2.1.1. *Öldürülebilir hayat* ……..…… 24

2.2.1.2. *Ölüm üzerinde hak / Yaşam üzerinde iktidar* ……..... 25

2.2.1.3. *Ataerkil ideolojide iktidar ve kadına yönelik şiddet* …… 27

2.2.2. Namus kavramı …… 31

2.2.2.1. *Toplumsal cinsiyete dayalı bir şiddet türü olarak namus bahaneli cinayetler* …..... 34

2.2.2.2. *"Öteki"ne yönelik bir şiddet türü olarak namus bahaneli cinayetler* 35

2.3. Türk Sineması ve Toplumsal Cinsiyet Temsilleri ……..... 37

2.3.1. 2000 sonrası Türk sinemasına genel bakış …….. 41

2.3.2. 2000 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet temsilleri …… 43

Sayfa

2.3.2.1. *Kadının sunumu* …… 47

2.3.2.2. *Erkeğin sunumu* …… 50

2.3.2.3. *Queer kimliklerin sunumu* …… 55

3. YÖNTEM: SİNEMADA FEMİNİST METODOLOJİ 58

3.1. Sinemada Feminist Metodolojinin İlkeleri 60

3.1.1. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak …… 60

3.1.2. Kadın deneyimlerine ses vermek 61

3.1.3. Bilinçli taraflılık ilkesini benimsemek 62

3.1.4. Eleştirel bir yaklaşımla toplumsal yapıyı dönüştürme çabasına sahip olmak 63

3.2. Veri Toplama Tekniği 65

4. BULGULAR VE YORUM …… 69

4.1. Namus Bahaneli Cinayeti Ana Hikâye Olarak Konu Edinen Filmlerin İncelemesi …… 69

4.1.1. Gönül Yarası 69

4.1.1.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri* …… 69

4.1.1.2. *Filmin kavramsal incelemesi* …… 69

4.1.1.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi* …… 78

4.1.2. Mutluluk …… 79

4.1.2.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri* …… 79

4.1.2.2. *Filmin kavramsal incelemesi* …… 80

4.1.2.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi* …… 93

4.1.3. Saklı Yüzler …… 95

4.1.3.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri* …… 95

4.1.3.2. *Filmin kavramsal incelemesi* …… 95

4.1.3.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi* …… 106

4.1.4. Üç Maymun …… 108

4.1.4.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri* …… 108

Sayfa

4.1.4.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** 109

4.1.4.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** 120

4.1.5. Havar 121

4.1.5.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** 121

4.1.5.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** 122

4.1.5.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** 131

4.1.6. Ateşin Düştüğü Yer 133

4.1.6.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** 133

4.1.6.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** 134

4.1.6.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** 144

4.1.7. Gelmeyen Bahar 145

4.1.7.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** 145

4.1.7.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** 146

4.1.7.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** 158

4.1.8. Uzun Yol 160

4.1.8.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** 160

4.1.8.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** 160

4.1.8.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** 169

4.2. Namus Bahaneli Cinayeti Yan Hikâye Olarak Konu Edinen Filmlerin İncelemesi 170

4.2.1. Sır Çocukları 170

4.2.1.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** 170

4.2.1.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** 171

4.2.1.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** 181

4.2.2. O... Çocukları 182

4.2.2.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** 182

Sayfa

4.2.2.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 183

4.2.2.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 191

4.2.3. Güneşi Gördüm …… 193

4.2.3.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri ……*** 193

4.2.3.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 194

4.2.3.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 209

4.2.4. Kıskanmak …… 210

4.2.4.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri ……*** 210

4.2.4.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 211

4.2.4.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 226

4.2.5. Zenne …… 227

4.2.5.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri ……*** 227

4.2.5.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 228

4.2.5.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 236

4.2.6. Güzel Günler Göreceğiz …… 237

4.2.6.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri ……*** 237

4.2.6.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 239

4.2.6.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 251

4.2.7. Tepenin Ardı …… 252

4.2.7.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri ……*** 252

4.2.7.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 253

4.2.7.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 261

4.3. Ataerkil Şiddetin Yol Açtığı Travmaları Konu Edinen Filmlerin İncelemesi …… 262

4.3.1. Araf …… 262

4.3.1.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri ……*** 262

Sayfa

4.3.1.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 263

4.3.1.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 271

4.3.2. Gözetleme Kulesi **……** 273

4.3.2.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** **……** 273

4.3.2.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 274

4.3.2.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 284

4.3.3. Çekmeceler **……** 286

4.3.3.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** **……** 286

4.3.3.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 287

4.3.3.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 303

4.3.4. Tereddüt **……** 305

4.3.4.1. ***Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*** **……** 305

4.3.4.2. ***Filmin kavramsal incelemesi*** **……** 306

4.3.4.3. ***Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*** **……** 315

4.4. Film Çözümlemelerinin Tablolaştırılması **……** 317

5. SONUÇ **……** 324

5.1. Sonuç **……** 324

5.2. Öneriler **……** 334

KAYNAKÇA **……** 336

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

TABLOLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 4.1. Ana karakterlerin dağılımı 317

Tablo 4.2. Ana karakterlerin çalışma durumu 318

Tablo 4.3. Namus saikiyle uygulanan şiddetin toplumsal cinsiyet ve mekân dağılımı 320

Tablo 4.4. İncelenen filmlerde uygulanan şiddet türleri 321

Tablo 4.5. Temsil edilen ailelerin özellikleri 322

Tablo 4.6. İncelenen filmlerin feminist metodoloji ilkelerine uygunluğu 323

GRAFİKLER DİZİNİ

Sayfa

Grafik 4.1. Ana karakterlerin ataerkil normlar dahilindeki mevcudiyeti …… 318

Grafik 4.2. Namusa dair kavramlarla ilişkilendirilen toplumsal cinsiyet temsilleri …… 319

Grafik 4.3. İktidar kavramı ile ilişkilendirilen toplumsal cinsiyet temsilleri …… 320

1. GİRİŞ

Cinsiyetler arası farklılıklar ve bu farklılıkların yarattığı eşitsiz toplum düzeni insanlık tarihi kadar eskiye dayanmaktadır. Tarihte cinsel farklılaşma, 1,2 milyar yıl kadar önce cinsel yolla üreyen canlıların ortaya çıkışı ile oluşmuştur (Şenel, 2014, s. 48). Morfolojik olarak farklılaşan erkek ve dişi tipleri gerek genetik gerekse görünüş bakımından birbirinden ayrılır. Aynı türün erkek ve dişisi arasındaki renk, şekil, boyut ve yapısal görünüş farklılıkları olarak tamınlanan *cinsel dimorfizm* (Encyclopedia Britannica), iki cins arasında organik bir eşitsizlik doğurmuştur. İnsan türü içindeki bu organik farklılaşma; iki cinsin kültürel, toplumsal ve siyasal olarak da farklılaşmasına yol açmıştır.

Kimi evrim psikolojisi okulu yandaşları, iki cins arasındaki evrimsel eşitsizliğin kabul edilmesi gerektiğini; dolayısıyla cinsel ayrımcılığın doğal olduğunu savunmaktadır (Şenel, 2014, s. 70). Ancak "*cinsiyet*, biyolojik olmaktan çok ruhbilimsel ya da kültürel anlam taşıyan bir terimdir" (Millett, 2011, s. 55). Öyleyse esas olarak kadın-erkek ayrımı, biyolojik olarak değil; toplumsal olarak önem kazanmaktadır. Oakley'e göre *cinsiyet*, biyolojik olarak kadın-erkek ayrımına işaret ederken; *toplumsal cinsiyet*, toplum tarafından eşitsizlik temelinde kendini gösteren kadınlık ve erkeklik ilişkilerine odaklanmaktadır (Oakley, 1972'den aktaran Marshall, 2005, s. 98). Scott'a göre ise *cinsiyet*ler arasındaki toplumsal ilişkileri tanımlamak için kullanılan *toplumsal cinsiyet*, kadın ve erkeğe uygun rollerin bütünüyle toplumsal olarak tesis edilen "kültürel inşalar" olduğunu belirtmenin bir yoludur (Scott, 1986, s. 1056).

Kadın, Geç Neolitik Çağ'a kadar gerek beslenmedeki etkin rolü gerekse doğurganlığı nedeniyle sahip olduğu üstün sosyal statüyü (Erbil, 2015, s. 179); Geç Neolitik Çağ'dan itibaren üretim araçlarında hızlı bir gelişim meydana gelmesi, tarımın başlamasıyla yerleşik düzene geçilmesi, yiyecek ve hayvan sürüsünün sağlanmasında kullanılacak araçların sahibinin erkek olması (Engels, 2003, s. 66) gibi nedenlerle yitirmiştir. Erkeğin fiziksel gücünü keşfederek bütün üretim araçlarını elinde bulundurması ve kadının üretim sürecinin dışında kalarak özel alanına hapsedilmesi; erkeğin kadına hükmetmesini yerleşikleştirip erkek egemen toplumun oluşmasına yol açmıştır. Böylece cinsiyetler arasındaki eşit olmayan güç ilişkileri, erkeğin iktidarı ile sonuçlanmış ve kadınlar (ya da erkek egemen toplumun benimsediği heteroseksüel normların dışında bırakılan tabi bireyler) tahakküm altına alınmaya ve ezilmeye mahkûm edilmiştir.

Hem kadınların hem de erkeklerin davranış biçimini belirleyen ve yaşamını şekillendiren toplumsal cinsiyet kalıpları, çeşitli toplumsal kurumlar aracılığıyla (aile ve devlet gibi) toplumsallaşma sürecinde bireye aktarılmaktadır. Devletin yürüttüğü doğum kontrolü uygulamaları, kıyafet dayatmaları, eşcinselliğe dair yasalar gibi ideolojik etkinlikler sayesinde de toplumsal cinsiyet kalıplarının sürekliliği sağlanır (Connell, 1998, s. 174). Rubin'e göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetlerin toplumsal olarak dayatılan bir bölünmesi olduğu gibi cinselliğin toplumsal ilişkilerinin de bir ürünüdür ve her iki cinsiyetin cinselliğinin bir şekilde (heteroseksüel olarak) şekillendirilmesini zorunlu kılar (Rubin, 1996, s. 179-182). Dolayısıyla "zorunlu ve doğallaştırılmış heteroseksüellik kurumu" (Butler, 2016, s. 74), bireyi kadın ya da erkek olarak sınıflandırır ve toplumsal cinsiyet rolleri aracılığıyla ataerkil düzenin devam etmesine hizmet eder.

Ataerkil toplum düzeninin en küçük birimi ailedir. Günümüzdeki ailenin temeli Eski Romalılara dayanmaktadır. "Evcil köle" anlamı taşıyan *famulus* sözcüğünden türeyen *familia* (aile), bir tek adama ait bulunan kölelerin bütünü anlamına gelmektedir (Engels, 2003, s. 69). Aile içindeki roller, erkek egemen toplum içinde hâkim düzeninin devam ettirilmesi bakımından oldukça önemlidir. Connell'a göre erkeklerin iktidarı ailede ortaya çıkmakta; ancak kesinlikle yalnızca burada temellenmemektedir (Connell, 1998, s. 171). Ataerkil düzende kadının en önemli işlevi, erkeğin çocuklarını doğurup onları beslemektir. *İlkel baba*ya bakıldığında çocuğun kendisiyle bulunan biyolojik bağının henüz farkında olmadığı ve bu doğrultuda çocuk üzerinde herhangi bir sahiplenme duygusu bulunmadığı görülebilir. Erkek, uygarlaşma sonrası çocuk ile arasındaki biyolojik bağın farkına varmış, böylece kendi soyunu korumak için "karısının namusunu güven altına alması" isteği ve gerekliliği ortaya çıkmıştır (Russell, 1987, s. 110).

Toplumsal cinsiyet kalıplarıyla şekillenen ve kültürden kültüre değişkenlik gösteren bir kavram (Sen, 2014, s. 59-69) olan *namus*, dilimize Arapça'dan girmiştir. Arapça *nāmūs* sözcüğünün kaynağı olan Yunanca *nómos* sözcüğü *yasa* anlamına gelmektedir (Nişanyan, 2007, s. 345). Erkek egemenliğinin ön planda olduğu toplumda erkek, yasa koyucu olarak iktidarın sahibidir ve kadın, erkeğin yasalarına göre hareket etmek zorundadır. Ataerkil düzende erkek, kendisinin ve ailesinin namusunu korumak için etkin bir rol oynarken; kadın, saflığını koruyarak edilgen bir rol üstlenir (Kardam, 2000, s. 2). Kadın bedeni ve cinselliği önce babasının (ya da ağabey, erkek kardeş, amca,

dayı gibi yakın akrabalarının); evlendikten sonra kocasının (ya da ilerleyen yıllarda erkek çocuğunun) boyunduruğu altındadır.

Toplumda yerleşik kabullere göre kadın için kendini cinsel olarak sakınmak, saflığını korumak ve davranışlarını toplumun çizdiği ahlak sınırları içinde tutmak nasıl bir namus borcu ise; erkek için de *erkek gibi* davranmak ve erkeğe yakışan tutumlar sergilemek bir namus borcu olduğu görülebilir. Toplumun kadın ve erkekten beklentileri keskin sınırlarla belirlenmiştir. Buna göre erkek olmanın temel anlamı kadın gibi olmamaktır. Toplum içinde erkekliğini sürekli olarak kanıtlamak zorunda olan erkek, erkekliğinden şüphe edildiği durumlarda ataerkil düzen tarafından *kadınsı* olarak kategorize edilerek ezilen sınıfına sokulacaktır. Wittig'e göre "[...] zaten iki cins yoktur. Tek bir cins vardır: dişil; 'eril' ise bir cins değildir. Çünkü eril, eril olan değil genel olandır" (Wittig, 1983, s. 64). Genel olanın dışına çıkan *öteki*leşir. Lacan'ın fallus üzerine kurduğu kuramına göre bir erkek fallusa sahip olmayı reddettiğinde eşcinsellikle cezalandırıldığı gibi bir kadın da hadım edilmişlik pozisyonunu reddettiğinde eşcinsellikle cezalandırılır (Lacan, 1994, s. 60-64). Bu cezalandırma, erkek için, ataerkil düzenin kendisine sağladığı iktidarın da kaybı anlamına gelmektedir.

Yapılan sosyolojik araştırmalar, Türkiye'de kişilerin namus kavramını "hayatlarındaki en önemli ve her şeyden önce gelen şey" olarak tanımladığını göstermektedir (Kardam, 2005). Namus kavramı; "iffet, onur, dürüstlük, ahlak ve şeref" gibi anlamlar taşımasına karşın (Tezcan, 2003, s. 1), toplumda temel olarak kadın bedeni ve cinselliği ile ilişkilendirilerek kullanılmaktadır. Toplum nezdinde *namusa aykırı davranış* tanımları coğrafi, etnik, sınıfsal ve yaşsal özelliklere göre değişkenlik gösterse de *namuslu davranış* tanımları arasında "kadının bekâreti, evlilik dışı cinsel ilişkisi olmaması, düzgün giyinmesi, bir kadından beklenen şekilde davranması, geleneklere uygun görevlerini yerine getirmesi" (Kardam, 2005) gibi davranışlar ön plana çıkmaktadır.

Türkiye'de geleneksel ve modern ailelerde namusa aykırı davranışı farklı biçimlerde cezalandırma yaklaşımı söz konusu olmasına karşın bu süreçte şiddet olgusunun her zaman mevcut olduğu söylenebilir. Toplumda yerleşik, eril bakış açısından tanımlanan toplumsal cinsiyet kalıplarının doğurduğu kadına yönelik şiddetin en ağır biçimi ise namus bahaneli cinayetlerdir. 2010 yılında yapılan "Namusun ve Namus Cinayetlerinin Cinsiyet Eşitsizlikleri Bağlamında Analizi" araştırması kapsamında yapılan görüşmelerde; 20 yaşında lise mezunu, kentin varoşunda yaşayan bir erkeğin

namusa dair yaklaşımının "*... kadın olduğunu unutmayacak... Unutursa ne olur, erkek girer devreye gerekeni yapar. Gerekirse vurur, döver, öldürür*" iken; 29 yaşında avukat bir erkeğin yaklaşımının ise "*... Eşim yapsa, aldatsa, bir hukuk adamı olmama rağmen bilmiyorum, öldürmem herhâlde, boşarım. Ama gerçekten o an herşeyi yapabilirim, şiddet uygulayacağım kesin ama o an daha da ileri gidebilirim...*" (Yıldız Tahincioğlu, 2010, s. 152) biçiminde olduğu görülebilir. Bu verilerden hareketle namus kavramına atfedilen toplumsal değer ve şiddet ile olan yakın ilişkisi görülebilir.

1.1. Problem

Toplumsal cinsiyetin sanatsal ve kültürel inşası, kitle iletişim araçlarıyla üretilen ve dolaşıma sokulan imgelerle mümkün kılınmaktadır. Bu imgeler basılı, görsel ve yeni medyada fotoğraf ve hareketli görüntülere eşlik eden eril bir dil kullanılarak sunulmaktadır. Sinema, farklı sosyal katmanlardan insanlara ulaşabilen; dolayısıyla konu edindiği görüşleri ve yaklaşımları etkili biçimde aktarabilen önemli bir kitle iletişim aracıdır. Toplumdan beslenen bir sanat dalı olan sinema, toplumun kültürel ve sosyolojik değişimlerinden etkilenmekte ve bu değişimleri yansıtmaktadır. Dolayısıyla sosyalleşme sürecinde yukarıda sözü edilen imgelerle temsil edilen toplumsal cinsiyet rollerinin bu çalışma özelinde sinema, genelde ise kitle iletişim araçları sayesinde pekiştirildiği düşünülmektedir.

Namus kavramı, Türk toplumu için önemli olduğu ölçüde Türk sinemasında kendine yer bulmuş; filmlerde sıklıkla konu edinilmiştir. Türk sinemasının tarihsel dönemleri incelendiğinde toplumsal cinsiyet ve namus kavramına dair farklı temsil biçimleri tespit edilebilir. 2000 sonrası Türk sinemasına bakıldığında gerek konu ve tema seçimi gerek sinema dili gerek üretim sistemi gerekse gösterim pratikleri açısından geleneksel yapıdan kopmanın söz konusu olduğu bu dönemde, toplumsal cinsiyet temsillerinde de bir farklılaşma meydana geldiği görülebilir. Klasik anlatıdaki erkek kahramanın yerini anti kahramanın almaya başladığı ve merkezinde kriz içerisindeki erkeklerin olduğu anlatılarda kadınlar, sıklıkla erkek bakış açısından kurulmuş, erkek hikâyelerini anlatmak için kullanılmış, suskunlaştırılarak ve etkisizleştirilerek sunulmuş, yine de filmin hikâyesinden bütünüyle çıkarılamamış birer unsur olarak filmlerde yer almışlardır.

Sinemanın dönüştürücü gücü göz önünde bulundurulduğunda 2021 yılında 280 kadın cinayeti ve 217 şüpheli kadın ölümünün yaşandığı Türkiye'de (Kadın Cinayetlerini

Durduracağız Platformu, 2022) ataerkil şiddet temalı filmlerin cinsiyetler arası iktidar ilişkilerine ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan namus bahaneli cinayetlere dikkat çekmek ve bu konuda eleştirel bir farkındalık yaratmak amacıyla işlevsel olarak kullanılabileceği düşünülebilir. Zira toplumun değer yargıları, kültürel kabulleri, sosyal normları ve egemen ideolojileri sinemada yeniden üretilerek sunulmaktadır. Bu doğrultuda Türk sinemasında namus kavramı ve bununla bağlantılı ataerkil şiddet temalı filmlerde kadın, erkek ve queer kimliklerin nasıl temsil edildiği; toplumsal cinsiyet kalıplarının sinemasal olarak nasıl yeniden üretildiği/üretilmediği ve ataerkil ideoloji ile namusa dayalı ataerkil şiddet arasında nasıl bir ilişki kurulduğu bu çalışmanın sorunsallarını oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın öncelikli amacı, 2000 sonrası Türk sinemasında namusa dayalı ataerkil şiddet teması barındıran filmlerde ataerkil ideolojinin nasıl temsil edildiğinin incelenmesidir. Bu amaca ulaşmak için sıralanan alt amaçlar şunlardır:

- Seçilen örneklemde toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl temsil edildiğini incelemek ve toplumsal cinsiyet rollerinin kalıp yargıların dışında görselleştirilmesi yönünde bir yaklaşım benimsenip benimsenmediğini irdelemek.
- Seçilen örneklem aracılığıyla toplumsal cinsiyet kalıpları ile anlam kazanan namus kavramının 2000 sonrası Türk sinemasında nasıl ele alındığını ortaya koymak.
- Seçilen örneklemde namus saikiyle uygulanan şiddetin nasıl sunulduğunu incelemek.
- Seçilen örneklemde cinsiyetler arasındaki iktidar ilişkilerinin nasıl temsil edildiğini irdelemek.
- Seçilen örneklemin ataerkil ideolojinin temsiline yönelik sistematik bir incelemeye tabi tutulabilmesi için sinema alanında uygulanabilecek feminist bir metodolojinin ilkelerini belirlemek.

1.3. Önem

Bu çalışma beş açıdan önem taşımaktadır:

1. Sinema filmlerinde yer alan kültürel temsiller; hem içinden çıktığı toplumun özelliklerini yansıtmakta hem de toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine işaret ederek topluma yön vermektedir. Toplumsal cinsiyet kalıplarının sinema filmlerinde nasıl

yer aldığını saptamak toplumsal gerçekliğin oluşturulması bağlamında politik ve ideolojik olarak önem taşımaktadır.

2. Yapılan araştırmalarda önemli bir toplumsal sorun olarak gösterilen namus bahaneli cinayetlerin ülke sinemasındaki yeri ve bu filmlerin namus bahaneli cinayetler konusunda toplumda eleştirel bir farkındalık yaratıp yaratmayacağı tartışılacaktır.

3. Namus bahaneli cinayetlerin yalnızca kadınları değil, erkekleri ve LGBTİ+ bireyleri de hedef alabileceği savından yola çıkarak bu konuda 2000 sonrası Türk sinemasında nasıl bir yaklaşım olduğu incelenecektir. Böylece ele alınan konu farklı açılardan değerlendirilebilecektir.

4. Literatür taraması yapıldığında görülebileceği gibi namus bahaneli cinayetler hakkında farklı disiplinlerde yapılmış oldukça fazla çalışma ve araştırma bulunmasına karşın, bu konunun sinema alanında ele alındığı akademik çalışmalar oldukça kısıtlıdır.

5. Feminist metodolojinin ilkelerinin belirlenerek sinema alanına nasıl uygulanabileceğine dair yapılan akademik bir çalışmaya rastlanmamış olup bu araştırmanın sonraki araştırmacılara kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın temel varsayımı, Türk sinemasındaki namus bahaneli cinayeti konulu filmlerin yapılma amacının cinsiyetler arası iktidar ilişkilerine ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan namus bahaneli cinayetlere dikkat çekmek, bu konuda eleştirel bir farkındalık yaratmak olduğudur. Çalışmanın diğer varsayımları şunlardır:

- Cinsiyet / Toplumsal Cinsiyet kavramları hâkim söylemin ve ataerkil düzenin devamı için oluşturulmuş olgulardır ve bu kavramların sinemadaki kültürel temsilleri, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.
- Yerleşik toplumsal cinsiyet kalıpları sinemasal olarak yeniden üretilip dolaşıma sokulmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Namus bahaneli cinayetler, 2000'li yılların başında bir insan hakları sorunu olarak gündeme gelmiştir (Ecevitoğlu, 2012, s. 21). Uluslararası alanda duyarlılığın geliştiği bu konu, Türkiye'de de gerek siyasal alanda gerekse medya organlarında yaygın olarak yer bulmuştur. Bu bağlamda bu çalışma, Türk sinemasında 2000 yılından bugüne kadar yapılmış, namusa dayalı ataerkil şiddet ve bu şiddetin yol açtığı travma temalı filmler ile

sınırlıdır. Amaçlı örneklem olarak şu filmler seçilmiştir: *Sır Çocukları* (2002), *Gönül Yarası* (2005), *Mutluluk* (2007), *Saklı Yüzler* (2007), *O... Çocukları* (2008), *Üç Maymun* (2008), *Güneşi Gördüm* (2009), *Havar* (2009), *Kıskanmak* (2009), *Zenne* (2011), *Araf* (2012), *Ateşin Düştüğü Yer* (2012), *Gözetleme Kulesi* (2012), *Güzel Günler Göreceğiz* (2012), *Tepenin Ardı* (2012), *Gelmeyen Bahar* (2013), *Uzun Yol* (2014), *Çekmeceler* (2015), *Tereddüt* (2016). Seçilen filmlerin incelemeleri ana karakterler çerçevesinde yapılmıştır. Bu doğrultuda film afişinde büyük punto ile adı anılan oyuncuların canlandırdığı karakterler ya da (film afişinde oyuncu adlarının yer almadığı durumlarda) afişte görüntüsü yer alan oyuncuların canlandırdığı karakterler ana karakter olarak kabul edilmiştir.

1.6. Tanımlar

Bu başlık altında çalışmada kullanılan bazı kavram ve terimler tanımlanmaktadır.

- *Ataerkillik (Patriyarka)*; Erkeklerin iktidarı elinde bulundurdukları bir toplumsal formasyon, erkek iktidarı. (Delphy, 2015, s. 246)
- *Cinsiyet (Sex);* Bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiyi ayırt ettiren yaradılış özelliği, eşey, cinslik, seks (Türk Dil Kurumu).
- *Toplumsal Cinsiyet (Gender)*; Kadın veya erkek olmaya yönelik toplumun veya kültürün yüklediği anlamlar ve beklentiler bütünü (Dökmen, 2004, s. 3-10).
- *Namus*; Bir toplum içinde ahlak kurallarına ve toplumsal değerlere bağlılık, iffet (Türk Dil Kurumu).
- *Şiddet*; Bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğinlik, sertlik. / Kaba güç. / Duygu veya davranışta aşırılık (Türk Dil Kurumu).
- *İktidar*; Sosyal ilişkiler çerçevesi içinde bir iradenin ona karşı gelinmesi halinde dahi yürütülebilmesi imkânı. (Weber, 1993, s. 80)

2. ALANYAZIN

2.1. Feminist Kuram

Kadının toplumdaki ikincil konumu ile mücadele etmeyi hedefleyen feminizm, 18. yüzyılda İngiltere'de doğan, toplumsal cinsiyet eşitliğini kadın haklarının genişletilmesiyle sağlamaya çalışan toplumsal bir harekettir (Marshall, 2005, s. 240). Kadınların modern hayatın bütün alanlarına erkeklerle eşit olarak katılabilmelerini savunması ve modern dünyanın özgür bireyleri olmalarını engelleyen sosyal kısıtlamalara, geleneğin zincirlerine karşı verdiği mücadele nedeniyle modernist bir hareket olarak (Durakbaşa, 2002, s. 53) değerlendirilebilecek feminizmin esas tartışma konusu olan kadının eşitsiz toplumsal konumunun temellerinin İlk Çağ'a dayandığı ileri sürülebilir.

İnsanın yaratılış mitinden başlayarak tarihsel süreçte üretilen efsaneler, masallar, söylenceler cinsiyetçi yaklaşımı pekiştirme yönünde işlevselleşmiştir. Buna göre kadın, dünyadaki bütün kötülüklerin ve mutsuzlukların sebebi olarak gösterilmektedir. Kökleri Sümer kültüründeki eski bir efsaneye dayanan yaratılış mitinin farklı yorumları mevcut olmasına karşın kadın, bu yorumların hepsinde açgözlü ve entrikacı olarak betimlenmiş; zarar verici kıskanç yılan ya da aldatıcı ve isyankâr şeytan ile aynı konumda gösterilmiştir. Bu varlıklara güvenilmemeli, onlara karşı dikkatli olunmalı, denetim altında tutulmalı ve gerektiğinde başları ezilmelidir (Erbil, 2015, s. 90-93).

Antik Yunan mitolojisindeki ilk kadın olan Pandora ise; Zeus'un isteğiyle Hephaistos tarafından yaratılmış ve Epimetheus'a hediye olarak gönderilmiştir. Kendisine kesinlikle açmaması emredilerek bir çömlek verilmiştir. Ancak Pandora, çömleği açmış ve insanlığın başına bela olan bütün kötülüklerin dünyaya yayılmasına sebep olmuştur (Agizza, 2001, s. 363). Mezopotamya'da ortaya çıkan tarihin ilk yazılı destanı olan Gılgamış Destanı'nda ise soylu, erdemli ve güçlü Enkidu'yu Gılgamış'ın yanına çekmek için bir kadın görevlendirilir. Kadın, cinselliğini kullanarak Enkidu'yu yoldan çıkarır ve onu zayıf düşürür (Sandars, 2001, s. 70-72). Tek tanrılı dinlerin kadına yaklaşımının da, bu dinlerin doğduğu dönemdeki erkek egemen sistemin devamını amaçlayan biçimde, kadını ikincil konuma itmek üzerine temellendiği söylenebilir.

Şenel'e göre insanlık; geçimin avcılık/toplayıcılık, tarım ve sanayiye dayandığı üç toplum biçiminden geçmiştir. Her toplum biçiminin geliştirdiği kendine özgü bir yaşam biçimi ve bu yaşam biçimiyle uyumlu bir düşün biçimi bulunmaktadır (Şenel, 1982, s. 3-5). Üretim öncesi toplum biçimi *ilkel topluluk*, geçim biçimi avcılık/toplayıcılık, yaşam

biçimi eşitlikçi ilkel yaşam biçimi iken; üretimin başlamasıyla birlikte *uygar toplum* biçimine geçiş söz konusudur. Uygarlaşma, "temel olarak doğanın ve kadınların tahakküm altına alınmasının tarihi" (Zerzan, 2010, s. 49) olarak tanımlanabilir. Bu, uygar toplumun eşitsiz bir yaşam biçimi sürmesi anlamına gelmektedir. Eşitsiz toplumda ilk ve en temel ayrışma iki cins arasındaki ayrışmadır.

Üretimin başlamasıyla toplum, göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçmiş; ekonomik olarak da farklılaşmıştır. Yerleşik yaşam, toplumsal iş bölümünü zorunlu kılmış; dolayısıyla toplumsal sınıfların oluşmasına yol açmıştır. Böylece özel mülkiyet kavramı ve ticaret, toplumsal yapıda yer edinmiştir (Beer, 2012, s. 23). Bu yeni toplumsal örgütlenme biçiminde kamusal alan- özel alan ikiliği kendini göstermiştir. Antik Yunan kent devletlerinde kadınlar ev işleriyle uğraşmış (Freeman, 2013, s. 212); böylece kadın ekonomik olarak ikincil konumda yer almıştır. Üretimde aktif olarak görev alan erkek, kamusal alanda ön plana çıkarken; kadın, çocuk bakımı ve ev işleriyle uğraşması nedeniyle özel alana hapsedilmiştir.

Antik Yunan düşünce tarihine bakıldığında da kadın; özel alanına hapsedilmiş, ev kadınlığı ve annelik için yetiştirilmiş bir nesne konumundadır. Dönemin düşünürlerinden Platon, *Timaios*'da kadını köle ile hayvan arasında bir konuma yerleştirirken (Platon, 2001, s. 42a-d), *Şölen*'de kadınların fiziksel olarak erkeklerden daha zayıf olmasının yanında akıl gücü bakımından da erkeklerden daha aşağıda konumlandığını (Platon, 2000, s. 182a) dile getirmiş; Aristoteles ise *Politika*'da erkeğin doğası gereği kadından üstün olduğunu, kadının ise aşağıda olduğunu; erkeğin yönetici, kadının yönetilen (Aristotle, 1959, s. 1254b13-14) olduğunu belirtmiştir.

10. yüzyılla birlikte gelişen feodal düzende serfler ve köylülerin efendilerine, efendilerin daha büyük bey ile hanımlara ve herkesin krala hizmet ettiği hiyerarşik bir toplum yapısı bulunmaktadır. Bu düzende kadının sosyal konumu ne olursa olsun kocasına tabi olduğu, onun tarafından yönetildiği görülmektedir (Yalom, 2002, s. 46). 11. yüzyıldan itibaren kentleşmenin getirdiği bir sonuç olarak daha ileri bir uzmanlaşmaya ihtiyaç duyulmuş; bu oranda toplumsal iş bölümü- köylerle kentler arasında, üreticilerle zanaatkârlar arasında- daha da önem kazanmıştır. Bu süreçte kamusal alandaki toplumsal görevler erkekler tarafından üstlenilirken; özel alandaki, bir başka deyişle ikincil görevler kadına verilmiştir. Bunun sonucu olarak kadının erkeğe tabi olma durumu belirginleşmiş; toplumsal cinsiyet eşitsizliği artmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi; feminizm modernist bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel toplumdan modern topluma geçişte Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi ve Bilimsel Devrim önem kazanmıştır (Suğur & Suğur, 1998, s. 19). Bu doğrultuda modernizmin oluşumunda önem kazanan Aydınlanma Çağı'nın, Fransız Devrimi'nin ve Sanayi Devrimi'nin ele alınması; feminizmi ortaya çıkaran temel etkenlerin doğru olarak saptanabilmesi için gereklidir. Aydınlanma Çağı, 17. yüzyıl sonunda başlayarak 18. yüzyıl sonuna kadar devam eden; din merkezli toplumsal yapının akıl merkezli toplumsal yapıya dönüşme süreci olarak tanımlanabilir. Bu yeni dünya görüşünün temel paradigması Newton tarafından ortaya konulmuştur; buna göre bütün evren basit ve matematiksel kurallarla yönetilmektedir. Akla ve matematiksel ilkelere uygun olarak işlemeyen şeyler ikincil, yetersiz, gerçekten uzak; başka bir deyişle *öteki* olarak adlandırılır. Sözü edilen akıl, liberal erkek kuramcılar tarafından ortaya atılmış eril akıldır. Bu nedenle kadınlar, bu ikincil konuma sahip olup *öteki* kategorisine dahil edilmiştir (Donovan, 1997, s. 16-18).

18. yüzyılda Fransa'daki sosyal sınıflar arasındaki eşitsizlik, Fransız Devrimi'nin temel nedenidir. Devrimin ilkelerini simgeleyen *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*'ne göre insan, doğuştan özgürlük ve eşitlik gibi bazı temel haklara sahiptir. Ancak Hobbes, Locke, Rousseau gibi dönemin toplumsal sözleşme kuramcılarının ileri sürdükleri varsayıma göre sözü edilen doğal haklara sahip bireyler, ailenin efendisi ve temsilcisi olan mülkiyet sahibi erkeklerdir (Donovan, 1997, s. 22-23). Bu dönemde erkeklerin elde ettiği özgürlük ve eşitlik gibi haklara sahip olmayı hedefleyen kadınlar, söz konusu temel insan haklarının dışında bırakılmıştır. Bu dışlanmaya tepki olarak ortaya çıkan feminist düşüncenin ilk örnekleri; 1790 yılında Judith Sargent Murrey'in kaleme aldığı *Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik Üzerine*, 1791'de Olympe Gouges'in hazırladığı *Kadın Hakları Beyannamesi* ve 1792'de Mary Wollstonecraft'ın çalışması olan *Kadın Haklarının Savunusu* adıyla yayımlanmıştır (Donovan, 1997, s. 15).

Üç dalga biçiminde gelişen feminizmin tarihine bakıldığında, birinci dalgadan çok önce ortaya çıkan doğal haklar geleneği savunucusu feminist kuramcılar; kadınların da erkekler gibi, birer vatandaş olduğunu ve onlarla aynı temel haklara sahip birer *insan* olduklarını savunmaktadırlar. Mary Wollstonecraft, Frances Wright ve Sarah Grimke gibi feminist kuramcılar eleştirel düşüncenin gücüne inanmış; kadınların sahip olduğu doğal hakların erkekler tarafından tanınmadığını, ancak kadınlarla erkeklerin ahlaki ve düşünsel olarak eşit olduğunu ileri sürmüşlerdir (Donovan, 1997, s. 37). Eleştirel düşünceye eğitim

aracılığıyla ulaşılabileceğine inanan Wollstonecraft, iktidar bağımlılığından ancak bu sayede kurtulabilineceğini belirtmiştir. Buna göre kadınların zihinleri geliştirilerek güçlendirilirse kör itaatin sonu gelecektir; ancak iktidar, her zaman kör iktidar aradığından kadınlar karanlıkta bırakılmaktadırlar (Wollstonecraft, 2012, s. 38).

Sanayi Devrimi, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İngiltere'de kendini gösteren ve toplumsal, iktisadi, demografik ve teknolojik olarak gerçekleşen değişikliklerin bütününe verilen isimdir (Marshall, 2005, s. 632). Sanayi Devrimi İngiltere'de başlamış olmasına karşın dünya geneline hızla yayılmış ve bireyin sosyal, ekonomik ve kültürel yaşamını önemli ölçüde başkalaştırmıştır. Sanayi Devrimi ile ilk kez ücretli iş gücü kategorisine dahil olan kadınlar; 19. yüzyılda, başta İngiltere'de olmak üzere, birçok Batılı ülkede sanayileşmenin ilk olarak kendini gösterdiği dokuma imalatında toplam iş gücünün önemli bir bölümünü oluşturmuşlardır (Hobsbawm, 2003). Değişen üretim yöntemleri ve artan üretim miktarı, kapitalist sistemin temellerini atmıştır. Kapitalist sistem, ev içi ve ev dışı üretim biçimlerinin farklılaşmasına yol açmış; ev dışındaki üretimde uzmanlaşma önem kazanırken, ev içinde yalnızca kadının sorumluluğuna bırakılan yeniden üretim gündeme gelmiş ve kadın emeği değersizleşmiştir. Başka bir deyişle Sanayi Devrimi öncesinde, esas üretim merkezi aile olduğu için, kadın üretim içinde yer alabiliyorken; Sanayi Devrimi sonrası, aile ve iş yeri ayrışması nedeniyle, kadın ekonomik olarak üretim yapılmayan aile içine hapsedilmiştir (Çaha, 1996, s. 42-43). Böylece tarihsel süreçte, değişen toplumsal yapıyla birlikte, kadının ikincil konumu belirginleşmeye devam etmiştir.

Bu noktaya kadar ele alındığı biçimde kadının toplumsal yerinin, farklılaşan toplumsal yapılarda değişmeyerek ikincil konumunu koruduğu söylenebilir. Kadının toplum içindeki ikincil konumunu merkezine oturtan feminizm; cinsiyetler arasındaki eşitsizlik temeline dayalı olan dünyanın mevcut örgütlenme biçimini eleştirel bir bakış açısıyla sorgulayan ve bu örgütlenme biçimini dönüştürmeyi amaçlayan bir ideolojidir. Feminist bakış açısı, kadının toplum içinde sahip olduğu sosyal, siyasal ve ekonomik rolü genişletmeyi hedefleyerek kadının toplum içinde görünür hâle gelmesini amaçlamaktadır. Bunun için ataerkil düzene dahil olan bütün kurumları eleştirerek sistem karşıtı bir duruş sergilemektedir. Ancak feminizmin öznesi olan *kadın*, mensubu olduğu din, ırk, sınıf gibi kavramlardan bağımsız ele alınamayacağı için feminist kuramı tek bir düşünce ile açıklamak olanaksızdır. Farklı kültürel, ırksal, toplumsal ve sınıfsal yapılar içinde bulunan ve bu yapılardaki eşitsiz pratiklere maruz kalan kadınların geliştirdikleri

farklı feminist yaklaşımlar söz konusudur. Bu feminist yaklaşımlar tarihsel bir süreçte üç dalga olarak gelişmiş; kadınların ihtiyaç ve talepleri doğrultusunda farklılaşmıştır. Politik tavırların ve toplumların kültürel yapılarının neden olduğu bu farklılaşma, feminist kuramın kendi içinde kollara ayrılmasına neden olmasına rağmen; feminizm türlerinin belirli ortak özellikleri olduğu söylenebilir (Ramazanoğlu, 1998, s. 26). Feminist yaklaşımları savundukları ideolojilere göre, tarihsel gelişim süreçlerine göre ve geliştikleri coğrafyaya göre kategorize etmek mümkün olmasına karşın; bu çalışmada tarihsel gelişim süreçleri göz önüne alınarak bir sınıflandırma yapılacaktır.

2.1.1. Birinci dalga feminist kuram

Birinci dalga feminizm hareketi, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında ABD ve Avrupa'da endüstri toplumu ve liberal siyaset bağlamında ortaya çıkmış; kadınların kamusal alanda var olabilmesi amacıyla oy, eğitim ve mülkiyet hakkı için mücadeleyi merkezine oturtarak bütün toplumsal faaliyetlerde eşitliği hedeflemiştir. Erkek egemen bir sistem olan kapitalizmin gelişmesi, kadının toplum içindeki ikincil konumunun özel alandan kamusal alana yönlendirilmesinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda kamusal alana dahil olabilmek için bütün kadınlar eşit haklar mücadelesine başlamışlardır. 1765 – 1769 yıllarında yayımlanan *İngiltere Kanunları Üzerine Yorumlar* adlı eserde kanun hâline getirilen evli kadının mülkiyet hakkı olmaması, miras ve çocukları üzerinde hiçbir kontrolünün bulunmaması, medeni hiçbir hakkının olmaması gibi konular, Birinci dalga feminizmin ortak paydalarını oluşturmaktadır (Donovan, 1997, s. 20). Liberalizmin temelinde *birey* bulunmaktadır. Bireylerin cinsiyet, ırk, renk, inanç ayrımı yapılmaksızın eşit haklara sahip olduğu savunulur. Bu ön kabul ışığında liberal feminizmin temel amacı, kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmasıdır. Buna göre kadın, evrensel bir kimlik olarak bir bütünlük içinde ele alınır. Sözü edilen evrensel kimlik, orta sınıf beyaz kadın kimliğidir.

Kadınlar, birinci dalga feminizm mücadelesi sonucunda politik vatandaşlık kazanmışlardır. Bu, kadın ve erkeğin eşit konuma gelmesi olarak yorumlanamasa da kadının kamusal alanda var olması ve hukuki olarak birey kabul edilmesi nedeniyle önemli bir başarı olarak değerlendirilebilir. Elde ettikleri vatandaşlık hakları, yüksek eğitime (dolayısıyla önceden erişemedikleri mesleklere) girmeye hak kazanmaları, boşanma ve çocuklarıyla bağımsız yaşama imkânı, ücretli iş gücüne katılmaları gibi kazanımlarla kadınlar dışlandıkları modernist kamusal alanlara erişebilir hâle gelmiş;

özgürleşme yolunda önemli bir adım atmışlardır (Walby, 2016, s. 296). Bu noktada birinci dalga feminizme karşı yöneltilen eleştiri, kadının yalnızca kamusal alanda karşılaştığı eşitsizlikleri hedef alarak özel alandaki eşitsizlikleri tartışmadığı yönündedir. Birinci dalga feminizm döneminde ev işleri, çocuk bakımı gibi özel alanda kadının ikincil konumunu pekiştiren konular mücadele dışı bırakılmıştır (Anadolu Üniversitesi AÖF, 2013, s. 5). Liberal feminist yaklaşıma yöneltilen eleştirilerden bir diğeri; bu yaklaşımın, kendisi temelde eril bir sistem olan liberalizm üzerinden tanımlanmasıdır. Buna göre liberal kuramda *birey*, ataerkil bir kategoridir, erildir ve cinselliği buna uygun bir şekilde anlaşılır (Phillips, 1995, s. 50-53).

19. yüzyılda çağdaşları liberal feministlerin siyasal değişime odaklanmasına karşın kültürel feminizm savunucuları daha geniş bir kültürel dönüşümü hedeflemişlerdir. Liberal feminizmin cinsiyet, ırk, renk, inanç farklılıklarını silmesi ve kadınlarla erkekler arasındaki benzerlikleri vurgulaması yerine kadınların sahip olduğu farklılıkların üzerinde durmuşlardır (Donovan, 1997, s. 69-70). Kültürel feministler, Aydınlanma geleneğinin önerdiği ortak bir insanlık kültürüne ve kadınlarla erkeklerin ontolojik aynılığa karşı çıkarlar. Kadınların farklı olduğuna ve ayrı bir kültür ve etiğe sahip olduklarına inanmaktadırlar. Bu yaklaşım, ataerkil kurumları (aile, evlilik, din gibi) sorgulamaya tabi tutmaktadır. Bu bakış açısına göre aile, kadının gelişimini sınırladığı için, toplumsal ilerlemenin önünü kesmektedir. Kadınlara yemek, çocuk bakımı, beslenme gibi konularda eğitim verilerek bu alanları bir meslek hâline getirmeyi öneren *kültürel feminizm* yaklaşımı, kadınların yirmi dört saat sömürülmekten ancak bu şekilde kurtulabileceklerini savunmaktadır (Donovan, 1997, s. 101-102).

Birinci dalga feminizm kapsamında ortaya çıkan, ilerleyen süreçte de etkisi devam eden bir başka feminist yaklaşım *Marksist feminizm*dir. Marksist feminizm, 19. yüzyılın son çeyreği ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olmuş; bu yaklaşımın ardılı olarak ortaya çıkan *sosyalist feminizm* ise 1960'ların son yıllarında görülmüştür (Kayhan, 1999, s. 40). Marx'ın, ya da ilerleyen bölümlerde ele alınacak Freud'un, modern toplumun çeşitli yönlerini çözümlemek için geliştirdikleri teorilerinde, feminist teori temel referans noktası olarak alınmamaktadır. Gerek Marx'ın gerekse Freud'un teorilerini erkeklere özgü koşullarda geliştirdikleri söylenebilir. Ancak tarihsel süreçte birçok feminist, bu koşullarda geliştirilmiş teorilerin feminist kurama yarar sağlayacak biçimde dönüştürülüp dönüştürülemeyeceğini sorgulamışlardır (Donovan, 1997, s. 129). Sanayi Devrimi ile egemenliği ele geçiren kapitalist sistem hem üretim biçimlerini hem de toplumsal sınıfları

farklılaştırmıştır. Sosyalist feministler, kadının ikincil konumunun arkasındaki temel nedenin kapitalist sistem olduğunu ileri sürerler. Kapitalist sistem, erkeği kamusal alana kadını özel alana yerleştirmiş; çalışma alanını evden ayırarak bu alanı erkeğe tahsis etmiştir (Çaha, 1996, s. 165-166). Sosyalist feministler, modern toplumlarda kadının ezilmesinin temel nedeni olarak işaret ettikleri kapitalizm ile ataerkilliğin birbirini desteklediğini ve ortadan kaldırılması gerektiğini savunmuşlardır (Giddens, 2008, s. 518).

Marx, kapitalist sistemin kendini tekrar eden doğasına karşı, sistemde gerçekliği kavrayamayan bilinci uyarmak için gerçekleri bu bilince aktaracak kurumların gerekliliğine işaret eder. Böylece benzer deneyimleri paylaşanların duygu ve düşüncelerini aktardıkları *bilinç yükseltme grupları* sayesinde bu grupta bulunan kişiler ortak olarak ezildiklerinin bilincine vararak dayanışma yoluna gidebilirler. Sosyalist feministler, bilinç yükseltme nosyonunu kullanarak kadınları ortak ezilen bir sınıf olarak tanımlayıp onlara kadın olma bilincini ve feminist ideolojiyi aşılamayı hedeflemişlerdir (Donovan, 1997, s. 163-174).

2.1.2. İkinci dalga feminist kuram

Birinci dalga feminizm ile siyasi haklarını kazanan kadının toplumsal konumunda köklü bir değişiklik olmamıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası geleneksel görevlerine geri dönmeleri için teşvik edilen kadınlar; erkeklerle sadece siyasal ve yasal düzlemdeki eşitlik yerine daha geniş çaplı, kültürel bir dönüşümün gerekliliğinin farkına varmışlardır. İkinci dalga feminizm olarak adlandırılan bu yeni hareket; Aydınlanma geleneğine bağlı olan liberal feminist yaklaşımı, eril aklın dayattığı evrensel insanı savunduğu gerekçesiyle eleştirmektedir. Kadınları özgürleştirmenin Aydınlanma geleneğinin doğal kıldığı erkek merkezli değerlerden sıyrılmakla mümkün olacağını savunan radikal feministler; toplumsal sorunların kaynağı olduğu ileri sürülen erkek egemen toplumun kurumlarıyla birlikte yıkılmasını önermişlerdir.

Bu noktada feminist literatür için önemli olan iki terim ön plana çıkmıştır: *ataerkil düzen* ve *toplumsal cinsiyet*. Modern düşünce, kadın ve erkek olmanın biyolojisinin birbirinden çok farklı psikolojik, toplumsal ve davranışsal özellikleri insanlara dayattığını ileri sürmektedir. Modern toplumlar, hiyerarşik ayrımların ve eşitsizliklerin var olduğu toplumlardır ve bu toplumlar özellikle cinsiyete/toplumsal cinsiyete dayalı eşitsizlikleri üreterek diğer toplumsal eşitsizliklerle iç içe sürdürürler. Söz konusu cinsiyete dayalı toplumsal eşitsizliklerin aslında biyolojik kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu

biyolojik farklar, aslında toplumsal farklara sonradan verilen anlamlardır. Yani toplumsal farklılıklar biyolojik determinizmden alınan ideolojik destek sayesinde meşrulaştırılmaktadır (Sancar, 2014, s. 23). Bu görüşe göre toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere uygun varoluş ve davranış biçimlerini dayatmakla kalmaz, aynı zamanda onlar arasında bir iktidar ilişkisi de belirler. İşte kadınlar ile erkekler arasında toplumsal cinsiyetin tesis ettiği bu asimetrik iktidarın diğer bir adı ataerkilliktir (Direk Z., 2016, s. 18).

1960'lar sonu ve 1970'lerde geliştirilen feminist patriyarka kuramının temel varsayımlarından en önemlisi cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki kavramsal ayrışmadır ve bu ayrışma ikinci dalga feminizmin temelini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, politik alanda önemli etkiler yaratmış ve muhafazakâr biyolojizme ciddi bir darbe indirmiştir. Bu bağlamda ikinci dalga feministler kadın ve erkeği kültürel olarak varlığı kabul gören bir ikilik olarak formüle etmişlerdir (Yarar, 2015, s. 14-15). İkinci dalga feminizm, birinci dalga feminizmin savunduğu eşitlik talebine değil; dünyanın mevcut örgütlenme düzeni olan ataerkil düzenin ürettiği ve yerleşikleştirdiği bu ikilik nedeniyle toplumsal cinsiyet eşitliğini elde etmenin olanaksızlığının tartışılmasına dayanır. Bu tartışma kadın kimliğinin ve cinsiyetinin yeniden ele alınmasına yol açmıştır. Kadın bedenini merkez alan argümanlar geliştirilmiştir. Bu dönemde yürütülen yasal doğum kontrolü ve kürtaj hakkı; aile içi şiddet, cinsel taciz, cinsel şiddet ve tecavüz mağdurları için yargı reformu; serbestleştirilmiş boşanma yasaları; lezbiyen anneler için haklar; kadın doğum ve jinekoloji alanlarındaki iyileştirilmiş tıbbi hizmetler elde etmek amacıyla yürütülen kampanyaların bütünündeki temel unsur, kadınların kendi bedenlerini kontrol etme isteğidir (Code, 2000, s. 209). *Radikal feminist* yaklaşıma göre eril iktidarın devamı için kadın bedeni ataerkil düzen tarafından denetim altında tutulmaktadır.

Önceki bölümde de değinildiği gibi Freud, Marx ile benzer biçimde, kadınların ezilmesinin doğası üzerine önemli kavrayışlar sunmuştur. Teorisinin en önemli iki düşüncesi olan penis kıskançlığı ve kastrasyon karmaşası, kadınların biyolojik bakımdan erkeklerden aşağı oldukları kabul edilerek öne sürülmüştür (De Beauvoir, 1993, s. 54-55). Kadın ile erkeğin aile içindeki rollerinin belirlenmesine yönelik deneysel çalışmalar yapması ve çocuğun toplumsal olarak belirlenmiş yetişkinlik rolüne doğru gelişim sürecini betimlemesi, feminist teori için oldukça önemlidir (Donovan, 1997, s. 175). Freud'un "anatomi kaderdir" düşüncesinin altında biyolojik determinizm bulunmaktadır. 20. yüzyılın temel feministlerinin çoğu (Gilman, Greer, Klein, De Beauvoir, Friedan,

Figes, Firestone, Millett, Koedt, Atkinson gibi) Freud'un teorilerini psikoseksüel gelişimin hangi oranda biyolojik olarak belirlendiğini temel alarak güçlü bir biçimde eleştirmiştir (Donovan, 1997, s. 192). Freud'un kuramlarına getirdikleri eleştirilerle birlikte radikal feministler, bu savları feminist kurama hizmet etmek üzere dönüştürmek için çalışmışlardır. Kadının kadın olduğu için sahip olduğu farklılıkların belirlenmesinin önemli olduğu savunulurken; kadınların erkeklerden farklı yaşam deneyimlerine sahip olduklarına vurgu yapılarak kadınların ortak bir kimliği paylaştığı ileri sürülmektedir (Altuntaş, 2013, s. 348). Sahip olunan bu farklılık, ikinci dalga feministleri tarafından kadın iktidarının kaynağı olarak görülmüştür.

"Farklılığı ortaya koymanın yolu ise kadınların kadınlıklarından doğan deneyimlerine dayanarak 'kadınsı' bir yazın ve konuşma literatürü ortaya koymaktan" (Çaha, 1996, s. 56) geçmektedir. Bu bağlamda gerek ikinci dalga feminizmin farklılık politikasına dayanması gerekse üçüncü dalga feminizmin postyapısalcı ve yapısökümcü teorilerinden beslenmesi nedeniyle *Fransız Feminist* kuramının ikinci dalga feminizm ile üçüncü dalga feminizm arasında konumlandığı düşünülebilir. 1970'li yıllarda Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva'nın kuramsal çalışmalarından oluşan Fransız Feminizmi; postyapısalcı düşünce, özellikle Derridacı yapısöküm ve Lacancı psikanaliz ile yakından ilişkili ve temel olarak cinsel farklılık, dil ve bilinçaltı ile ilgilenen akademik bir feminizmi ifade etmektedir (Costello, 2016, s. 4-5).

Fransız feministler, Batılı evrenselciliği ve onun mantığa aykırı söylemlerini; zihin/beden, erkek/kadın, beyaz/siyah gibi ikili karşıtlıklar ve bunların hiyerarşik düzenlenişi aracılığıyla incelemişlerdir. İncelenen bu karşıtlıklarda bir öge yalnızca diğerinden yalnızca farklı değil aynı zamanda eksiktir. Derrida'nın ilkinin ikincisi üzerinde üstün kılarak kendi *öteki*sini yaratan bu karşıtlıkların kaynağında sözmerkezcilik ve fallusmerkezcilik gibi düşünme ilkeleri yatmaktadır (Selvi, 2014, s. 88). Fransız Feminizmi'ne göre ataerkil ideolojinin kökeni dildedir ve ataerkil düzen, kadın yazını ve beden üzerinden var edilecek kadın dili üzerinden verilecek mücadele ile yıkılabilir. Farklılık politikası ele alındığında; Fransız Feminizmi Radikal Feminizm'den bir noktada ayrılır. Radikal Feminizm'in farklılık politikası kadını kamusal alanda ayrı tutarken; Fransız Feminizmi kamusal alandaki ayrılıktan çok kültürel alandaki farklılıkları sergilemektedir (Yörük, 2009, s. 79). Bu yaklaşımı benimseyen feministler, kadınların kamusal alana farklılıklarını koruyarak girmesini ve sivil toplum içinde farklı bir ses, görüntü ve değerler sistemi ile var olmasını savunmuşlardır. Fransız Feminizmi, kamusal

alana hâkim kılınmak istenen Aydınlanma düşüncesinin doğru tek ideoloji, tek program, tek lider, tek hedef ve tek çıkar etrafında oluşan üniter bir siyasal yapılanmaya son verilmesine zemin hazırladığı için önemli bir katkı sağlamıştır (Çaha, 1996, s. 62).

2.1.3. Üçüncü dalga feminist kuram

1980'li yıllara gelindiğinde küreselleşmenin etkisiyle yükselen kapitalist bir örnekleştirme dalgasına karşı – kişisel ya da kolektif – bir kimlik tesis etme çabası (Kumar, 2013, s. 228), feminizmde yeni bir dalga meydana getirerek Postmodern Feminizm'in temelini oluşturmuştur. Postyapısalcı ve postmodern akımların doğuşuyla iç içe geçen süreçte ikinci dalga feminist yaklaşımın temel argümanları tartışmaya açılmıştır. Bu noktada cinsiyet – toplumsal cinsiyet ayrımı konusundaki netlik yerini çeşitli sorgulamalara bırakmıştır. İkinci dalga feministler tarafından vurgulanan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrım, cinsiyet farklılığı konusuna sosyolojik ve kültürel bir açıklama getirerek başlangıçta aynılık ve farklılık arasındaki ikilemi çözmüş gibi görünse de cinsiyetlendirilmiş vücut ve kadınlar arasındaki farklılıklarla ilgili sorulara tam anlamıyla bir cevap bulamamıştır (Kroløkke, 2006, s. 14). Postmodern Feminizm'in öncülerinden Butler'a göre cinsiyet, tıpkı toplumsal cinsiyet gibi, kültürel bir inşadır ve ikisi arasında herhangi bir ayrım yoktur (Butler, 2016, s. 52).

Kadın ve erkek kategorileri, Batı düşüncesinin ikili karşıtlıklarından en temel olanıdır. İkilikler domino etkisi oluşturur, biri diğerini sürdürür ve yaratır – karşılıklı olarak birbirlerini güçlendirirler (Wright, 1997, s. 77). Bu doğrultuda İkinci dalga feministlerin ikili karşıtlık üzerinden kurdukları toplumsal cinsiyet, yine ikili karşıtlıklar yardımıyla yeniden üretilmektedir. Bu yaklaşım, 1980'lerin sonlarında özcü olduğu için eleştirilmiştir. Postmodern feministler, ataerkil, ırk ve sınıf temelli kategorileştirmeler yerine farklılıklara odaklanan, *öteki*liği olumlayan bir tavır sergilemiş; *öteki*liğin çoğulculuğu, çeşitliliği, farklılığı ve açıklığı simgelediğini savunmuşlardır (Giddens, 2008, s. 523). Buradan yola çıkarak küreselleşmenin kimliksizleştirme politikasına karşı bir duruş olarak üçüncü dalga feminizmin bütün *öteki* kimlikleri – siyahlar, eşcinseller, göçmenler, azınlıklar vb. – içine alan bir yaklaşımı olduğu ileri sürülebilir.

Postmodernizmin en temel özelliklerinden birisi olan çoğulculuk anlayışını Postmodern Feminizm'e uyarlayan feministler, sadece cinsiyetler arası değil; bir cinsiyetin kendi içinde de farklılıklar barındırabileceğini savunmaktadırlar. Gerek farklılık feminizmi gerekse eşitlik feminizmi *bir* kadın kimliği olduğunu varsaymıştır.

Ancak Postmodern Feminizm'e göre *kadın* tek ve evrensel bir kategori olarak değerlendirilemez çünkü kendi içinde farklılıklar barındırmaktadır. Bu farklılıklar üzerinden sorunsallaştırılan *ortak kadın kimliği* reddedilmiş; kadınların toplumdaki ikincil konumunu ataerkil düzene ve toplumsal cinsiyete bağlayan özcü yaklaşım eleştirilmiştir. İkinci dalga feminist yaklaşımını, cinsiyet ayrımcılığını tek ve evrensel bir nedene dayandıran ve farklılıkları yok sayan bir tutum olarak değerlendiren üçüncü dalga feminizm; evrensel bir kadın kategorisi yerine kadınlar arasındaki ırk, sınıf, cinsellik farkları gibi daha somut konulara yönelmiştir (Donovan, 1997, s. 351). Kadının ezilmişliğinin temel sebebi olarak ele alınan toplumsal cinsiyet kimliğine ise sınıf, ırk, yaş ve cinsel yönelim gibi diğer kimliklerden biri olarak yaklaşmak gerektiği ileri sürülmüştür. Postmodern Feminizm, "Tek bir beden yoktur, yalnızca bedenler, yalnızca farklılıklar ve çoğul eşitlik kavramları vardır" (Eisenstein 1988'den aktaran Patterson, 1991, s. 295) yaklaşımıyla kadınlara dair bütün kuram ve genelleştirmeleri reddetmiştir. Kadınlar içinde mevcut olan farklılık oranında kadınlarla ilgili değişik türde sorunlar olabileceği ortaya atılmıştır.

Michel Foucault'nun cinsiyet ve cinselliğe dair ortaya attığı düşüncelerin, queer kuramın yolunu açtığı söylenebilir. Foucault'ya (Direk, 2007, s. 71) göre beden, kendisine doğal ve verili bir cinsiyet fikri yükleyen söylem tarafından belirlenmeden önce cinsiyetli değildir. Söylem içinde ve iktidarla ilişkisi bağlamında beden, cinsiyet kazanır. *Cinsellik* ise iktidarın, söylemin, bedenlerin ve duygulanırlığın tarihsel olarak özgül bir düzenlenişidir. Yani cinsellik, cinsiyeti yapay bir kategori olarak üretmektedir. Bu kategori temel olarak kendisinin oluşumunu sağlayan iktidar ilişkilerini etkili bir biçimde gizlemek ve yaygınlaştırmaktadır. İktidarın bireyler *ürettiği*ni iddia eden Foucault, disipline edici söylemin onları sadece yönettiğini ve onlardan faydalandığını değil, aynı zamanda aktif bir biçimde inşa ettiğini de savunmaktadır (Butler J., 2009, s. 83). Normalliği kuran normların insan doğasında temellenmediğini; bunların toplumsal ve tarihsel olarak iktidar tarafından inşa edildiğini ileri sürmüştür (Direk, 2007, s. 70).

Judith Butler, toplumsal cinsiyet ve cinsellik konularının kesişimiyle ilgilenen queer ve transgender (*toplumsal cinsiyet aşırı*) politikalar gibi yeni hareketlerin öncüsü olmuş; sınır aşma politikasının teorik çerçevesini çizen "Üçüncü Dalga Performans Feminizmi" nin ifade edilmesine katkı sağlamıştır (Kroløkke, 2006, s. 18). Queer kuram hem feminist kuramın içinden hem de Butler'ın feminizm eleştirisinden beslenerek gelişmiştir. Butler, feminizmin ortaya koyduğu evrensel kadın doğası yaklaşımını;

kadınlar arasındaki kültürel ve diğer farklılıkları göz ardı etmesi ve eril geleneği devam ettirmesine yol açması nedeniyle eleştirmektedir (Butler J., 2016, s. 61). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımına karşı çıkan Butler'a göre biyolojik olduğu söylenen cinsiyet (*sex*), aslında toplumsal cinsiyetten (*gender*) başka birşey değildir (Butler J., 2016, s. 52). Toplumsal cinsiyetin performatif bir pratik olduğunu; dolayısıyla toplumsal cinsiyet ve cinselliğin mutlak kimlikler değil, tekrar edilen bir performansa dayalı eylemler (Butler J., 2016, s. 229) olduğunu savunmuştur. Performatifliğin kendisinden önce gelen bir norm veya normlar dizisinin yinelenmesiyle oluştuğu (Butler J., 2014, s. 24) önermesinden yola çıkarak toplumsal cinsiyetli bir öznenin kendisinden önce gelen normlar aracılığıyla kimlik kazandığı ileri sürülebilir. Toplumsal cinsiyetli öznenin oluşumu; özne olarak kabul edilmeyen *öteki*lerin de performatif biçimde inşa edilmesini gerekli kılmaktadır (Butler J., 2014, s. 17).

Butler'a (Butler J., 2016, s. 224-225) göre edimler, bedensel hareketler ve icralar gibi performatifler aracılığıyla kurulan toplumsal cinsiyet; *drag*, *cross-dressing* ve *butch/femme* gibi performatif pratikler sayesinde alt üst edilebilir. Buna göre drag performansları "toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsallığını örtük olarak açığa çıkarmaktadır" (Butler J., 2016, s. 226). *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasında drag performansların egemen cinsiyet normalarını yıkmanın bir yolu olduğunu savunan Butler; *Bela Bedenler* adlı çalışmasında drag ve mevcut normları yıkma arasında bir ilişki olması gerekmediğini ve drag performansların abartılı heteroseksüel toplumsal cinsiyet normlarının doğallıktan çıkarılmasında olduğu kadar yeniden idealleştirilmesinde de kullanılabileceğini ileri sürerek önceki düşüncesi ile çelişkiye düşmüştür (Butler J., 2014, s. 178-179).

Butler, kuramında işaret ettiği performatif pratiklerce inşa edilen öznelerin dışında kalan *öteki*leri görünür hâle getirerek farklılıklar arasında birliktelik politikası oluşturmayı amaçlamıştır. Böylece queer; eşitlik ve özgürlük temelinde hem ırkçılık ve homofobiye hem de göç karşıtı politikalarla her türlü mizojiniyle ve yoksullukla bir arada mücadele etmeyi hedeflemektedir (Butler J., 2010, s. 27-28). Queerin tanımını yapmak, kuramın sınırlarını çizmek kavramın doğası gereği, sınırlamalara karşı olması nedeniyle, oldukça güçtür. Direk'in tanımıyla queer,

> "... normatif bir alanın dışında kalana, norm olanın ihlal edilmesine, evrensellik iddiasını taşıyamayacak bir var olana, bütün örnekleri düşünürken başvurmamızın uygunsuz olacağı kötü örneğe, bir özü bünyesinde taşıması bakımından örnek demenin bile şüpheli kaçacağı ya da gayrimeşru olacağı tekil örneğe gönderme yapar." (Direk, 2007, s. 69)

Normatif kimliğin *tuhaflaştırılması*nı esas alan queerin bir kimlik değil; aslında bir anlamda kimliğin imkânsızlığı olduğu ileri sürülebilir. Ötekileştirmeye karşı bir duruş sergileyen queer, kadının ötekileştirilmesini sorunsallaştıran feminist kuram ile bu noktada birleşmektedir.

Feminist kuram, *cinsiyet* kavramını, kadın ve erkek cinsi ile sınırlaması nedeniyle, cinselliğin tek formunu onaylayan heteronormativiteye destek vererek bu düzeni güçlendirdiği gerekçesiyle eleştirilmektedir. Buna karşılık cinselliğin heteroseksüel-homoseksüel olarak ayrıştırılmasına karşı bir duruş sergileyen queer, bütün normalleştirici, baskıcı toplumsal zorlamalara karşı ana akım heteroseksüel ve homoseksüel kategorileri reddetmektedir (Erdem, 2012, s. 44). Butler'a göre heteronormativite kavramının merkezinde toplumsal cinsiyet bulunmaktadır (Butler J., 2016, s. 73). Buna göre heteroseksüel ilişki *norm*al kabul edilirken; heteroseksüel ilişki dışında yer alan bütün cinsellik biçimleri *norm dışı* olarak değerlendirilir. Queer kuram tam olarak norm dışı kalanlarla ilgilenmektedir. Bu bağlamda normal olanın eleştirisi olarak nitelendirilebilecek queer, kimlik kategorilerini aşarak ve sınırların dışına çıkarak kültürel bir çoğulculuğu hedeflemektedir.

Feminist ve queer kurama yapısökümcü yaklaşımlar hem biyolojik cinsiyet hem de toplumsal cinsiyet kimliği kategorilerinin dengesini sarsmış; kesişen kimlik ve pratiklerin çoğulluğunu düşünme imkânı sağlamıştır (Young, 2009, s. 39). Bu noktada beden kavramı önemli bir inceleme alanı hâline gelmiştir. Beden sabit bir veri değil, farklılık yaratan bir kurgu olarak ele alınmalıdır. Butler (Direk, 2007, s. 69) cinsiyetli bedenlerin normlarla yüklü olduğunu ve bedenin normu icra ederek cinsiyetlendiğini savunmaktadır. Bedenler normlar aracılığıyla toplumsal cinsiyet üzerinden anlaşılabilirlik ve geçerlilik kazanır. "Anlamın öncülü olarak belirlenmiş beden" ler (Butler J., 2014, s. 47), yeniden anlamlandırmalara fırsat verebileceği için kendilerini kuran yasaya itiraz edebilme olanağına sahip olurlar.

2.2. Ataerkil İdeoloji ve Namus Kavramı

Toplumsal yapı ile ilgili ileri sürülen tezlerde kimi araştırmacıların (Reed, 1995), (Briffault, 1990), (Badinter, 1992), (Malinowski, 1989) savunduğu ilk uygarlıkların anaerkil toplum yapısına sahip olduğu görüşüne karşılık; tam anlamıyla eşitlikçi bir kültür anlayışının sonuçsuz kaldığı (Ortner, 1996, s. 24) ve kültürün başından beri ataerkil olduğu görüşü (De Beauvoir, 1993, s. 76) yer almaktadır. *Kültür* (Özlem, 2012, s. 158-

159) teriminin kök anlamını incelemek, sahip olduğu diğer anlam ve kullanımlara sinmiş olması nedeniyle önem kazanmaktadır. Latince *colere* (işlemek, yetiştirmek, düzenlemek) fiilinden türetilen *cultura* terimi, Romalılar tarafından tarımsal etkinlikleri nitelendirmede kullanılmıştır. Terimin insanın yetiştirilmesi, işlenmesi, eğitilmesi anlamında kullanılması yine Romalılar dönemine rastlamaktadır. Dönemin filozoflarından Cicero bu terimi, insan nefsinin terbiye edilmesi anlamında kullanmıştır. MÖ 1. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar bir insan üzerinden tanımlanan *kültür*; Aydınlanma felsefesinin de etkisiyle, 18. yüzyılın sonlarına doğru tekil kullanımının yanı sıra çoğul olarak da kullanılmaya başlanmıştır. Bu yeni anlamıyla *kültür*; artık bir insan topluluğunun, bir halkın, bir ulusun duyuş, düşünüş ve değer birliğini meydana getiren düşünsel, sanatsal, felsefi, bilimsel ve teknik bütün üretimleri ve varlıkları olarak tanımlanmaktadır.

Kültür, toplumu bir arada tutan önemli bir olgudur. Toplumun devamı için toplumsal ilişkiler çeşitli normlar, yasa ve yasaklar aracılığıyla düzenlenmektedir. Cinsellik ve biyolojik yeniden üretim de her kültürde farklı yapılandırılan bir düzenleme pratiğidir. Örneğin anasoylu bir toplumun aynı kuşağının kadın ve erkek üyeleri kardeş sayıldığından, cinsel ilişki ve evlilik yasağı olarak tanımlanabilecek *egzogami* (dış evlilik) yasası, kabile mensuplarının titizlikle uymaları gereken tek cinsel kısıtlamayı oluştururken (Ecevitoğlu, 2012, s. 405); babasoylu toplumlarda tercih edilen *endogami* (iç evlilik) ile, kadını aile içinde tutarak soya başka soyun karışmaması amaçlanır. Bu toplumlarda soya üye kadınların cinsel saflığına ve namuslarına duyulan güven oldukça önemlidir (Yıldız Tahincioğlu A. N., 2011, s. 84-88), çünkü kadının namusu bütün soyun namusunu temsil etmektedir. Anasoylu ya da babasoylu bir toplum olması fark etmeksizin cinsellik ve evliliğin soy bağlarına dayalı örgütsel yapıyı şekillendiren ve yeniden üreten pratikler olarak ortaya çıktığı; ileriki bölümlerde ele alınacak olan ve Agamben'in ortaya attığı mutlak anlamda "öldürülebilir hayat" ın kurulduğu alanı oluşturduğu görülmektedir (Ecevitoğlu, 2012, s. 38 – 39).

İkinci dalga feminizm savunucuları (Millett, 2011), (Firestone, 1993) cinsiyet ve iktidar arasındaki ilişkiyi tartışmaya açarak; kadın ve erkek arasındaki hiyerarşik yapılanmanın cinsiyetten kaynaklandığı ileri sürmektedir. Bununla bağlantılı olarak cinsellik de bir iktidar alanıdır. MacKinnon'a göre cinsellik "eril, toplumsal ve politik bir kavramdır. Biyolojik bir nitelik değildir" (MacKinnon, 2003, s. 132-133). *Cinsellik* (Lhomond, 2015, s. 61), fiziksel ve zihinsel haz almak üzere bedenin ve özellikle- ama

bunlarla sınırlı kalmaksızın- genital organların kullanılmasıyla ilgilidir. Daha geniş kapsamda bu kullanımların toplumsal kuruluşu, yani bu pratiklerin biçimlendirilmesi ve düzenlenmesi olarak tanımlanabilir. Söz konusu kuruluş, dönemlere ve toplumlara göre değişkenlik gösteren bir kurallar ve normlar bütününü belirler. Yaşanan bu değişkenlik, farklı dönem ve toplumlarda ataerkillik biçimlerinin izlerini sürmeye olanak tanımaktadır. Cinsellik, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin üzerine kurulmakta ve kadın-erkek arasında ezen-ezilen sınıfı tesis etmektedir.

Foucault'nun cinsiyetin ve cinselliğin inşaları hakkında yaptığı analizler doğrultusunda kavramsallaştırdığı *biyoiktidar* yaklaşımı; cinsiyetin doğal olmadığını, toplumsal cinsiyet tarafından doğallaştırıldığını savunmaktadır (Foucault, 2016). Cinselliğin de benzer biçimde tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak kurgulanmış olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda düzenli bedenler üreterek düzenli bir toplumsal yapı elde etmeyi hedefleyen biyoiktidar, cinselliği düzenleyici bir biyopolitik olarak kullanmaktadır (Foucault, 2016). Modern toplumlarda özel alana yerleştirilen evlilik kurumu çerçevesinde düzenlenen cinsellik (Pateman, 1989, s. 3), ataerkil ideolojide kadın cinselliğinin denetimi sorunu üzerine kuruludur. Bu sorun, Akdeniz ve Ortadoğu toplumlarında *namus* adı altında ortaya çıkar (Delaney, 2001, s. 59). Ataerkil aile kurumu içinde düzenlenen cinsellik, yasal düzenlemelerin dışında bırakılmıştır. Young'a göre cinselliğin bilinçli bir çaba ile yasaların dışında tutulması; bu alanda ortaya çıkan ve cinselliği düzenlemeyi amaçlayan şiddet türlerini tartışma dışı bırakmaktadır (Young, 1997'den aktaran Tahincioğlu, 2010, s. 5). Kadına yönelik şiddetin en ağır biçimlerinden biri olan namus bahaneli cinayetlerin altında yatan dinamikleri çözümleyebilmek ancak ataerkil ideolojinin ve namus kavramının temellendiği ögeleri irdelemek ile mümkün olabilecektir.

2.2.1. Ataerkil ideoloji

En genel tanımıyla ataerkillik; erkeklerin kadınlar üzerinde egemen olduğu, kadınları ezdiği ve sömürdüğü toplumsal yapılar sistemidir (Walby, 2016, s. 39). Bu sistemde kadın; yalnızca kadın olduğu için, başka bir deyişle cinsiyeti nedeniyle, özel / kamusal alan ayrımı olmaksızın, bütün gündelik pratiklerinde erkeğe tabi kılınmaktadır. Evrensel bir toplumsal yapılanma biçimi olan ataerkillik; erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyetinin nedenini erkek ve kadın arasında var olduğu varsayılan biyolojik ve fiziksel farklılıklara bağlamakta ve bu nedenle cinsiyetler arasındaki eşitsiz güç ilişkisini

doğallaştırmaktadır. Erkeğin üstünlüğü yaratılıştan getirilen bir özellik olarak görülürken; kadının bağımlı ve korunmaya muhtaç olduğu kabul edilmektedir.

Daha önce de değinildiği gibi kültürün başından beri ataerkil mi olduğu, yoksa ataerkilliğe mi evrildiği konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Evrimci antropoloji savunucularından Bachofen, Morgan ve Engels'in temel tezine göre (Ecevitoğlu, 2012, s. 389) anasoyluluk, babasoyluluğu ve ataerkiyi önceleyen evrensel bir aşama oluşturmuştur. Soyun anne tarafından devam ettiği toplumlarda kadın; cinselliğin, soyun ve mirasın kontrolünü elinde bulundurması sebebiyle erkekten daha fazla toplumsal iktidara sahiptir. Söz konusu toplumsal iktidarın erkeğe geçişi, ataerkil kültürün oluşmasına neden olmuştur. Bu kültürel değişimde tarım alanında yaşanan gelişmeler ve hayvancılığın keşfi sayesinde erkeğin doğurganlıktaki payını fark etmesi sonucu babalık ilkesinin ortaya çıkması önemli rol oynamıştır (Yıldız Tahincioğlu A. N., 2011, s. 46).

Biyolojik babalığı bilmeyen ve kadının doğurganlığını doğaüstü güçlerle ilişkilendiren eski toplumlarda babalık, "erkek lohusalığı" ya da "baba töreni" adı verilen bir ritüel çerçevesinde kurulan sosyal bir olaydan ibarettir (Reed, 1995, s. 96-97). Tarımın bulunmasının ardından kadının doğurganlığı ile toprağın verimliliği arasında bir bağ kurulmuştur. Bronz çağına kadar tarım alanında kadın ve erkeğin gerçekleştirdiği ortak çalışma, karasabanın tarımda kullanılmaya başlanmasıyla birlikte yerini erkeğin etkin çalışmasına bırakmıştır (Badinter, 1992, s. 67). Toprağın karasaban ile sürülüp ekilmesi ile cinsel ilişki yoluyla dölleme özelliği arasında kurulan ilişki, ataerkil düzenin de başlangıcı sayılabilir. Erkeğin dölleme özelliğinin farkına varması, babalık ilkesinin ortaya çıkışı ve kadın cinselliğinin bu doğrultuda denetlenmesi nedeniyle önemlidir.

Doğadan kültüre geçişin bir aracı, hatta bu ilerlemenin ta kendisi olarak nitelendirilen ilk yasak (*ensest*) (Can, 2002, s. 34), kapsamı toplumdan topluma değişmesine karşın, istisnasız her toplumda bulunmaktadır. Bu, toplumun var olması ve kendini devam ettirmesi için bir zorunluluktur. Freud kuramında ensestin önüne geçmek için egzogaminin gerekliliğini ortaya koymuştur (Freud, 2002, s. 15). Kadın cinselliğinin yol açtığı rekabet ve şiddeti sonlandırmak amacıyla yapılan sosyal bir anlaşma sayesinde ilkel insan kümeleri bir araya gelerek bir toplum oluşturabilmiştir. Levi-Strauss ve Girard da, tıpkı Freud gibi, medeniyeti ortaya çıkaran yasa olarak egzogami yasasına gönderme yapmaktadır (Akal, 2005, s. 213-229). Böylece ilk yasak ve onu takip eden ilk yasa, kadın cinselliği üzerinden bir toplum düzenleme pratiği olarak işlevselleşmiştir.

Ataerkil yapının oluşum aşamaları incelenirken öncelikli olarak ele alınması gereken nokta, cinselliğin denetimidir. *Ataerki* ve karşısına yerleştirilen *anaerki* belirsiz içeriklerle donatılmıştır. Soyun yalnızca kadın ve yalnızca erkek üzerinden izlendiği soy dizgeleri, kadın ve erkeğin toplumsal konumlarını ve cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini farklı biçimlerde yapılandıracak temel etmenlerden biridir. Ancak her iki durumda da cinsiyetçiliğin siyasal-toplumsal düzenin belirleyicisi olduğu unutulmamalıdır. Bu aşamada cinsellik denetiminin farklı soy dizgelerindeki yapılanma biçimi üzerine odaklanmak önem kazanmaktadır. Çünkü biyolojik yeniden üretim, kutsal olana gönderme yapılarak anlamlandırılmaktadır. Cinsellik denetimi, siyasal iktidar açısından kutsalın belirlenmesinin ve "öldürülebilir hayat" ın kuruluşunun bağlamlarından birini oluşturmaktadır (Ecevitoğlu, 2012, s. 403).

2.2.1.1. *Öldürülebilir hayat*

Agamben (2013, s. 16), ataerkil yapının temelini oluşturan özel / kamusal alan ayrımını ele alarak, bu iki alanın birbirinden neden ayrıldığını ve siyaset ile hayat arasında nasıl bir ilişki olduğunu sorunsallaştırır. Antik Yunan'da özel alan (*zoé*) üreme, beslenme gibi canlıların hayatlarını devam ettirebilmeleri için gerçekleştirdikleri yalın etkinliklerin alanı olarak tanımlanırken; kamusal alan (*bios*) ise siyasal olanı, anlamlı bir hayat tarzını temsil etmektedir. Aristoteles, mükemmel toplumun amacının "hayat sahibi olarak doğmak, fakat özde iyi hayat hedefiyle yaşamak" (Aristoteles'ten aktaran Agamben 2013, s. 11) olduğunu ileri sürmüştür. Bu görüşü temel alarak Agamben, "öldürülebilen fakat kurban edilemeyen bir insan olan *homo sacer* (kutsal insan)"in öldürülebilirlik özelliği sayesinde siyasal iktidarın kodlarını ortaya çıkarması nedeniyle modern siyasette hayati bir işlevi bulunduğunu ve bu doğrultuda egemen iktidarın ortaya koyduğu ilk etkinliğin biyopolitik bir beden yaratmak olduğunu savunmuştur (Agamben, 2013, s. 15-17).

Kadın cinselliğini ölüm tehdidiyle denetleyen namus kavramı, *alternatif* bir öldürülebilir hayat ve dolayısıyla da "iyi hayat" tasarımına karşılık geldiği için (Ecevitoğlu, 2012, s. 30) Agamben'in ortaya attığı "öldürülebilir hayat" kavramını ele almak bu noktada önem kazanmakadır. *Homo sacer*, Antik Roma hukukunda bir suç dolayısıyla halkın yargıladığı ve öldürülmesi cinayet sayılmayan; ancak kurban edilmesi kesin olarak yasaklanmış kişiyi temsil etmektedir. Homo sacer kavramının içinde barındırdığı bu ikilikten yola çıkan Agamben, "hem insani hukukun hem de ilahi hukukun

dışında tutulan öldürülebilme fakat kurban edilememe statülerinin kesişiminde yer alan homo sacerin hayatının nasıl bir hayat" (Agamben, 2013, s. 92) olduğunu ve nasıl kurulduğunu irdelemiştir.

Bu bağlamda Agamben'in dikkat çektiği nokta, bu çelişkinin doğurduğu şiddet olgusudur.

> "Homo sacer'in statüsünü tanımlayan şey, kendisine ait olduğu varsayılan kutsalın orijinal müphemliği değil; içine atıldığı kendine has *çifte dışlanma* özelliğiyle maruz kaldığı şiddettir. Buradaki şiddet – herkes tarafından öldürülmesinin caiz olması – ne bir kurban edilmedir ne de cinayet ne bir idam mahkûmunun infazıdır ve ne de kutsalın çiğnenmesi. Hem beşerî hukukun hem de ilahi hukukun cezai biçimlerinin dışında kalan bu şiddet, yepyeni bir insani eylem alanı yaratıyor." (Agamben, 2013, s. 103)

Her türlü iktidarın dışında bırakılarak toplumsal düzenin dışına itilen homo sacer üzerinde siyasal iktidarın tasarrufu da öldürmek/öldürülmesine izin vermek olacaktır (Ecevitoğlu, 2012, s. 36). Bu bağlamda ele alındığında siyasal iktidarın hayatın "yok edilmesinin mübah olduğu eşiğin belirlenmesi" (Agamben, 2013, s. 167) yönündeki yaklaşım, Foucault'nun *biyopolitika*sındaki "yaşatma ya da ölüme atma gücü" (Foucault, 2016, s. 98) ile benzeşmektedir. Söz konusu eşik, her toplumun kendi *öldürülebilir hayat*ını nasıl kurduğunu belirlemektedir. Hem hukuk hem de kurbanlık alanının dışına taşan bir şiddet nesnesine işaret eden ve herkesin öldürebileceği homo sacer'in konumu ile ataerkil ideolojide kadının yerleştirildiği konumun benzeştiği düşünülebilir.

2.2.1.2. *Ölüm üzerinde hak / Yaşam üzerinde iktidar*[1]

"Yaşam ve ölüm üzerindeki hak"kın (Foucault, 2016, s. 96) egemen iktidarın ayırıcı özelliklerini oluşturan ayrıcalıklardan biri olduğunu savunan Foucault'ya göre bu hak, biçimsel olarak Antik Roma'da aile reisinin iktidarı altında bulunan bütün kişilerin (çocuklar ve köleler) yaşamını kullanabilme hakkını veren *patria potestas* kurumundan ileri gelmektedir. Klasik kuramcılar, hükümdarın bu hakkı ancak kendi varlığının tehlikede olduğu durumlarda kullanarak uyruklarından kendi hayatlarını tehlikeye atmalarını istemesi biçiminde düşünüldüğünü ileri sürmüşlerdir. Foucault bu yaklaşımı "*öldürtme* ya da yaşamasına *izin verme* hakkı" (Foucault, 2016, s. 98) olarak tanımlamaktadır. Klasik çağdan modern çağa geçişte iktidar mekanizmalarında önemli bir dönüşüm yaşanmış ve bu doğrultuda Foucault'nun tanımladığı bu hak, "*yaşatma* ya

[1] *Cinselliğin Tarihi* (Foucault, 2016) kitabının birinci cildinin son bölümünün başlığından alıntılanmıştır.

da *ölüme atma* gücü" (Foucault, 2016, s. 98) olarak kendini yenilemiştir. Bu güç, Foucault'nun ortaya koyduğu *biyoiktidar* kavramı ile açıklanabilir.

Modern iktidarın topluma müdahalesini biyoiktidar kavramı ile sorunsallaştıran Foucault, biyoiktidarın iki temel biçimi olduğunu ileri sürmektedir: Bedenin *anatomo-politikası* ve nüfusun *biyopolitikası*. Bireyselleştirici bir iktidar teknolojisi olarak ele alınabilecek anatomo-politikası, bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır. 17. yüzyıldan itibaren bedenin terbiye edilmesi, yeteneklerinin arttırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi bu iktidar teknolojisi ile sağlanmıştır (Foucault, 2016, s. 99). Bunun devamı olarak kavramsallaştırılan ikinci iktidar teknolojisi ise; 18. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez alması dolayısıyla bütün nüfusu temel alan nüfusun biyopolitikasıdır. Bu iktidar teknolojisinde bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmış (Foucault, 2016, s. 99); bu nedenle iktidar tarafından yütürülen bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim kendini göstermiştir. Foucault'nun kuramında beden denetimleri ve nüfus düzenlemeleri iktidarın yaşam üzerindeki temel örgütlenme alanları hâline gelmiş ve bu doğrultuda insan, yaşatılması gereken bir canlı varlık olarak kurulmuştur. Kapitalizmin gelişmesi ancak bu sayede mümkün olabilecektir.

Hem bedensel bir davranış olması nedeniyle *beden*in hem de biyolojik yeniden üretim aracı olması nedeniyle *nüfus*un bağlantı noktasında yer alan cinsellik, ölüm tehdidi yerine yaşamın yönetilmesi çerçevesinde düzenlenen bir iktidarın merkezi hedefi hâline dönüşmüştür (Foucault, 2016, s. 105). Foucault'nun bu yaklaşımı, cinselliğin toplumsal bir inşa olduğunu göstermesine karşın cinselliğin toplumsal cinsiyet ile olan ilişkisi noktasında suskun kalmaktadır (Yıldız Tahincioğlu A. N., 2011, s. 37). MacKinnon'ın yaklaşımıyla cinsellik; biyolojik çağrışımlı olduğu düşünülen cinsiyet ve toplumsal çağrışımlı olduğu düşünülen toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin temelini oluşturmaktadır (MacKinnon, 2003, s. 11). Buna göre eril iktidar tarafından kurulan cinsel ideoloji; toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin doğurduğu kadınlık deneyimlerinde (pornografi, tecavüz, ensest, fahişelik, kürtaj, dayak vb.) görünür hâle gelmektedir.

Foucault ile Agamben'in biyoiktidar yaklaşımlarındaki fark, söz konusu cinsel ideoloji temelinde açıklanabilir. Buna göre Foucault, biyoiktidarın şiddet olgusunu toplumsal yapıyı düzenleme aracı olarak kullanmadığını savunmaktadır. Modern devletin

biyoiktidar yaklaşımı, düzenleme ve denetleme pratikleri üzerine kuruludur. Normal ve normal olmayan davranışlar aracılığıyla oluşturulan kategoriler, iktidar tarafından toplumsal yapıyı düzenleme yönünde kullanılmaktadır. Cinsellik de düzenli bedenler yaratarak toplumu düzenleyen, aynı zamanda iktidar tarafından denetim altına alınan bir kategoridir. Bu bağlamda Foucault'nun yaklaşımında cinselliğin şiddet üzerinden değil, bedene uygulanan disiplinci yöntemler aracılığıyla düzenlendiği söylenebilir.

Agamben (2013, s. 44) ise her iktidarın temelinde kendine has bir şiddet bulunduğunu ileri sürmektedir. "Yasaklama, tam da (homo sacerin) çıplak hayatı ile egemen iktidarı bir araya getirmekte"dir (Agamben, 2013, s. 134). Bu doğrultuda iktidar tarafından yasaklar aracılığıyla denetlenen bedenin şiddetin nesnesi hâline geldiği ileri sürülebilir. Agamben'in yaklaşımına göre yasaklı kimse; tam anlamıyla hukuk dışına atılan ve hukukla ilgisi koparılan birisi değil, hukuk tarafından terk edilen, yani hayat ile hukukun dışarıdaki ile içeridekinin birbirinden ayırt edilemediği eşik alana bırakılan ve burada tehdit edilen bir kişidir (Agamben, 2013, s. 40). Bu kavramsallaştırma ışığında bedeni hedef alan şiddetin tam da bu eşik alanda kendini gösterdiği; beden denetimi yoluyla şiddete uğrayan kadının da tehdit edilen kişi olduğu ileri sürülebilir.

2.2.1.3. *Ataerkil ideolojide iktidar ve kadına yönelik şiddet*

Yukarıda ele alınan biyoiktidar yaklaşımı, cinsiyet/toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin cinsellikle ilişkisinin araştırılması için önemli olanaklar sunmuştur. Toplumsal yapıyı düzenlemede iktidar tarafından kullanılan cinsellik, feminist kuram tarafından sorunsallaştırılmış ve cinselliği cinsiyet eşitsizliklerinin kaynağı olarak ele alan cinsel ideoloji yaklaşımı geliştirilmiştir (Connell, 1998), (MacKinnon, 2003), (Pateman, 2004), (Millett, 2011). Ataerkil ideoloji, toplumsallaşma sürecinde erkeğin üstünlüğünü varsayan ön kabul nedeniyle erkeği iktidar sahibi, kadın ise tabi olan konumuna yerleştirilmiştir. Bu görüşün temeli, egemen grubun kendinde var olduğunu kabul ettiği yetenekler ile tabi olanların (egemen olanların işine yarayan) bazı niteliklere sahip olduğu ön kabulüne dayanmaktadır. "Bu yetenekler erkeklerde saldırganlık, zekâ, güç ve etkenlik; kadınlardaki nitelikler ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, iffet ve etken olamayıştır" (Millett, 2011, s. 49). Toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri temeline dayalı bu iktidar ilişkisi, erkeğin üstünlüğünü kanıtlamak için bilinçli bir araç olarak kullandığı şiddet olgusunda açığa çıkmaktadır. Bu yönüyle şiddet, yalnız cinsiyetler arası eşitsizliğin bir göstergesi değil; aynı zamanda söz konusu eşitsizliğin devamına hizmet eden bir

araçtır (Wattz & Zimmerman, 2002, s. 1232). Bu bağlamda her iktidar denetim dolayısıyla şiddet içerdiğinden; cinsel ideoloji, iktidar ve şiddet arasındaki ilişkinin irdelenmesi bu çalışma açısından önem taşımaktadır.

İktidar sahibinin kim olduğunun belirlenmesi; şiddet ile iktidar arasında var olduğu düşünülen bağlantının ortaya konulabilmesi için bir gereklilik oluşturmaktadır. Modern devlet öncesi toplumda siyasal iktidarın gerek kullanımı gerekse kaynağı tek elde toplanmıştır (Fanid, 2014, s. 30). Baba, ailenin iktidar sahibi olarak bu yetkinin de sahibidir. Erkeğin lider olduğu, ataerkil aile olarak da adlandırılabilecek bu yeni aile biçimi, ilk kez Antik Roma'da ortaya çıkmıştır. Aile anlamına gelen *familia* sözcüğü, başlangıçta aile çatısı altında kan bağı olmayan köleleri kapsamaktaydı. Bu sözcüğün anlamı sonradan babanın bütün aile ve ev halkı üzerindeki otoritesini vurgulamak amacıyla genişletilmiştir. Romalılar bu yapıyı aile başkanının kadın, çocuklar ve belirli sayıda köleyi babalık otoritesi altında tuttuğu ve hepsi üzerinde yaşatmak ya da öldürmek hakkına sahip olduğu yeni bir toplumsal örgüt olarak betimlemişlerdir (Engels, 2003, s. 56). Oskay'a (1996, s. 186) göre ataerkilliğe geçiş, özel mülkiyetin ortaya çıkmasına ve siyasal pratiklerin topluluğun bütününden ayrılıp devlet kurumu içine aktarılmasına yol açmış; ekonomik ve siyasal iktidar farklılaşmasına bağlı olarak kişisel bir efendi- köle ilişkisi de ortaya çıkmıştır. Arendt iktidar, güç, kuvvet, otorite ve şiddet kavramlarının insanın insan üzerindeki egemenliğinin araçlarına işaret ettiğini ileri sürmektedir (Arendt, 1997, s. 49-50). Bu bağlamda ataerkil aile yapısında uygulanan kadına yönelik şiddetin, otoriteye dayanan efendi-köle ilişkisi üzerine kurulmuş toplumsal yapının devam ettirilmesinde temel araç olarak kullanıldığı ileri sürülebilir.

Erkeğe ve erkekliğe ayrıcalıklı bir güç ve otoritenin verildiği bir toplumsal sistem olan ataerkillik, erkeği Öz ve kadının Öteki olarak kurar. Ayrıcalıklı kişinin, yani erkeğin, kendisine verilen hakları kullanmaya devam edebilmesi ataerkil toplumsal yapının yeniden üretilerek sürdürülmesi ile mümkün olabilir. Bunun için ana akım toplumsal değerleri ve inançları ifade eden aile ve cinsellik, hukuk sistemi, genel eğitim gibi kurumlar işlevsel olarak kullanılmaktadır (Caranny-Francis, Waring, Stravropoulos, & Kirby, 2002, s. 13-14). Ataerkilliğin yeniden üretiminin temelinde neslin devamı bulunmaktadır. Bu nedenle doğurganlık özelliği dolayısıyla neslin devamı için gerekli olan kadın cinselliğinin denetimi, ataerkil ideolojinin yeniden üretilmesi ve sürdürülmesi için önemli bir sorunsal oluşturmaktadır. Antik Yunan aile yapısı tek eşliliğin başlangıcı kabul edilebilir. Engels (2003, s. 63), tek eşlilikle bireysel cinsel aşkın arasında hiçbir

ilişki olmadığını ileri sürmektedir. Buna göre tek eşlilik doğal koşullar üzerinde değil; iktisadi koşullar üzerine kurulmuş ilk aile biçimidir. Bu aile biçimiyle aile içinde erkeğin egemen olması; yalnızca ondan olabilecek ve babanın servetinin kendilerine kalacağı çocukların doğması amaçlanmıştır. Bu tespit, ataerkil aile yapısında kadın cinselliğinin denetlenmesi zorunluluğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu denetim, ataerkil iktidarı elinde bulunduran erkeğe verilmiştir.

Antik çağda erkeğin sahip olduğu iktidar, modern devlet ile biçim değiştirmiş; ancak iktidar sahibinin kim olduğu konusunda bir değişim olmamıştır. Sözleşme kuramcıları, modern devlet öncesi babanın sahip olduğu yetkiyi reddederek toplumu düzenleyen iktidar türlerinin birbirinden farklı olduğunu ileri sürmüşlerdir (Acar Savran, 2009, s. 109). Böylece iktidar ikiye bölünerek özel alan ve kamusal alan olarak iki farklı alanda kendini göstermiştir. Kamusal alan özgürlük, bireycilik, akıl, sözleşme ve tarafsız yasaların alanı olarak tanımlanırken; özel alan doğal itaatin, kan bağlarının, duygu, aşk ve cinsel tutkunun alanı olarak kurgulanmıştır (Pateman, 2004, s. 139-140). Erkek, kendisinde doğuştan ve doğal olarak mevcut olduğuna inanılan zekâ ve güç gibi yetenekleri sayesinde rasyonaliteyi temsil eden kamusal alana taşınırken; kadın, biyolojik olan doğurganlık özelliği nedeniyle, tartışma ihtiyacı duyulmaksızın, çocuk bakımı, ev işleri vb. gündelik zorunluluklarla özel alana hapsedilmiştir. Bu yeni toplumsal yapıda mutlak iktidar babadan alınarak, başka bir denetleme mekanizması olan evlilik kurumu aracılığıyla kocaya verilmiştir. Özel- kamusal alan ayrışmasından sonra özel alanın iktidarı kocaya verilirken, bu iktidarın sevgi temelinde bir rızaya dayandığı ileri sürülmüştür (Eisenstein, 1986), (Pateman, 1989), (Pateman, 1994), (Pateman, 2004), (Okin, 1998), (Butler M. A., 1994), (Lange, 1994), (MacKinnon C. A., 2003), (Sancar, 2004). Rızaya dair ortaya atılan bu söylem, özel alanın ve bu alanda kadınlara uygulanan şiddetin her türlü müdahalenin uzağına yerleştirilmesine yol açmıştır (Pateman, 2004). Bu yaklaşım, kadına yönelik şiddetin devletin müdahalesine ihtiyaç duyulmayan bir kategori olarak normalleştirilmesine neden olmaktadır.

Toplumsal cinsiyet eşitizliklerinin yol açtığı şiddet- iktidar ilişkilerini incelerken toplumsal olarak kurulan kadınlık kategorisinin yanı sıra başka bir toplumsal inşa olan *erkeklik* de ele alınmalıdır. Zira sözü edilen eril şiddet yalnızca kadınları değil; egemen erkek cinsiyeti dışında kalan bütün cinsiyetleri hedeflemektedir. Connell (1998, s. 245-252), toplumsal cinsiyeti ele alan bir çalışmanın iktidar ilişkilerinden ve erk kavramından bağımsız olamayacağını ileri sürerek *hegemonik erkeklik* kavramını ortaya atmıştır.

Kadınlarla ve tabi kılınmış erkekliklerle ilişkili olarak inşa edilen hegemonik erkeklik kavramı; erkeklerin hâkim, kadınların ise tabi olduğu ataerkil düzenin temelindeki toplumsal cinsiyet pratiğinin inşasını tarif etmek için kullanılmıştır. Bu tanımdan yola çıkarak hegemonik erkekliğin erkeklerin yalnızca kadınlar üzerindeki tahakkümünü değil; farklı erkeklik grupları arasındaki tahakküm ilişkilerini de ortaya çıkarmaya ve erkeklikler içinde *öteki*nin nasıl kurulduğunu irdelemeye olanak sağlayan bir kavram olduğu düşünülebilir.

Erkekliğin kazanılan, kaybedebilinen ve belirli koşullara tabi bir olgu olduğu düşünüldüğünde; erkeklikler içindeki *öteki*nin kim(ler) olduğu ve nasıl inşa edildiği hakkında bir saptama yapmak mümkün olabilir. Hegemonik erkekliğin alt unsurları olarak tanımlanabilecek statü kazanma, bağımsızlık ve özgüven sahibi olma, saldırganlık eğilimi geliştirme ve kadınsı olan her şeye karşı yasaklayıcı normu benimseme (Thompson & Pleck, 1986, s. 532) gibi zorunluluklar, erkeklikler içinde tabi erkek kimliklerinin oluşmasında belirleyici olmaktadır. Başka bir deyişle hegemonik erkeklik "toplumun ikincil konuma ittiği erkeklik tarzlarının sorgulanmasını mümkün kılar ve belirli erkek kategorilerinin marjinalleşme ve damgalanma deneyimlerini açığa çıkarır" (Kandiyoti, 2013, s. 201). İkincil konuma itilen erkek kimlikleri, egemen erkek kimliklerinin üzerinde baskı ve iktidar kurduğu birer kategori hâline gelmektedir.

Farklı ekonomik sınıf, etnik köken, kültürel gruba mensup olan ya da toplumda kabul görmüş erkeklik değerlerine uymayı reddederek norm dışı tavırlar sergileyen erkekler, sözü edilen ikincil erkek kategorilerini oluşturmaktadır. Sancar, erkekler arasındaki iktidar farklılıkları dolayısıyla eril şiddete maruz kalan Türkiye'deki farklı erkek kategorilerini "devlet tarafından işkence edilmiş 'muhalif'ler, etnik kimlikleri nedeniyle 'aşağılanmış' Kürt erkekler, biyolojik erkeklikleri ile dertli eşcinseller, savaş karşıtları, pasifistler, vicdani retçiler, feminist kadınlar ile yaşarken 'eğitilmiş' erkekler" (Sancar S., 2009, s. 266) olarak tanımlamaktadır. Erkek kategorileri arasındaki iktidar farklılıkları, alternatif erkek kimliklerini bastırıp marjinalleştirerek inşa edilen hegemonik erkeklik içerisinde kurulmaktadır. Bu bakımdan kadına yönelik şiddet ile marjinalleştirilmiş erkekliklere yönelik şiddet arasında, her ikisinin de toplumsal cinsiyet kimliklerinin hegemonik inşasıyla varlık bulmalarından dolayı bir paralellik bulunmaktadır (Ertürk, 2015, s. 40). İktidar sahibi hegemonik erkeklik; iktidarını devam ettirebilmek amacıyla, norm dışı olduğunu kabul ettiği bütün kimliklere yönelik

uyguladığı şiddet aracılığıyla kendisine iktidarı sağlayan ataerkil düzeni devam ettirmektedir. Bu bağlamda şiddeti uygulayanın iktidar sahibi olduğu söylenebilir.

"Güç ve şiddet tüm tahakküm düzenlerinin parçası" (Giddens A., 2010, s. 114) olduğundan, erkeğin kadına göre üstün kabul edildiği bir tahakküm düzeni olan ataerkil ideolojide şiddetin, güç sahibi erkeğin tabi kılınan kadına karşı uyguladığı ve cinsellik temelinde kendini gösteren bir olgu olduğu ileri sürülebilir. Bu noktada kadın cinselliğinin denetimi ile namus kavramı arasındaki ilişkiyi irdelemek yerinde olacaktır. Sirman, namus kavramının akrabalığa bağlı topluluklar için önemini şöyle açıklamaktadır:

> "Bu tür topluluklarda grubun üremesi tamamıyla üyelerin cinsel davranışlarına bağlıdır ve bu yüzden de bireysel cinsellik, tüm topluluğun denetimi ve kontrolü altına alınır. Namusun hem bir kişinin diğerleri karşısındaki kimliğinin hem de kişinin kendi içinde sahip olduğu değeri belirleyen bir unsur olarak ortaya çıkışı bu tür toplumlar içinde olmuştur. Bir başka deyişle namus kişinin içselleştirilmiş sosyal konumunu belirler." (Sirman, 2006, s. 48)

Özellikle Akdeniz ve Ortadoğu toplumları gibi akrabalığa bağlı ataerkil toplumlarda namus, bireysel değil kolektif bir kavramdır (Doğan, 2016, s. 88). Kadının namusunu kaybetmesi bütün topluluğa mal edileceğinden namus, sıkı biçimde denetlenmesi gereken bir kategori hâline gelmektedir. Söz konusu toplumlarda uygulanan kadına yönelik şiddet, cinselliğin denetimi hedefiyle namus kavramına dayalı olarak ortaya çıkmaktadır.

2.2.2. Namus kavramı

Bu aşamaya kadar ele alınan cinsiyet ve cinsiyet eşitsizlikleri arasındaki ilişkinin çok yönlü olduğu ve birden fazla bileşeni içerdiği düşünülebilir. Bu ilişki en çok Akdeniz ve Ortadoğu toplumları için hayati önem taşıyan; toplumsal cinsiyet konumlarına dair değerler ve kuralların en temel belirleyicisi olan ve kadın cinselliğinin saflığı anlamında kullanılan *namus* (Yıldız Tahincioğlu A. N., 2011, s. 77) kavramında görünürlük kazanmaktadır. Tillion'a göre namus kavramı, kadın- toprak arasında kurulan ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır ve esas olarak toprağa ve kana yabancı karışmasını engelleme hedefi namusun arka planını oluşturmaktadır (Tillion, 2006, s. 153-154). Her iki toplumsal cinsiyetin de davranış normlarıyla ilişkili bir kavram olmasına karşın namus, ataerkil ideolojide kadın bedenini ve cinselliğini kontrol etme hedefiyle ahlaka dair değer ve kurallar etrafında örgütlenmektedir. Bu açıdan namus, kadının her türlü davranışının gözlenmesi ve kontrol edilmesi ile ilgili toplumsal bir kontrol mekanizmasıdır (Baker, Gregware, & Cassidy, 1999, s. 167). Toplumlara ve kültürlere

göre algılanış biçimi farklılaşsa da namus kavramının değişmez özelliği, kadın cinselliği üzerinden tanımlanmasıdır.

Türkiye'de namusun nasıl algılandığına bakıldığında toplum için önemli bir değer olduğu ileri sürülebilir. Değerler, toplum tarafından en iyi, en doğru ve en faydalı olduğu kabul edilen genelleştirilmiş davranış prensipleridir (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 3). Namus, kadın cinselliğinin denetimi üzerine kurulu bir kavram olduğu için temel olarak kadından beklenen davranış prensiplerini içermektedir. Türkiye'ye bakıldığında namus ile ilintili en önemli davranış *bakirelik* ve *cinsel saflıktır* (Kardam, 2005, s. 16) ve bu beklentinin muhattabı kadındır. *Türkiye'de Aile Değerleri Araştırması*'nda (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 297) cinselliğin belli kalıplar, kurallar, normlar ve gelenekler çerçevesinde yürütülen; ihmal edilmesi hâlinde toplum ve değerler bakımından telafisi mümkün olmayan büyük sorunlar doğuracağı konusunda toplumda belli bir algının oluştuğu bir değer olarak tanımlandığı görülebilir. Cinsellik; evlilik, nikah, mahremiyet, sadakat gibi güçlü toplumsal değerler çerçevesinde kurgulanmakta ve bu değerler dışında herhangi bir cinsel eylem ve tercih kesin olarak reddedilmektedir.

2010 yılında T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan bu araştırmada "Bir erkeğin evlilik öncesi cinsel ilişki kurmasında sakınca görmüyorum" ifadesini katılımcıların %38,1'i desteklemiş, %46,1'i desteklememiş ve %15,8'i çekimser kalmıştır. Buna karşılık "Kızların evlilik öncesi cinsel ilişki kurmasında sakınca görmüyorum" ifadesini katılımcıların %14,1'i desteklemiş, %77,22'si desteklememiş ve %8,7'si çekimser kalmıştır (T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü, 2010, s. 104-108). Görüldüğü gibi kızların evlilik öncesi cinsel ilişki kurmasına yüksek oranda karşı çıkılmıştır. Bu saptama, Türk toplumunun cinsellik söz konusu olduğunda kadın ve erkeği nasıl farklılaştırdığına dair önemli bir veri sağlamaktadır. Kadın cinselliğinin saflığına atfedilen bu değer; kadın cinselliğinin sıkı bir biçimde denetlenmesine, kadının cinsellikle ilişkilendirilebilecek davranışlarının kontrol altında tutulmasına verilen önemin göstergesi sayılabilir.

Önceki bölümde ele alındığı gibi modern toplumlar açısından cinsellik bir düzenleme pratiği olarak işlevselleşmiştir. Kandaşlık temelinde örgütlenen toplumlarda ise bu pratik, topluluk açısından kurucu bir işleve sahip olduğundan ayrıntılı bir biçimde düzenlenen bir alanı oluşturmaktadır (Ecevitoğlu, 2012, s. 281). Namus, iktidar sahibi erkeğe hem kendisinin hem de ailesinin namusunu koruma görevini verirken; kadından

“ailenin isteği dışında birisiyle duygusal ilişkiye girmek, gayrimeşru bebek doğurmak, kocasını terk edip başkasına kaçmak, evlilik dışı veya öncesi hamile kalmak, sevdiği erkekle kaçmak, kötü yola düşmek” (Tezcan M., 2000, s. 241) gibi namussuzluk sayılabilecek davranışlarda bulunmadan, kendisini sakınarak korumasını beklemektedir. Akdeniz bölgesindeki çok yönlü namus kavramı çerçevesinde kişi namusunu kendi eylemleri vasıtasıyla kazansa da cinsel namus ancak muhafaza edilir ya da kaybedilir (Bettiga-Boukerbout, 2014, s. 236). Bu süreçte, erkek namusunu korumak için gerekirse şiddete başvurarak aktif bir rol üstlenirken; kadın pasif bir konuma indirgenmiştir. Geleneksel yapılarda namus, erkek öznelerin uyguladığı meşru şiddet aracılığıyla korunurken; modern yapılarda şiddet yerine aile ve eğitim gibi modern devletin çeşitli kurumlarının ürettiği söylemler aracılığıyla korunmaktadır (Yıldız Tahincioğlu A. N., 2011, s. 43). Kadın cinselliği üzerindeki bu sistematik denetimin en önemli nedenlerinden biri, kadının cinsel ahlakı ile aile/topluluk şerefi arasında kurulan bağlantıdır.

Namus; şeref, utanç, iffet gibi bileşenleri bünyesinde barındıran çok yönlü bir kavramdır. Buna göre “şerefin taşıyıcısı ve sahibi erkekken; utancın hem sahibi hem de kaynağı kadındır” (Yıldız Tahincioğlu A. N., 2011, s. 79). Ataerkil namus kurallarının gerektirdiği gibi davranmayan ve iffetinden şüphe edilen kadın ailesine utanç getirir ve erkeğin/ailenin şerefini kaybetmesine neden olur. “Kadınlara, herhangi bir yanlış davranış nedeniyle bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ya da şerefsizlik getirecek denli muazzam olumsuz bir güç atfedilmiştir” (Kandiyoti, 2013, s. 74). Söz konusu durumda kaybedildiği düşünülen namusun, ataerkil düzende erkekliğin gereği olarak sunulan biçimde yeniden tesis edilmesi ve namusu zedeleyen kişinin cezalandırılması gereklidir. Erkeğin görevi, toplum karşısında ailenin şerefini tekrar kazandırmak için gerekeni yapmaktır (Leung & Cohen, 2011, s. 509). Çünkü utanç, yalnızca namusunu kaybetmiş bir kadının göstereni değil; erkeğin de erkeklik görevinde başarısız olduğunun kanıtıdır. Erkek, şerefine yeniden kavuşmak için utancın kaynağını yok etmekle yükümlüdür. Erkeğin bu eylemi kendisinin yapması geleneksel yapılarda bir zorunluluktur. Zira bu eylemi hukuka başvurarak resmî kurumlara bırakmak, savunmasızlığın ve haksızlığa uğranıldığının gösterilmesiyle (erkek) onurunun tehlike altında olduğunu alenen itiraf etmek anlamına gelecektir (Pitt-Rivers, 1965, s. 30). Toplumsal cinsiyete dayalı bir şiddet türü olan namus bahaneli cinayetler tam da bu noktada tezahür etmektedir.

2.2.2.1. *Toplumsal cinsiyete dayalı bir şiddet türü olarak namus bahaneli cinayetler*

Kandaşlık temelinde örgütlenen toplumlarda kadınların cinsellikle ilişkilendirilen davranışları nedeniyle kolayca kaybedildiği düşünülen ve kırılgan bir yapıya sahip olan namus kavramı, kolektif kimliğin bir parçası olarak kabul edildiğinden cinayetle sonuçlanabilen bir şiddete başvurularak denetlenmektedir. Namus, topluluk içinde kişinin değerini belirleyen bir kategoridir ve topluluk mensuplarının değerlendirmesine tabidir. Bu bakımdan sosyal bir olgu olduğu söylenebilir. Ailenin kadın üyelerinden birinin namus normlarını ihlal etmesi hâlinde bütün aile töhmet altında kalır ve utanç duyar. Sosyal çevrenin ayıplamasının bir sonucu olarak hissedilen utanç, sosyalliğe atıfta bulunmaktadır (Baker, Gregware, & Cassidy, 1999, s. 169-172). Ailenin saygınlığını yeniden kazanmasının yolu utancın ortadan kaldırılması; yani namus normlarını ihlal eden kadının öldürülmesidir.

Özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla oluşan erkeğin kadını denetleme ihtiyacı, modern devlette de sistemin işlemesinde önemli yer tutan bir araca dönüşmüştür. Geleneksel yapılarda topluluk bazında ve şiddet aracılığıyla denetlenen namusun, modern yapılarda bireyselleşerek sevgi ve sadakata dayalı olarak korunduğu önceki bölümde tartışılmıştı. Başka bir deyişle modernleşmeyle birlikte ataerkil ideolojinin kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki denetimi kalkmamış; yalnızca yön değiştirmiştir. Özbek, namus kavramını ulus devlet içindeki iktidar mekanizmasının önemli bir parçası olması sebebiyle basit bir kültürel ilişkiden çok, kamusal düzenlemeyle de bağlantılı siyasal bir ilişki şekli olarak ele almayı önermektedir (Özbek, 2011, s. 42). Bu doğrultuda namus adına işlenen cinayetlerin, münferit bir suç olmaktan ziyade toplumsal bir suç olduğu ileri sürülebilir.

Söz konusu cinayetleri kadına yönelik diğer şiddet türlerinden ayıran nokta, bu cinayetlerin organize olması ve uygulanış biçimidir. Bu cinayetler aile konseyinde verilen karar doğrultusunda, genellikle ailenin genç erkek üyesi ya da erkek çocuğunun seçilerek görevlendirilmesi sonucu büyük bir ahlaksızlık yapmış olduğu kabul edilen kadına hak ettiği cezanın verilmesi şeklinde tezahür etmektedir. *Namusa aykırı davranış*ın kanıtlanması önemli değildir; önemli olan toplumun namusa aykırılığı algılaması ve bunun ailenin toplumsal durumuna olan etkisidir (Ertürk, 2007, s. 12). Abdo, bu cinayetlerin devlet politikaları ve ulusal karakterler tarafından meşru kılındığını; eril kararlar, ataerkil normlar ve adetler tarafından şekillendirildiğini ileri sürmüştür (Abdo, 2006, s. 63-64). Kökleri özel mülkiyet ve ataerkil düzene dayanan bu şiddet türünü belirli kültür, etnik köken ya da sosyoekonomik sınıfa indirgemek yanlış bir yaklaşım olacaktır.

Ancak namus bahaneli cinayetlere yönelik batı kaynaklı eleştirel söylem, bu pratiği şiddetin gelenekten kaynaklanan bir biçimi olarak görmektedir (Ecevitoğlu, 2012, s. 361). Bu söylemin, namus kavramının Batılı olmayan, özellikle de Müslüman toplumlar üzerinden geri kalmışlık, suç ve ötekilik ekseninde tanımlanmasına yol açtığı söylenebilir. Söz konusu ötekileştirme / dışlama söylemi, namus bahaneli cinayetleri töre ile ilişkilendirmektedir.

2.2.2.2. *"Öteki"ne yönelik bir şiddet türü olarak namus bahaneli cinayetler*

1980'li yıllardan itibaren özellikle ulaşım ve iletişim alanlarında yaşanan ilerlemenin bir sonucu olarak ortaya çıkan; ekonomik, siyasi ve kültürel alanlarda etkileri görülen *küreselleşme* süreci, kimlik kavramını tartışmaya açmıştır. Bu süreçte dünyanın farklı yerlerinde bulunan kişiler arasında çeşitli kitle iletişim araçları aracılığıyla bilgi akışının çok hızlı olması, ulaşım olanaklarının sağladığı hareket özgürlüğü sayesinde çok sayıda farklı kimliğin kolayca yer değiştirerek etkileşim içinde ve bir arada olduğu küresel bir toplumun oluştuğu söylenebilir. Küreselleşme bir taraftan ekonomik, sosyal ve kültürel olarak homojen bir dünya yapısının oluşmasına olanak sağlarken; bir taraftan da mevcut farklılıkların değiştirilmeden korunmasını desteklemektedir. "Kültür, etnisite, cinsiyet, yerellik, dinsellik gibi farklı temellere dayalı yeni kimlik alanları, evrensellik ve ulusallık gibi kavramlar çerçevesinde (...) geniş ölçekli, sınırlayıcı kimlik tanımlarının yeniden değerlendirilmesine neden olmaktadır" (Ulusay, 2008, s. 20). Küresel, ulusal ya da bölgesel çapta bu yeni kimliklerin bir araya gelmesiyle oluşan gruplar *öteki* olarak anılmaktadır.

Din, cinsiyet, ırk, etnik köken, sosyoekonomik durum, engellilik, cinsel yönelim, ten rengi gibi farklı kategoriler bazında kendini gösteren ötekileştirme; farklılık ve tikelliklere vurgu yapmaktadır. *Kimlik*, farklılığı ötekileştirirken "mensubiyet" ve "ait olma" (Güleç, 1992, s. 14) temelinde bir benzeşen kategorisi oluşturmaktadır. *Öteki*, toplumsal olarak sahip olunan aidiyet ve kimlikleri paylaşmayanları tanımlamak amacıyla kullanılan ve bu sebeple topluma yabancılaşma durumunu ifade eden bir kavramdır (Emiroğlu & Aydın, 2003, s. 661). *Öteki*nin kim olduğu ancak *biz* üzerinden tanımlanabilir. *Biz* gibi gözükmeyen, giyinmeyen, konuşmayan, davranmayan, düşünmeyen özetle *biz*im gibi olmayan *öteki*dir.

Küreselleşme, modernizm ve postmodernizm kavramlarıyla yakından ilgilidir. Modernizmin bir sonucu olarak ortaya çıkan ulus-devletlerde evrensel, rasyonel, bütüncül

ve homojen bir kimlik anlayışı benimsenirken; postmodern dönemde merkezsiz, heterojen, parçalı ve farklılıklara ses veren bir kimlik anlayışı ön plana çıkmıştır (Sönmez Selçuk, 2011, s. 2). Ulus-devletlerin dayattığı kolektif kimliğin terkedilip farklılıklara dayalı kimliğin benimsenmesine bağlı olarak yürütülen kimlik siyaseti; 1970'lerin sonu, 1980'lerin başından itibaren önem kazanmıştır. Benhabib'e (1997, s. 29) göre *kimlik siyaseti*, bu dönemde Batılı kapitalist demokrasilerde ortaya çıkan (kadın, ekoloji, etnik ve dilsel özerklik, eşcinsel hakları mücadeleleri gibi) yeni toplumsal hareketlerin meydana getirdiği deneyimlerin sonucu olarak gündeme gelmiştir. Söz konusu deneyimler, *siyasi kaygı* olarak tanımlanan sorunların tanımında önemli dönüşümler meydana getirmiştir. 19. yüzyılın tamamı ile 20. yüzyılın ilk yarısında burjuva ve işçi sınıfı siyasetinde belirleyici olan servet, siyasi konum ve erişime dair sorunlar yerini kürtaj ve eşcinsel hakları mücadeleleri, ekoloji, yeni tıbbi teknolojilerin sonuçları, ırksal, dilsel ve etnik gurur siyaseti gibi konulara bırakmıştır. Böylece tekil kimlik yaklaşımı terk edilerek farklı toplulukların kültürel kimliklerinin önemsendiği bir yaklaşım benimsenmiştir.

Namus bahaneli cinayetleri toplumsal ve siyasal bütün dinamikleri ile ele almayarak yalnızca töre ile ilişkilendirmek, belirli kültürlere ait *biz* ve *öteki* ayrımının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu söylem açısından töre, modernlik dışı olanı temsil ettiği ölçüde belirli bir etnik/kültürel grubu ötekileştirme açısından işlevsel olabilmektedir. *Biz*, *öteki*ni kendi değer normları ve kültür kalıplarını kullanarak anlamaya çalıştığı için onu kendinden daha aşağı bir konuma yerleştirmektedir (Schnapper, 2005, s. 225-226). Çokkültürlü ve göçmen nüfusun yoğun olduğu Avrupa ülkelerinde namus bahaneli cinayetler Müslüman halkla ilişkilendirilirken; Türkiye özelinde de benzer bir söylem doğrultusunda Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesine, özellikle de Kürt nüfusa (Ecevitoğlu, 2012, s. 380-381) indirgenmektedir. Bu yaklaşım, söz konusu cinayetlerin dünyanın her yerinde işlenen evrensel bir suç olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesine yol açmaktadır.

Namus bahaneli cinayetler, ataerkil ideoloji tarafından desteklenen bir insan hakları ihlalidir. Namus bahaneli cinayetlerin nedenlerini çözümlemek için mesele çok boyutlu ele alınmalıdır. Bütün sosyal olaylarda olduğu gibi kadına yönelik şiddet de toplumsal, bireysel, kültürel, ekonomik vb. pek çok boyutu olan bir sorundur ve literatürde farklı disiplinlerce yapılan analizler sonucu yoksulluk, işsizlik, göç ve (çarpık) kentleşme gibi olgularla ilişkilendirilmektedir (Cumhurbaşkanlığı Devlet Denetleme Kurulu, 2013, s.

25'ten aktaran, TBMM Kadına Yönelik Şiddet Araştırma Komisyonu, 2015, s. 72). Namus bahaneli cinayetlerin, kadın cinselliğinin denetimi temelinde meydana geldiği ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinden bağımsız değerlendirilemeyeceği için herhangi bir öldürme eylemi olarak ele alınmaması gerektiği düşünülmektedir. Bu eylemin yasaların dışında bırakılan özel alanda tezahür ettiği için meşru sayılması sebebiyle ideolojik bir eylem olduğu söylenebilir. Kadınların erkeklerin egemenliğine, ikincil erkeklerin ise hegemonik erkeklerin egemenliğine itaat etmesini sağlayan kimi rızaya dayalı yöntemler ve kimi zorlayıcı kurallar; hukuk, dil, din, kültür, eğitim, medya ve diğer toplumsal güçler tarafından üretilmekte, yeniden üretilmekte ve toplumsal ilişkilerde kurallara uygun davranış kalıplarının tekrarlanması suretiyle benimsetilip normalleştirilmektedir (Doğan, 2016, s. 22). Bu doğrultuda toplumsal gerçekliği inşa eden bu araçlardan biri olan sinema alanında namusa dayalı ataerkil şiddet temsillerinin incelenmesi önem taşımaktadır. Namus bahaneli cinayetlerin ideolojik bileşenlerinin belirlenebilmesi için feminist metodoloji kullanılarak söz konusu temsillerin irdelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

2.3. Türk Sineması ve Toplumsal Cinsiyet Temsilleri

Tarih boyunca sanata farklı işlevler yüklenmiş; sanatın ne olduğunu sorgulayan çeşitli kuramlar ileri sürülmüştür. Ancak "çağdan çağa, toplumdan topluma, dönemden döneme, hatta aynı çağda kültürden kültüre ve aynı kültür içinde kişiden kişiye değiştiği içindir ki, sanatın ne olduğu sorusuna mutlak bir yanıt verilememiştir" (Savaş, 2012, s. 41). Sanat, insanla doğadaki nesneler arasındaki estetik ilişkinin bir sonucudur. Her ne kadar beğenilen biçimler yaratma gayreti ise de sanatın tek amacı bu değildir. Erinç'e göre bir yapıta sanatsal değer yükleyen şey, yapıtın yalnızca biçimi değil; "şu ya da bu biçimle aktarılmakta olan iletilerdir, yapıtın vardırdığıdır" (Erinç, 1998, s. 106). Sanat yapıtı, kişinin dünyayı farklı algılamasına yol açarak onun daha sorumlu bir birey hâline gelmesine sebep olabilir. Konusunu doğadan, yaşamdan, en çok da insandan alan sanat; insana insanı anlatır. Mutlak gerçekliği dönüştürür, kendi diliyle yeniden inşa ederek sunar. Kişiyi bir olaya, duruma ya da olguya daha önce bakmadığı farklı bir açıdan baktırır; farkında olmadığı şeyleri farkettirir, tanımadığı duyguları hissettirir. Dolayısıyla bu yönleriyle sanatın kişiyi özgürleştirdiği söylenebilir.

Sanat, kişinin yaşamın neliğini anlamlandırmasını sağlaması ve bunu insana kendisini göstererek yapması nedeniyle oldukça etkili bir dildir. İnsanların gerçeği daha

geniş bir şekilde benimsemek için ihtiyaç duyduğu teknoloji çağının bir aracı olarak doğan sinema (Tarkovski, 2008, s. 69), teknik bir buluş olarak ortaya çıkmış; kendine has dilinin oluşmasıyla anlatım olanakları keşfedilmiş ve sanat dalları arasında kendine yer bulmuştur. Fellini'ye göre "Sinema, hayatı anlatmanın kutsal bir biçimidir" (Samuels, 1992, s. 70). Sinema, izleyicisine hayatın bir parçasını sunar; filmin görüntüsü hayatın kendisidir. Benjamin'in *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı denemesinde, fotoğraf ve sinema aracılığıyla sunulan imajlar sayesinde hem mevcut toplumsal yapının görüntülenebileceği hem de devrimsel bir söylem çıkarılabileceği ileri sürülmektedir (Benjamin, 2013, s. 50 – 86). Bu noktadan hareketle sinema yapıtlarını ait oldukları dönemin politik, ekonomik, ideolojik ve toplumsal koşullarından bağımsız değerlendirmenin olanaksız olduğu düşünülebilir. Güçhan (1993, s. 66); sinema-toplum ilişkilerindeki yakın birlikteliğin kanıtı olarak film içeriklerinin toplumun geniş bir kesiminin değer yargıları, inançları ve bakış açılarının değişmesiyle paralel olarak değişmesini göstermektedir. Bu bağlamda Türk sinemasının da toplumsal yapıdaki değişim ve dönüşümlerden etkilendiği; "toplumsal değişim ve toplumsal olaylarla Türk sinemasının gelişimi arasında bir koşutluğun olduğu" (Erkılıç H., 1997, s. 31) söylenebilir.

İlk kurumsallaşmanın Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafa-i Milliye Cemiyeti ve Malûl Gaziler Cemiyeti gibi resmî kurumlar aracılığıyla gerçekleştirildiği Türk sineması, Muhsin Ertuğrul tekelinde ilk yıllarını tamamlamıştır. İlk konulu filmlerden itibaren görülen ve Muhsin Ertuğrul ile belirginleşen teatral yaklaşım, 1939'da sinemaya tiyatro dışından giren yeni kuşak yönetmenler sayesinde terk edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde ilk kez uygulanan dublaj sistemi sayesinde çekim süreleri kısalmış ve yapım masrafları düşmüştür. Türk sinemasını Sinemacılar Dönemi'ne hazırlayan ve Geçiş Dönemi olarak da adlandırılan bu dönemin filmleri biçim ve içerik bakımından Muhsin Ertuğrul dönemine kıyasla belirgin farklar içermektedir.

1948'de çıkan 5237 sayılı Belediye Gelirleri Kanunu'nun 27. maddesine göre sinemalardan alınan eğlence vergisinin oranı, yabancı film oynatan sinemalarda %70 olarak kalırken, yerli film oynatan sinemalarda %25 düzeyine indirilmiştir (Resmî Gazete, 1948). Söz konusu düzenleme, sinemayı kâr getiren bir iş koluna dönüştürmüş; yeni yapımevleri ve sinemacıların sektöre girmesine yol açmıştır. Türk sinemasında 1950-1960 arasında yapımevleri ağırlıklı bir üretim süreci izlenirken; 1960-1970 arasında bölge işletmelerinin egemen olduğu bir üretim tarzı benimsenmiş, 1970-1980 arası

dönemde ise televizyon yayınının başlaması ve terör olaylarının artması nedeniyle dağılma sürecine girilmiştir (Erkılıç, 2003, s. 67).

1950'li yıllar, sinemanın anlatım olanaklarının keşfedildiği ve Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün'ün aralarında olduğu bir grup yönetmenin sinema dili oluşturma çabasıyla yapıtlar ortaya koyduğu yıllar olmuştur. 1950-1960 arasında, dönemin siyasal ortamının getirdiği düşünce özgürlüğü kısıtlaması ve sansür politikaları nedeniyle, toplumsal gerçeklere değinmeyen filmler yapılmıştır (Güçhan G., 1992, s. 80). 1960'tan sonra ise 27 Mayıs askeri darbesinin sağladığı demokratik hak ve özgürlükler çerçevesinde ülke genelinde egemen olan ve 1961 Anayasası ile güvence altına alınan özgürlükçü hava, Türk sinemasının daha önce ele almadığı toplumsal sorunlara yönelmesine olanak tanımıştır. 1960-1965 arasında Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler "denetlemenin izin verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara şöyle bir dokunan" (Özön, 1995, s. 33) filmler yapmışlardır.

1960 yılından itibaren Türk sineması, *Yeşilçam Sineması* olarak anılan döneme girmiştir. Bölge işletmelerinin seyirci beğenilerini ileri sürerek ısmarlama filmler yaptırdığı bu dönemde esas amaç, kısa zamanda ucuza mal edilen filmler yapmak olmuştur. 1970'li yılların ortalarına kadar devam eden bu dönemde biçim ve içerik olarak birbirini tekrar eden; nicelik olarak fazla (yılda ortalama iki yüz film (Özön, 1995, s. 48)), nitelik bakımından zayıf olan; kalıplaşmış tipler ve öykülerden oluşan, çoğunlukla melodram türünde filmler üretilmiştir. Film yapımının bu denli yoğun olduğu bir dönemde bile Türk sinemasının endüstrileşememiş olması, sinemadan kazanılan paranın sinema alanında kullanılmaması önem taşımaktadır. Zira bu yaklaşım, 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasının bir krize girmesine neden olmuştur.

Bu dönemde Türkiye'de yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal olaylar Türk sinemasına da etki etmiştir. Sektördeki film enflasyonu ve siyah/beyaz filmden renkli filme geçiş nedeniyle yükselen maliyetlerin yanı sıra ülkede artan şiddet olayları ve ekonomik dengelerdeki değişiklikler Türk sinemasında derin bir krize yol açmıştır (Erkılıç, 2003, s. 120). Hong Kong kung-fu filmlerinin (Özön, 1995, s. 35) (Ulusay, 2008, s. 106) ve porno filmlerin sektöre hâkim olduğu yıllar aynı zamanda kriz içindeki Türk sineması için ümitvâr olunabileceğini düşündüren Genç/Yeni Sinemacılar dönemidir. Bu dönemin başlangıcı sayılan *Umut* (Yılmaz Güney, 1970) filminin Türk sineması açısından bir dönüm noktası olduğu söylenebilir.

Toplumsal ve siyasal olayların tırmanışta olduğu bir dönemde üretilen *Umut* (Yılmaz Güney, 1970), "o güne kadar yapılanların içinde gerek anlatım gerekse içerik yönünden gerçeğe en çok yaklaşanı ve kendinden sonra gelenlerin de çıkış noktası olmuştur" (Güçhan G., 1992, s. 87). Bu dönemde Yılmaz Güney'in ardından sinemaya giren Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Ömer Kavur, Yavuz Turgul gibi yönetmen ve senaristler; ülkede hâkim olan siyasal ortamın zor koşullarına karşın iç ve dış göç, kırsal alan ve işçi sorunlarını ele alan filmler üretmişlerdir. 1960'lı yıllarda az sayıda film ile sınırlı kalan toplumsal gerçekçi yaklaşım, yukarıda sözü edilen Genç/Yeni Sinemacılar tarafından benimsenmiştir. 1970'li yılların sonunda ülkede artan terör olayları, siyasi kargaşa ortamı ve yaygınlaşan televizyon yayını nedeniyle sinemaya gitme pratikleri değişikliğe uğramıştır. Bununla bağlantılı olarak 1970'li yılların sonlarından itibaren sinema salonları kapanmaya başlamış ve bu süreç 1980'li yıllar boyunca devam etmiştir.

Türkiye tarihinde 12 Eylül askeri darbesi ülkenin toplumsal, ekonomik, siyasi ve kültürel yapısını kökten değiştiren önemli bir olaydır. Sivil yönetim yerini askeri yönetime bırakmış; sokağa çıkma yasakları, siyasi partilerin ve sendika, dernek vb. sivil kuruluşların kapatılması, siyasi tutuklamaların ve yargılamaların yapılması (Cankaya, 2003, s. 164-166) gibi baskıcı uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamalar toplumsal olarak içe kapanma, bireyselleşme ve depolitizasyona yol açmış; 12 Eylül öncesi dönemde yapılan eleştirel filmlerin kısıtlanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Türk sineması da toplumsal konulardan bireysel konulara geçiş yapmıştır. 1980'li yıllarda Türk sinemasında aydınların sorunlarına eğilen, yalnızlaşma ve yabancılaşma temalı filmlerin, arabesk filmlerin ve kadın filmlerinin ağırlığı görülebilir.

1980'lerin sonundan itibaren uygulanmaya başlanan neoliberal ekonomi politikalarının Türk sineması üzerinde önemli etkileri olmuştur. Söz konusu ekonomi politikaları, ABD dağıtım şirketlerinin ülkeye girişini kolaylaştırarak Hollywood filmlerinin salonları hâkimiyeti altına almasına yol açmıştır. Esen'in "Hollywood Darbesi" (Esen, 2000, s. 184) olarak nitelendirdiği bu dönemde Türk filmi yapmak ve gösterime sokmak neredeyse olanaksız hâle gelmiştir. "Yerli yapımlardaki düşüş, videonun yaygınlaşması ve video işletmeciliği ile 1984'te yükselişe geçmiş; bu üretim tarzının da doygunluğa erişmesi ile 1989'da yeniden düşüşe geçmiştir" (Erkılıç, 2003, s. 156). Abisel'e göre video piyasası, Yeşilçamvari niteliksiz filmler üreterek sonunu

hazırlamıştır (Abisel, 1994, s. 110-111). Ancak bu dönemde video piyasasının sinema sektörünün tamamen çökmesini engelleyen bir unsur olduğu yadsınmamalıdır.

Türk sineması 1980'li yılları 383'e düşen salon sayısı ve 13.882.149 yabancı film izleyicisine karşılık 7.165.710 yerli film izleyicisi (Devlet İstatistik Enstitüsü, 2001, s. 84) ile; büyük bir çöküş içinde tamamlamıştır. Sinema salonu işletmecilerinin seyircisizlikten yakındığı bir dönemde Türkiye pazarına giren Hollywood şirketleri, güçlü tanıtım kampanyalarıyla seyircileri yeniden sinema salonlarına döndürmeyi başarmışlardır. 1990'lı yılların ilk yarısında Türkiye'de en çok izlenen ilk on filmin neredeyse tamamı Hollywood filmleridir (Ulusay, 2008, s. 108-109). 1970'li yılların sonunda başlayan kriz, 1980'li yıllarda derinleşmiş; 1990'lı yılların ilk yarısında ise sinemamızın en buhranlı zamanları yaşanmıştır. 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasının yeni bir oluşum ve köklü bir değişim içinde olduğu söylenebilir. Söz konusu süreç ile sinemamızda *Yeni Türk Sineması* olarak adlandırılan dönem başlamıştır.

2.3.1. 2000 sonrası Türk sinemasına genel bakış

1990'lı yıllarda yaşanan gelişmeler, 2000'li yıllarda hem Türkiye hem de dünya ülkeleri açısından önemli kültürel, ekonomik ve siyasi dönüşümlerin yaşanmasına neden olmuştur. Dünya geneline bakıldığında 1991'de SSCB'nin dağılması, iki kutuplu dünya düzenini sona erdirmiş; böylece ABD kaynaklı sermayenin dünya üzerindeki dolaşımı artmıştır. İletişim teknolojilerindeki ilerleme ve küreselleşmenin etkisiyle dünya ülkeleri arasında bilgi akışı hızlanmıştır. 1990'lı yıllarda kullanılmaya başlanan cep telefonu ve internet erişimi 2000'li yıllarda yaygınlaşmıştır. Söz konusu yaygınlaşma sayesinde küreselleşme bambaşka bir boyuta taşınmıştır. Türkiye'ye dönülecek olursa; ülkemiz, 2000'li yıllara koalisyon hükümetlerinin yol açtığı yoğun bir siyasi istikrarsızlık içinde girmiştir. Bu siyasi istikrarsızlık 2001 ve 2008'de toplumsal hayatı farklı yönlerden etkileyen iki büyük ekonomik kriz yaşanmasına yol açmıştır. Yaşanan krizlerin ekonomik boyutunun yanı sıra şiddet, yolsuzluk, hırsızlık gibi toplumsal düzeni bozan etkileri de olmuştur (Sönmez S., 2008, s. 67). 1999 Marmara depremi de benzer biçimde Türkiye halkının hayatında kalıcı izler bırakmıştır.

1996 yılı Türk sineması açısından bir dönüm noktası olmuştur. 1990'lı yılların ikinci yarısını ve 2000'li yılları kapsayan Yeni Türk Sineması'nın temelleri 1996 yılında yapılan iki yerli filmin sinemamızda yarattığı dönüşüm ile atılmıştır. Yüksel'e göre 1990'lı yıllarda liberal piyasa ekonomisi reklam sektörünün hareketlenmesini sağlamış;

film yapım olanakları gelişmiş ve yerli film üretiminde artış söz konusu olmuştur. Yeni yapım olanaklarının da etkisiyle çekilen büyük bütçeli filmler ticari başarı kazanmış, yapımcıları yerli filmlere yatırım yapmaları yönünde teşvik etmiştir (Yüksel S. E., 2016, s. 120). Böylece iki ayrı düzlem üzerine temellendiği ileri sürülebilen Yeni Türk Sineması'nın *popüler sinema* ayağı gelişmeye başlamıştır. *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), 2,572,287 (Yavuz, 2012, s. 136) izleyici sayısına ulaşarak bu alanda ilk önemli başarıyı kazanan film olmuştur. Popüler sinema Yeşilçam temalarındaki çatışmayla beslenirken; Yeşilçam Sineması'ndan farklı olarak biçimsel özellikleriyle Hollywood filmlerini andırmaktadır. Görüntü/ses efektlerinden yararlanan, dinamik kamera kullanımına ve akıcı bir kurguya sahip olan popüler filmler; "büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan" (Suner, 2006, s. 33) filmlerdir.

Yeni Türk Sineması'nın ikinci ayağı olan *sanat sinemasın*ın ilk önemli yapımı olarak *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996) filmi anılmalıdır. Bu noktada geleneksel kalıpların dışında, özellikle biçim ve içerik bakımından Yeşilçam Sineması'ndan farklılaşan yeni bir sinemadan söz edilebilir. Suner'e göre sanat sinemasının örnekleri, yönetmenin bir bütün olarak filmin yapım sürecine damgasını vurduğu filmlerdir (Suner, 2006, s. 33). *Auteur* olarak da değerlendirilebilecek bu kuşağın yönetmenleri (Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi); düşük bütçeli, ağırlıklı olarak bireysel sorunları konu edinen, küçük ekiplerle kotarılan, çoğunlukla Avrupa ülkeleri ile ortak yapım olan ve Eurimages tarafından desteklenen filmlerle ulusal ve uluslararası alanda pek çok ödül almışlardır.

1990'lı yıllarda Türk sinemasında yaşanan finansal sorunlar, yeni kaynaklar bulunmasını zorunlu kılmıştır. "İletişimsizlik, cinsellik, yabancılaşma, ölüm, çok kültürlülük" (Ulusay N., 2003, s. 83) gibi temalara yönelen sanat sineması filmleri, az sayıda seyirciye ulaşmakta ve sınırlı gösterim olanağı bulabilmektedir. Dolayısıyla film yapım şirketleri tarafından rağbet görmeyen bu bağımsız filmler; yapımcı-yönetmenlerin festival ödüllerini kaynak olarak kullandığı, Eurimages sinema fonu ile ortak yapımlar biçiminde tasarlanan, Kültür Bakanlığı tarafından desteklenen, televizyon anlaşmaları ve sponsorluklarla finansal giderleri karşılanan karma bir sistem içerisinde üretilebilmektedirler. Ticari kaygıdan uzak olan bu filmler toplumun sorunlarını,

acılarını, kültürel kodlarını her bir auteur yönetmenin kendine has üslubuyla seyirciye aktarmaktadır.

Bu noktada 2000'li yılların değişen gösterim ortamından söz etmenin de yararlı olacağı düşünülmektedir. Türk sinemasının *altın çağı*nı yaşadığı iddia edilen 1960'lı ve 1970'li yıllardaki tek sahneli ve çok koltuklu sinema salonlarının yerini neredeyse her alışveriş merkezinin içinde bulunan, az koltuklu 5-10 küçük salondan oluşan zincirler almıştır. Bu değişim, filmlerin çok kopya ile yaygın bir ağ içinde gösterime girmesine olanak tanırken senelik gösterim planında da dinamik bir yapı oluşturmaktadır. 2010'lu yılların ikinci yarısından itibaren yaygın hâle gelen dijital yayın platformları sayesinde ise film yapımcılığı, sinema filminin izleyiciye ulaşması ve film izleme pratikleri konularında önemli değişimler yaşanmıştır. Günümüzde sinema filmleri dizüstü bilgisayar, tablet, akıllı telefon gibi farklı mecralarda günün her saatinde ve her yerde ulaşılabilen içerikler hâline gelmiştir.

Yukarıda da tartışıldığı gibi Yeni Türk Sineması'nın ismiyle müsemma bir yapısı vardır. Türk sineması 1996 yılından itibaren gerek konu/tema seçimi gerek sinema dili gerek üretim sistemi gerekse gösterim pratikleri açısından geleneksel yapıdan ayrışmış; *yeni* bir yapıya bürünmüştür. Bu araştırma özelinde 2000 sonrası Türk sinemasında namusa dayalı ataerkil şiddet temalı filmlerde ataerkil ideolojinin nasıl temsil edildiğinin incelenmesi ve toplumsal cinsiyet temsillerinin yerleşik kalıp yargılar ile nasıl bir ilişki içerisinde sunulduğunun tartışılması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle 2000 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet temsillerinin nasıl sunulduğu ve bu sunumların önceki dönemlerdeki sunumlardan hangi noktalarda farklılaştığı irdelenecektir.

2.3.2. 2000 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet temsilleri

Toplumsal cinsiyet rolleri toplumun değer yargıları, kültürel ve sosyal normları ile yakın bir ilişki içindedir. Toplumun kadınlık ve erkekliğe dair kültürel ve sosyal kabulleri ile kadın ve erkeğe atfedilen rollerin birleşiminden oluşan toplumsal cinsiyet; heteronormatif toplumun kadın ve erkekten beklentilerini ortaya koymaktadır. Yüksel'e göre toplumsal cinsiyet kavramı; biyolojik cinsiyet ayrımından daha farklı ve kapsamlı olarak, kadın ve erkek arasındaki toplumsal, kültürel, ekonomik, politik ve davranışsal tüm farklılıkları içermekte ve egemen ideoloji tarafından güçlendirilen bu farklılıklar sayesinde etkili bir toplumsal denetim sağlanmaktadır (Yüksel N. A., 1998, s. 134).

Sinema; temel malzemesi insan, dolayısıyla toplum olan bir sanat dalı olması sebebiyle toplumsal cinsiyet temsillerinin önem kazandığı bir alandır. Toplumun değer yargıları, kültürel kabulleri, sosyal normları ve egemen ideolojileri sinemada yeniden üretilerek sunulmaktadır. Kolker (2011, s. 13), ideolojinin kabullerinin zamanın akışı boyunca yaratıldığını ve değişebilir özelliğe sahip olduğunu ileri sürmektedir. Bir sinema filmi de kaynağını toplumdan alması nedeniyle, söz konusu kabullerin değişimini yansıtan bir araç olarak değerlendirilebilir.

Türk sineması başlangıcından bugüne heteroseksist ataerkil toplum yapısını ve bu yapıdaki değişimleri çoğunlukla stereotipleştirilmiş kadın ve erkek temsilleri aracılığıyla yansıtmanın yanı sıra gündelik yaşam pratiklerinde toplumsal cinsiyet kimliğine dair temel beklentileri ortaya koyarak mevcut toplum yapısını pekiştirmek suretiyle çift yönlü işlevselleşmiştir. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet, bir kültür ürünü olan sinema tarafından şekillendirilmekte ve sinemayı şekillendirmektedir. Ryan ve Kellner'a (1997, s. 35) göre filmler; biçim, figür ve temsillerin birleşiminden oluşan toplumsal söylemleri sinemasal anlatılar biçiminde aktararak "toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü" içinde yer alırlar. Bu bağlamda Türk sinemasında yer alan toplumsal cinsiyet temsillerinin toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde ve mevcut toplumsal yapının pekiştirilmesinde önemli bir araç olduğu düşünülmektedir.

Türk sineması ilk yıllarından itibaren eril bir sinema olarak değerlendirilebilir. Özsoy'a göre (2004, s. 283-284), 1960-1970 yılları arasında Türkiye'de en önemli popüler kültür biçimlerinden biri olan sinema, içerisinde toplumsal sistemin merkezinde yer alan iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşımaktadır. Dolayısıyla toplumsal sistemde iktidar sahibi olan erkeğin, sinemada da belirleyici bir rolde olduğu söylenebilir. 1960'lı yıllarda özellikle kadın izleyiciyi hedefleyen "aile melodramları"nda (Özsoy, 2004, s. 298) var olan bütün kalıplara ve erkek söylemine karşın kadın izleyicinin rızasının alınmış olması dikkat çekicidir. Kuhn'a göre (1992'den aktaran Özsoy, 2004, s. 286) bu filmler, kadınların isteklerine yönelik olmasına ve kadınlar için bir çerçeve çizmesine rağmen erkek söylemi içinde kurulurlar ve erkekler tarafından oluşturulurlar. Bu doğrultuda bu filmlerdeki kadın ve erkek temsillerinin ataerkil ideolojiye uygun biçimde üretildiği ileri sürülebilir. Bu filmlerde aile; kurulması, bir arada tutulması ve titizlikle korunması gereken kutsal bir kurumdur. Melodramlardaki kadın ve erkek temsillerinin de bu amaç doğrultusunda şekillendiği düşünülmektedir.

Ana akım filmlerde, özellikle sözü edilen dönemdeki Yeşilçam Sineması'nın vazgeçilmez türü olan melodramlarda benimsenen klasik anlatı yapısında filmin kahramanı genellikle erkektir. Bu bağlamda anlatılan hikâyeler erkek merkezli, erkek deneyimlerine dayanan ve erkeği görünür kılan hikâyelerdir. Kadın ise kendi hikâyeleriyle anlatılmamış; bir anlamda görünmez kılınmış ve erkeğin *öteki*si olarak temsil edilmiştir. Aile melodramlarında yer alan kadın temsilleri; erkeğin görmek istediği kadın imgesine uyumlu olarak sadık eş, fedakâr anne ve iffetli kadın olan *iyi kadın* ya da eş/anne ol(a)mayan ve iffetsizlik gibi olumsuz özellikler taşıyan *kötü kadın* temsilleridir (Özsoy, 2004, s. 286). Kadın özel alan içine hapsedilmiştir, genellikle çalışma hayatında yer almaz. Kendisini ailesine adamıştır. Erkekler ise fiziksel olarak güçlü, meslek sahibi, ekonomik özgürlüğü olan, ya zengin ya da fakir ama gururlu olarak filmin öznesi konumundadır. Melodramdaki erkek temsillerinde korumacı kişilik belirleyicidir. Erkek, dış dünyadan gelen kötülüklere karşı kadını korumakla görevlidir; böylece *etkin erkek* ve *edilgin kadın* imgesinin altı çizilir (Özsoy, 2004, s. 297). Söz konusu imgeler, ataerkil toplum yapısının beklentisi doğrultusunda şekillenmiştir.

Queer kimliklerin bu dönemde yeterince temsil imkânı bulamadığı görülebilir. Bunun nedeninin Yeşilçam Sineması'nın benimsediği bölge işletmelerinin kontrolündeki üretim biçimi olduğu ileri sürülebilir. Bölge işletmelerinin yapımcılara yıldız sistemi dahilinde film ürettirdiği düşünüldüğünde her yıldız oyuncunun, izleyicinin beklentileri doğrultusunda, kalıplaşmış bir karakter canlandırdığı görülebilir. Sözü edilen kalıplaşmış karakterler ataerkil ideoloji tarafından onaylanan, geleneksel değerlerin sinemadaki taşıyıcısı konumundaki kadın ve erkek temsilleridir ve ataerkil ideoloji tarafından *öteki* olarak etiketlenen queer kimlikler bu karakterler arasında yer bulamamıştır. İyi – kötü ayrımı temelinde şekillenen bu karakterler yalnızca queer kimlikler açısından değil; kadınlar açısından da sorunlu bir temsil alanıdır.

1980'li yıllarda Türk sinemasındaki değişimle birlikte kadın imgesi de önceki dönem temsillerinden farklılaşmış ve kadın temasını merkezine alan filmler ön plana çıkmıştır. Ataman (2002, s. 89) bu dönemde, yaşanan toplumsal değişmenin etkisiyle, toplumsal cinsiyet rollerindeki sınırların bulanıklaştığını ve geleneksel rollerin kırılma noktasına geldiğini gösteren filmlerin yer aldığını ileri sürmektedir. Yeşilçam Sineması'nda stereotipleşmiş kadın ve erkek temsillerinin 1980'li yıllardan itibaren terk edildiği görülebilir. 12 Eylül askeri darbesinden sonra sinema alanındaki bireyi anlatma eğilimi, kadın temsilleri açısından yeni bir dönemi başlatmıştır. Kadın temsilleri önceki

dönemde yer alan kırsal alan sınırlamasından çıkmış; kentli, meslek sahibi, birey olan kadın üzerine yoğunlaşmıştır. Ortak özellik olarak bu kadın temsillerinin aşkı arayan, yalnız ve cinsel olarak aktif olan kadını yansıttığı düşünülmektedir. Kadının birey olarak temsil edilmesine dair bu yaklaşım, kadının toplumsal bağlamından çıkarılarak ve yalnızca soyutlanmış bir kesitin temsil edilmesi nedeniyle eleştirilmiştir (Scognamillo, 1998) (Derman, 2001). Yaratılan yeni kadın imgesinin sahip olduğu özgürlük, ataerkil ideolojinin belirlediği tanım çerçevesinde şekillenmiştir. Cindoğlu (2012, s. 59); sözü edilen özgürlüğe sahip olmanın bedelinin yalnızlık, çocuksuzluk, marjinallik olduğunu ve bu dönemdeki kadın filmlerinin aslında ataerkil güç ilişkilerini başka bir biçimde yeniden ürettiğini ileri sürmektedir. Bu nedenle söz konusu dönemdeki kadın temsillerinin de eksik, yetersiz ve sorunlu olduğu düşünülebilir.

2000 sonrası Türk sinemasına bakıldığında toplumsal cinsiyet temsillerinde bir farklılaşma meydana geldiği görülebilir. Bu dönemde yönetmenler, klasik anlatıyı terk etmiş ve kendilerine has yeni bir anlatı biçimi benimsemişlerdir. Bu değişim ile klasik anlatının temelini oluşturan kahraman hikâyeleri yerine antikahraman hikâyelerinin odak noktası hâline geldiği söylenebilir. Daha önce değinildiği gibi Yeşilçam Sineması'ndaki kahraman genellikle erkektir; 2000 sonrası Türk sinemasındaki antikahramanın da erkek olması dikkat çekicidir. Ulusay (2004, s. 148), Türk sinemasında erkekliğin 1980 sonrasında iktidarını kaybetmeye başladığını ileri sürmektedir. Bununla bağlantılı olarak erkekliğin iktidar kaybının giderek belirginleştiği 1990'ların ikinci yarısından başlayarak erkekleri merkeze alan "erkek filmleri"nin gündeme geldiği ve bu filmlerin erkekliğin iktidar kaybının telafisini amaçladığı savunulmaktadır. Söz konusu filmlerin merkezinde yer alan erkeklik krizi, kadının varlığını tamamen görünmez kılmıştır.

Erkeklerin gözünden anlatılan hikâyelerde kadınlar ve queer kimlikler kaçınılmaz olarak ataerkil toplumsal yapıya uygun biçimde yeniden üretilirler. Suner'in (2006, s. 292) Yeni Türk Sineması'nın en kötü hâliyle Türkiye'deki erkek egemen kültürü yeniden ürettiği ve en iyi hâliyle yeniden üretim sürecinin eleştirel bir yaklaşım ortaya koyduğuna dair saptaması ilginçtir. Sözü edilen çift yönlü okuma; bu çalışmanın temel varsayımı olan Türk sinemasındaki namus bahaneli cinayetleri konulu filmlerin yapılma amacının cinsiyetler arası iktidar ilişkisine ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan namus bahaneli cinayetlere dikkat çekmek, bu konuda eleştirel bir farkındalık yaratmak olduğu görüşünün sınanabilmesi açısından önem taşımaktadır. Bu doğrultuda bir sonraki bölümde 2000 sonrası Türk sinemasındaki kadın, erkek ve queer kimlik temsilleri

incelenerek örneklemde yer alan cinsiyetler arası iktidar ilişkilerine ve erkek egemen kültürün yeniden üretilmesine dair çıkarımlar yapılabileceği düşünülmektedir.

2.3.2.1. *Kadının sunumu*

2000 sonrası Türk sinemasında kadının, erkeğin ve queer kimliklerin sunumu iç içe geçmiş bir yapıda karşımıza çıkmaktadır ve doğru verilere ulaşabilmek için neden-sonuç ilişkisi içerisinde değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu dönemde kadının sunumu genel hatlarıyla kadın varlığının görmezden gelinmesi biçiminde tanımlanabilir. Yukarıda da değinildiği gibi bu döneme kadar kadın, yetersiz ve sorunlu biçimde temsil edilmiş ancak görünmez kılınmamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise kadınlar erkek bakışıyla kurulmuş; filmin hikâyesinden bütünüyle çıkarılamamış ancak erkek bakış açısından, erkek hikâyelerini anlatmak amacıyla birer araç olarak kullanılmışlardır. Söz konusu kadınlar çoğunlukla etkisizleştirilerek, neredeyse yalnızca suretleriyle filmlerde yer almaktadırlar.

De Lauretis, 1970'lerin ilk yıllarında feminizmin ortaya attığı "Kadın kimdir/nedir?" sorusunun *kadının olmayışı* (*nonbeing of woman*) kavramını gündeme getirdiğini ileri sürmektedir. Buna göre *olmayan kadın*; söylem içerisinde hem tutsak hem de noksan olan, sürekli hakkında konuşulan ama kendisi duyulamayan/ifade edilemeyen, bir teşhir ürünü olarak sergilenen ancak yine de temsil edilmemiş/edilemeyen, görünmez olmasına karşın bakışın nesnesi biçiminde kurulan olmanın çelişkisini bünyesinde barındıran; varlığı ve belirliliği eş zamanlı olarak ileri sürülen ve reddedilen, yadsınan ve denetlenen bir varlıktır (De Lauretis, 1990, s. 115). Bu hâliyle 2000 sonrası Türk sinemasında kadının *olmayan kadın* biçiminde temsil edildiği düşünülebilir. Çeşitli nedenlerle susturulmuş, çoğunlukla erkek bakışının nesnesi ve salt bir görsel malzeme olarak temsil edilmiş kadın karakterler; erkek hikâyelerinde ya çelişkinin yaratıcısı ya da eyleme, başka bir deyişle belaya, yol açanı konumunda bulunmaktadırlar.

Tereddüt'ün (Yeşim Ustaoğlu, 2016) Elmas'ı hem tutsak hem de noksan, *Eşkıya*'nın (Yavuz Turgul, 1996) Keje'si sürekli hakkında konuşulan ama sesi olmayan, *Kabadayı*'nın (Yavuz Turgul, 2007) Karaca'sı bir teşhir ürünü olarak sergilenen ancak yine de temsil edilmeyen, *Gözetleme Kulesi*'nin (Pelin Esmer, 2012) Seher'i görünmez olmasına karşın bakışın nesnesi biçiminde kurulan olarak Yeni Türk Sineması'nın *olmayan kadınları*dır. *Olmayan kadın*ın önemli özelliklerinden biri olan suskunluk, 2000 sonrası Türk sinemasında kadına atfedilen belirgin bir özellik olarak karşımıza

çıkmaktadır. Bu dönemin suskun kadınları, ataerkil ideolojinin değer verdiği *sessizce kabullenen kadın* imgesinin temsilidir. Smelik (2008, s. 113), filmlerdeki sessizlik metaforunun kadınların üzerindeki baskıyı temsil ettiğini; dişil sesin konuşma hakkının olmamasının çeşitli biçimlerde gösterildiğini ileri sürmektedir. Bu yeni temsil biçiminde suskunluk kimi zaman ataerkil şiddetin yol açtığı travmalara bağlı olarak ortaya çıkmakta, kimi zaman ataerkil şiddete başkaldırı için bilinçli biçimde kullanılmaktadır. Ataerkil ideoloji suskunluğu olumlarken bu noktada esas tartışılması gereken, kadınların suskunluğunun ne anlama geldiği; başka bir deyişle direniş mi yoksa pasiflik göstergesi mi olduğudur.

Önceki bölümde iki ayağı olduğu tartışılan Yeni Türk Sineması'nın popüler sinema ayağına bakıldığında gerek merkezinde antikahraman erkek karakterin yer aldığı güldürü türünde, gerek hegemonik erkekliğin belirgin biçimde yer aldığı suç- macera türünde gerekse Yeşilçam Sineması'ndakine benzer melodram ögeleri üzerine kurulan dram türünde kadın temsillerinin ataerkil düzendeki kadının ikincil konumunu pekiştiren biçimde sunulduğu görülebilir. 2000'li yıllarla birlikte yükselişe geçen ve erkek hikâyelerini anlatan *Vizontele* serisi (Yılmaz Erdoğan - Ömer Faruk Sorak, 2001; Yılmaz Erdoğan, 2004), *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004), *A.R.O.G.* (Ali Taner Baltacı – Cem Yılmaz, 2008), *Recep İvedik* serisi (Togan Gökbakar, 2008; 2009; 2010; 2014; 2017; 2019), *Eyyvah Eyvah* serisi (Hakan Algül, 2009; 2011; 2013) gibi durum komedilerinde cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkileri, "gülünçleştirilen erkeklik" (Güven Akdoğan, 2014, s. 196) aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Kadın sıklıkla erkeğin arzu nesnesi konumundadır. Bu filmlerde erkeğin cinselliğine/cinsel organına dair yapılan atıflara ve cinsel içerikli esprilere yaygın olarak rastlanmaktadır. Freud, bu tür cinsellik ile ilgili esprilerin amacına ulaşamamış veya engellenmiş arzudan kaynaklandığını ileri sürmektedir (Freud S., 1993, s. 130). Amacına ulaşamamış veya engellenmiş arzunun, kadına yönelik ataerkil şiddet biçiminde dışa vurulduğu düşünülmektedir.

Örneğin Recep İvedik karakterinin öfke patlamaları çoğunlukla sözlü, zaman zaman da fiziksel olarak kadına yönelik erkek şiddeti biçiminde kendini göstermektedir. Kadına yönelik aşağılayıcı söylemin *Recep İvedik* serisinde en üst düzeyde olduğu görülebilir. *G.O.R.A.*'daki (Ömer Faruk Sorak, 2004) Ceku, *A.R.O.G.*'daki (Ali Taner Baltacı & Cem Yılmaz, 2008) Mimi ve *Yahşi Batı*'daki (Ömer Faruk Sorak, 2010) Suzan Van Dyke ataerkil ideoloji kabullerinin dışında davranan, ataerkil düzenin devamı için tehdit oluşturabilecek kadın karakterlerdir. Ancak bu karakterler yaşadıkları duygusal

ilişki sonrası ataerkil ideolojinin kadından beklentileri doğrultusunda değişir ve itaatkâr birer kadın imgesine dönüşürler. *Organize İşler*'de (Yılmaz Erdoğan, 2005) ise Umut'a beslediği saf aşk nedeniyle başına türlü belalar gelen Samet'in hikâyesi anlatılmaktadır. Bu örnekte kadın belanın kaynağı olarak temsil edilmiştir.

2010'lu yıllarda erkek karakter hikâyelerinin yanı sıra merkezinde kadın karakterlerin yer aldığı komedi filmleri de yapılmaya başlanmış; bu filmler önemli gişe başarıları elde etmişlerdir (Box Office Türkiye). *Hükümet Kadın* serisi (Sermiyan Midyat, 2013; 2014), *Deliha* serisi (Hakan Algül, 2014; Gupse Özay, 2018), *Kocan Kadar Konuş* serisi (Kıvanç Baruönü, 2015; 2016) gibi kadın hikâyelerini anlatan komedi filmlerinde başrolde kadın oyuncuların yer almasına karşın kadının temsiline dair önemli bir değişim yaşanmamıştır. *Hükümet Kadın*'da Xate ancak kocası öldükten sonra onun yerine belediye başkanı olarak göreve gelebilmiştir. *Deliha*'da Zeliha karakteri kadın kimliğinden sıyrılmış ve erkekleştirilerek temsil edilmiştir. *Kocan Kadar Konuş*'ta ise kadının elde ettiği başarıların evlilikle tamamlanmaması durumunda bir anlam taşımadığının altı çizilmiştir. Bu örneklere bakılarak kadın hikâyelerinin anlatıldığı komedi filmlerinde de kadının ikincil konumunun devam ettiği ve ataerkil düzene hizmet edecek biçimde kurulduğu sonucuna ulaşılabilir.

Suç-macera türüne bakıldığında özellikle *Kurtlar Vadisi* serisindeki kadın temsilleri dikkat çekicidir. *Kurtlar Vadisi Irak*'taki (Serdar Akar, 2006) aseksüel Leyla karakteri, *Kurtlar Vadisi Gladio*'da (Sadullah Şentürk, 2009) ajan olarak çalışan Avukat Ayşe karakteri, *Kurtlar Vadisi Filistin*'de (Zübeyr Şaşmaz, 2011) kurtarılmaya ihtiyaç duyan tur rehberi Simon Levi karakteri, *Kurtlar Vadisi Vatan*'da (Serdar Akar, 2017) ise erkekleştirilmiş Üsteğmen Deniz karakteri oldukça sorunlu kadın temsilleridir ve filmdeki erkek kahramanların hikâyelerini yürütmek için lokomotif görevi üstlenmişlerdir. Sözü edilen karakterlerden Avukat Ayşe haricindeki bütün kadın karakterler iyi ve boyun eğen/iş birliği yapan konumundadır. *İyi kadınlar* aseksüeldir, hatta kimi zaman erkekleştirilmiştir. Filmin sonunda erkeklikle ilişkilendirilen özellikleri sergiledikleri için kahramanlaştırıldıkları görülebilir. Avukat Ayşe ise filmdeki ilk sahnesinde ruj sürmektedir. Film boyunca Ayşe'nin cinselliğinin altının olumsuz biçimde çizildiği görülebilir. Filmin sonunda Avukat Ayşe'nin Gladio örgütünün ajanı olduğu ve İskender Büyük'ü susturmak için görevlendirildiği ortaya çıkar. Bu hâliyle Ayşe, serinin diğer filmlerindeki kadın karakterlerden farklı olarak, *kötü kadın*dır. Erkeklerin iktidar

sahibi olduğu suç dünyasında kadınların ataerkil düzeni devam ettirecek biçimde temsil edildiği görülebilir.

Yeni Türk Sineması'nın sanat sineması ayağına bakıldığında kadının temsil biçiminin kadın ve erkek yönetmenlere göre farklılık gösterdiği söylenebilir. Erkek yönetmenlerin erkek egemen hikâyelerinde kadın ikincil konumda tasvir edilmiştir. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi sanat sinemasının önemli yönetmenlerinin filmlerinde kadın; aldatmaya meyilli ve güvenilmez, mutsuzluğun ve belanın esas sorumlusu, erkekler için tehlike oluşturan varlık olarak yer alır. Bu yönetmenlerin filmlerinde kadının erkek karakterin hayatında büyük yıkım ve kayıplara yol açtığı görülebilir. Erkek daima ön plandadır. Kadın ise erkeğin hikâyesinde soruna yol açan kişi konumunda ve daima erkeğin gölgesindedir. Kadın çoğunlukla arzu nesnesi olarak temsil edilir ve cinselliğiyle filmlerde var olduğu görülebilir. Cinselliğini belirli bir amaç için kullanan kadın imgesinin ataerkil erkek bakış açısını onaylayan bir tavır sergilediği düşünülmektedir. Bu filmlerde erkek kurban, başka bir deyişle *iyi*; kadın ise erkeğin mahvına yol açan, başka bir deyişle *kötü* olarak temsil edilmiştir. Yeşim Ustaoğlu, Pelin Esmer gibi kadın yönetmenlerin filmlerine bakıldığında ise farklı etnik, kültürel, ekonomik koşullardaki kadınların toplumsal cinsiyet temelinde yaşadıkları sorunları ele alan ve bu alanda farkındalık yaratmayı hedefleyen bir yaklaşım olduğu ileri sürülebilir. Bu yönetmenlerin filmlerindeki kadın temsillerinin kadını birey olarak ele aldığı, kadının gündelik yaşam pratiklerini yansıttığı, farklı koşullardaki kadınların sorunlarını konu edindiği için kadının ikincil konumunu yeniden üreten erkek yönetmenlerin filmlerindeki kadın temsillerinden ayrıldığı söylenebilir.

2.3.2.2. *Erkeğin sunumu*

Yeni Türk Sineması'nda erkeğin ve erkeklik krizinin sunumu, 2000 sonrası çok sayıda araştırmaya (Ulusay, 2004), (Diker, 2010), (Eyiişleyen, 2010), (Erkılıç, 2011), (Kalkın, 2011), (Öztemir, 2012), (Yücel, 2012), (Birer, 2013), (Elmacı, 2013), (Oktan, 2013), (Şentürk, 2013), (Yüksel E. , 2013), (Güven Akdoğan, 2014), (Özekici, 2014), (Gön, 2015), (Şeker, 2015), (Erbalaban Gürbüz, 2016), (Gürses & Becerikli, 2016), (Sarı, 2016), (Akar, 2017), (Çetinkaya, 2018), (Doğaner, 2018), (Yarcı, 2018), (Balcı, 2019), (Becerikli & Kalaman, 2019), (Gürtürk Demirel, 2019), (Kahraman, 2019), (Koparan, 2019), (Aydoğan, 2020) konu olmuştur. Bu eğilimin *erkek filmleri*nin Yeni Türk Sineması'nın tanımlayıcı özellikleri arasında yer almasından kaynaklandığı ileri

sürülebilir. Ulusay'a göre 1990'ların ortasından itibaren Türk sinemasında erkeklerin anlatıların merkezinde yer aldığı filmler yükselişe geçmiş olup aslında bu yeni türsel eğilim, erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret etmektedir (Ulusay N., 2004, s. 144). Butler'ın da "eşsosyallik" biçiminde kavramsallaştırdığı erkekler arası dayanışma ve erkekler arası ilişkiler, "bir 'fratriyarkiyi' oluşturur. Bu, birbirini kollayan destekleyen tavsiyelerde bulunan arkadaşların korumacı çemberidir. Kadınlar eril toplumun birlikteliğine ve bireyin dürüstlüğünün garantisine yönelik bir tehdit olarak algılanır ve grubun dışında tutulurlar" (Butler M. A., 2011, s. 100). Bu doğrultuda 2000 sonrası Türk sinemasında da kadınlar ve queer kimliklerin çemberin dışında, yani ikincil konumda tutulduğu ve erkeklerin çemberin içinde ve odak noktasında olduğu sonucuna ulaşılabilir.

1980 sonrası küreselleşmenin etkisiyle yaygınlaşan serbest piyasa ekonomisi, Türkiye'de yeni bir toplumsal düzen oluşturmuştur. Serbest piyasa ekonomisinin ilkelerine göre yapılanan yeni iktisadi pazar ilişkilerinin gündelik yaşam kültürü içinde egemen unsur hâline gelmesi sonucu *tüketim* insanların *kimlik* ve *sosyal statüleri*ni belirleyen en önemli faktörlerden biri hâline gelmiştir (Arık, 2006, s. 108). 1960-1970 yılları arasında hâkim olan kır-kent göçü, 1970'lerin başında kent-kent göçü ve 1970'lerin ikinci yarısından sonra ise küçük ve orta ölçekteki kentlerden büyük kentlere biçiminde gerçekleşen iç göç (İlkkaracan & İlkkaracan, 1999, s. 305); gecekondulaşma, çarpık kentleşme, kente uyumlan(ama)ma ve istihdam gibi sorunları beraberinde getirmiştir. Sözü edilen sorunlar Lümpen Proleterya, Kırsal Yoksul, Şehirli Tutucu, Varsıl Elit, Geleneksel Orta Sınıf ve Yeni Orta Sınıf gibi şehir hayatında oluşmuş ve kendi aralarında kesin çizgilerle ayrılamayan toplumsal sınıflar ortaya çıkarmış; bu sınıflar arasındaki belirsizlik toplum içerisinde çeşitli bunalımlara yol açmıştır (Diker, 2010, s. 40-43). Ataerkil düzen tarafından azınlık sayılabilecek bir erkek topluluğuna iktidar sağlayan *hegemonik erkeklik* kavramı, 1980 sonrası neoliberal politikaların beraberinde getirdiği ve yukarıda sözü edilen toplumsal ve ekonomik değişim nedeniyle sarsılmış; hegemonik erkekliğin yıkılması, sinemadaki erkeklik temsillerinde de farklılaşmaya yol açmıştır.

2000 sonrası Türk sinemasında kadının sunumundan farklı olarak gerek popüler sinemada gerekse sanat sinemasında benzer erkeklik temsilleri bulunmaktadır. Buna göre erkeklerin yukarıda çerçevesi çizilen sosyal, ekonomik ve kültürel koşulların özellikle erkekler açısından oluşturduğu kriz içerisinde temsil edildiği ileri sürülebilir. Erkek

anlatılarının merkezde olduğu bu filmlerde, bir taraftan ataerkil düzenin devamını ve eril iktidarın tahakkümünü onaylayan; diğer taraftan da erkeklik krizini vurgulayan temsiller ön plana çıkmaktadır. Bu noktada Faludi ve Ghall'in ortaya koydukları "erkeklik krizi"ni irdelemek önemlidir. Sancar'ın (2009, s. 39) aktarımına göre 1990 sonrası kapitalizmin üretim süreçlerini sürdüren ve eril siyaset ve kamuoyu oluşturma tarzlarını üreten "egemen erkeklik değerleri" yerini imgeler, reklam, süs ve tüketim kültürünün egemen olduğu yeni bir erkek dünyasına bırakmıştır. Neo-liberalizmin egemen olduğu bu dönemde artık alt sınıf erkeklerin hayalinde tam gün bir iş sahibi olmak değil; şiddet, seks ve futboldan oluşan yeni bir erkek dünyası vardır. Bu dönemde toplumda modernleşmenin yol açtığı bir çözülme, çatışma ve huzursuzluk ortamı olduğu görülebilir. Kongar'a göre "çözülen şey toplumsal yapı değil, geleneksel toplumun bütünlüğüdür" (Kongar, 2012, s. 242). Bütünlüğü bozulan bu tür toplumlarda, geçmiştekinden farklı olarak, erkeklerin babalarından öğreneceklerinin sınırlandığı ve artık erkeklerin kendi erkeklik tanımlarını yapacakları ileri sürülebilir.

Hegemonik erkekliğin yıkılışına işaret eden bu vurgu, Türk sinemasındaki erkeklik temsilleri açısından yitirilen erkeklik ve kaybedilen iktidar biçiminde okunabilir. Birer antikahraman olan erkek karakterler, Yoshimoto'nun ileri sürdüğü *negatif olarak kurulmuş özne* kavramıyla da tanımlanabilirler. Suner'in (2006, s. 187) aktarımına göre *negatif olarak kurulmuş özne*; seçim yapan, karar alan, harekete geçen, olaylara yön veren etkin öznenin aksine edilgindir, kendisini siler ve olaylar tarafından yönlendirilir. Yeşilçam melodramlarında çoğunlukla kadın kahramanlar için geçerli olan *negatif olarak kurulmuş özne* konumunda; Zeki Demirkubuz filmlerinin erkek karakterleri bulunmaktadır (Suner, 2006, s. 188). Benzer biçimde Nuri Bilge Ceylan filmlerinde de erkek karakterlerle ilgili olan temel özellikler iletişimsizlik, sıkışmışlık, durağanlık ve bunalım hâlidir. Kimi zaman Demirkubuz filmlerindeki gibi varoluşsal kaygıların içinde, kimi zaman da Ceylan filmlerinde olduğu gibi mekânda sıkışan erkek karakterler, bunalımlı bir ruh hâli içindedir. Popüler filmlere bakıldığında da tatminsiz, kimseyi hayatına dahil etmeyen/kimsenin hayatına dahil olmak istemeyen, modern yaşama uyum sağlayamayan, özce *yalnız erkek* temsillerine rastlandığı görülebilir.

Kimi zaman iş hayatında kimi zaman duygusal hayatlarında karşı karşıya kaldıkları *başarısızlık,* bu dönemdeki erkek karakterlerin ortak özelliğidir. Başarısız erkeklere popüler sinemadan ve sanat sinemasından çok sayıda örnek verilebilir: Filmleriyle hedeflediği başarıyı yakalayamayan ve istemediği işler yapmanın mutsuzluğu altında

ezilen yönetmen Umut (*Bir Aşk İki Hayat*, *2019*), yurtdışına kaçak işçi olarak giden ancak aradığını bulamayıp geri dönen tekstil işçisi Cemal (*Kor*, *2016*), dağılmak üzere olan ailesini bir arada tutmaya çalışan figüran/yapımcı Zafer (*Pek Yakında, 2014*), hayatının akışını etkileyecek boyutta ve sebepsiz duygu değişimleri yaşayan restoran sahibi şef Alper (*Issız Adam*, *2008*), kasabadan sonra şehir hayatına uyumlanamayan esnaf Yusuf (*Yumurta*, *2007*). Kendi hayatları üzerinde kontrolü bulunmayan ve hayat karşısında başarısız olan 2000 sonrası Türk sinemasının çoğu erkek karakteri için kadın karakterlerin birer tehdit olarak betimlendiği düşünülmektedir. *Kader*'de (Zeki Demirkubuz, 2006) Bekir, âşık olduğu Uğur'un peşinde bir kentten diğerine savrulur, işini yürütemeyecek duruma gelir, ailesiyle arası açılır. *Gönül Yarası*'nda (Yavuz Turgul, 2005) Halil, benzer biçimde, pavyon şarkıcısı Dünya nedeniyle sosyal ve ekonomik statüsünü kaybettiğini anlatır. *Bi Küçük Eylül Meselesi*'nde (Kerem Deren, 2014) ise hayatta her şeye sahip ama her şeyden çok çabuk sıkılan Eylül, adada yaşayan kendi hâlindeki çizer Tek ile aşk yaşamaya başlar; ancak kısa bir sürede ondan da sıkılan Eylül, Tek'in mahvına sebep olur.

Türkiye'de 1980'ler sonrasında ivme kazanan kadın hareketinin modernleşme ile iç içe geçerek geleneksel yaklaşıma karşı bir duruş sergilediği söylenebilir. Kandiyoti'ye (2013, s. 20) göre modernlik söylemi aileyi, cinselliği ve cinsiyete dayalı kimlikleri hedef almış ve Türkiye'de yeni kadın ve erkek kimliklerinin yaratılmasına yol açmıştır. Kadın hareketi bir yandan ataerkil değerler ve kalıpları sorgularken bir yandan da kadın ve erkek kimliklerini mercek altına almış (Acuner, 2016, s. 155-156); söz konusu kimliklerde değişime zemin hazırlamıştır. Bu çerçeveden bakıldığında Türkiye'deki kadın hareketinin yukarıda sözü edilen değişen erkek temsilleri üzerinde etkili olduğu ileri sürülebilir. Ataerkil değer ve kalıpların sorgulanması ve yeni kadın kimliklerinin ortaya çıkması erkekler açısından güç ve iktidar kaybı olarak değerlendirilebilir. Önceki bölümde de değinildiği gibi sinema, toplumsal yapıdaki değişimlerden yoğun biçimde etkilenen bir sanat dalıdır. Bu doğrultuda 2000 sonrası Türk sinemasında da, ataerkil düzenin tartışmaya açılmasının bir sonucu olarak, geleneksel ataerkil kalıplara göre *yetersiz* sayılan erkeklik temsillerinde artış görülmektedir.

Erkeklerin yetersizliğinin altının çizildiği temsillerde şiddet, belirgin bir unsurdur. Arslan (2004, s. 165); Ryan ve Kellner'ın psikanalitik ve yapıbozumcu okumasından yola çıkarak toplumsal kriz, istikrarsızlık ve belirsizlik dönemlerinde artan toplumsal kaygı ve şefkat gereksiniminin iktidar imgelerine yönelik bir arzuyu ortaya çıkardığını ve bu kriz

dönemlerinde yükselişe geçen erkek filmlerinin toplumsal sorunların şiddet yoluyla bertaraf edilmesine dayalı eril fanteziler içerdiğini ileri sürmektedir. *Üç Maymun*'da (Nuri Bilge Ceylan, 2008) Hacer kocasının, oğlunun ve sevgilisinin şiddetine uğrar; *Issız Adam*'da (Çağan Irmak, 2008) şiddet, Alper'in hayatının merkezindedir ve hayatındaki bütün kadınlar (annesi, sevgilisi Ada, çalışanları, para karşılığı beraber olduğu seks işçileri) Alper'in uyguladığı şiddet ile karşı karşıyadır; *Barda*'da (Serdar Akar, 2006) bir grup erkek karakter, hegemonik erkekliği de tartışmaya açmaya olanak tanıyacak biçimde sebebi belirgin olmayan bir şiddet uygular; *Recep İvedik* serisindeki (Togan Gökbakar, 2008; 2009; 2010; 2014; 2017; 2019) Recep ise küfürlü konuşmaları ve ölçüsüz beden hareketleriyle etrafındaki kadınlara yalnızca varlıkları nedeniyle kadın düşmanlığına varan boyutta şiddet uygular. Bu örneklerden yola çıkarak erkek karakterlerin yaşadığı erkeklik krizini uyguladıkları şiddet yoluyla bertaraf etmeye ve kaybettikleri erkekliği onarmaya çalıştıkları ileri sürülebilir.

2000 sonrası Türk sinemasındaki erkeklik temsillerinde belirleyici olan bir başka unsur da bu karakterlerin babalarıyla olan sorunlu ilişkileridir. Babanın yokluğu veya sorunlu varlığı, ataerkil toplum düzenine yönelik bir tehdit olarak değerlendirilebilir. Zira "babanın anahtar rollerinden biri (ve burada 'baba'nın biyolojik baba olması gerekmez), erkek çocuğunu, bir erkek olarak kendi kimliğini kabulleneceği erkeklerin dünyasına sokmak, erkekliğe hazırlamaktır" (Horrocks, 1994, s.77'den aktaran Ulusay, 2004, s. 153). Bir başka deyişle iktidar kaybı yaşayan erkek karakter, kendini onaylatmak için bir baba figürünün varlığına ihtiyaç duymaktadır. Baba figürü erkek karakterin biyolojik babası olabileceği gibi baba konumuna yerleştirdiği bir koruyucu da olabilir. "Oğullar kendileri için iyi bir model oluşturamamış gerçek babalar yerine (...) idealize edilmiş simgesel babalara, yetimliklerini unutturacak dostluklara sığınır. Babalar ise yetiştirdikleri kötü evlatlar nedeniyle hayıflanırlar" (Ulusay N., 2004, s. 152). *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996), *Babam ve Oğlum* (Çağan Irmak, 2005), *Hokkabaz* (Cem Yılmaz – Ali Taner Baltacı, 2006), *Kabadayı* (Yavuz Turgul, 2007), *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) ve *Ahlat Ağacı'*ndaki (Nuri Bilge Ceylan, 2018) baba-oğul ilişkileri, yukarıda çizilen çerçevenin tipik örnekleri arasında yer almaktadır. Yeşim Ustaoğlu, Pelin Esmer, Handan İpekçi gibi kadın yönetmenlerin filmlerinde ise baba figürünün yokluğu/silikliği iktidarın reddi biçiminde okunabilir. Dolayısıyla babanın yokluğu, erkek açısından krizden çıkmak için çözülmesi gereken bir sorun iken; kadın açısından eril iktidarın tahakkümünün bertaraf edilmesidir.

Kriz içindeki erkekliğin yıkılmamasının tek koşulu erkekler arası dayanışmadır. Erkekler arası sıkı sıkıya bağlanma motifinin yoğun olarak görüldüğü filmlerde romantik aşk yerini erkek dostluğuna bırakmıştır (Ryan & Kellner, 1997, s. 236-237). Özellikle popüler sinemada yaygın olarak karşılaşılan erkekler arası dostluk temalı *Karakomik Filmler-Kaçamak* (Cem Yılmaz, 2019), *Kardeşim Benim* (Mert Baykal, 2016), *Kelebeğin Rüyası* (Yılmaz Erdoğan, 2013), *Çalgı Çengi* (Selçuk Aydemir, 2010), *Kaybedenler Kulübü* (Tolga Örnek, 2010), *Yahşi Batı* (Ömer Faruk Sorak, 2010), *Yazı Tura* (Uğur Yücel, 2004), *Eşkıya* (Yavuz Turgul, 1996) gibi filmlerde dostluk temasına kimi zaman yolculuk, kimi zaman ortak bir hedef ya da yerine getirilmesi gereken önemli bir görev eşlik etmektedir. Bu noktada kadın karakterin, zaman zaman iki erkek arasında bir rekabet unsuru olarak, zaman zaman da onları bir arada tutan bir güç olarak işlevselleştiği düşünülebilir.

2.3.2.3. *Queer kimliklerin sunumu*

Sinema alanında yapılan toplumsal cinsiyet çalışmalarını yalnızca kadın ve erkek temsilleriyle sınırlamanın eksik kalacağı düşünüldüğünden queer kimliklerin sunumunun da incelenmesi bu çalışma açısından önem taşımaktadır. Ulusay; *queer film çalışmalarını*, queer kuramdan aldığı kültürel analiz modelinden yararlanarak, bir yandan sinemanın heteroseksüel olmayan cinselliklerle ilişkisini araştıran bir yandan da gey ve lezbiyen sinema kavramını sorgulayan bir alan olarak kavramsallaştırmıştır (Ulusay, 2011, s. 8). Heteroseksüel olmayan cinselliklerin, başka bir deyişle cinsel azınlıkların, Türk sinemasındaki temsiline dair eleştirel yaklaşım örneklerinin 2000'li yıllardan itibaren arttığı görülebilir. Bu dönemde çerçevesi belirgin olarak çizilebilen bir queer sinemanın varlığı tartışmaya açık olsa da; *Zenne* (M. Caner Alper- Mehmet Binay, 2011), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (Seyfi Teoman, 2011), *Lola ve Billidikid* (Kutluğ Ataman, 1998) gibi heteronormativiteye karşı duruş sergileyen eleştirel queer kimlik temsillerine rastlamak mümkündür.

Önceki bölümde tartışıldığı gibi erkek anlatıları, bir kriz içinde olan erkekliğin kanıtlanma ve onarılma ihtiyacı doğrultusunda 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren yükselişe geçmiştir. Ataerkil düzenin belirlediği çerçevede yeterince erkek olamama kaygısının, kimi zaman altı çizilen bir delikanlılık söylemi tarafından desteklenen aşırı erkeklik temsilleriyle sonuçlandığı görülebilir. Buna ek olarak *erkek filmleri*ndeki dostluk ilişkisinde her iki erkeğin de heteroseksüel olduğunun; erkek homososyalliği ile

eşcinsellik arasında ayırt edici bir sınır bulunduğunun şüpheye yer bırakmayacak biçimde ortaya konması da önemlidir. Bu bağlamda filmde yer alan bir erkek eşcinsel karakterin, filmin ana erkek karakterlerinin heteroseksüelliğine yönelik bir gösteren olduğu düşünülebilir. Ryan ve Kellner, kadınların erkek erkeğe dostluk filmlerinde her iki erkeğin de cinsel kimliğini güvenceye alması sayesinde erkeklerin eşcinsellik korkusu olmadan bağlanmalarına olanak tanıdığını ortaya koymaktadır (Ryan & Kellner, 1997, s. 237-238). Bu açıdan bakıldığında özellikle ana akım sinema filmlerinde erkek eşcinselliğinin heteronormatif düzende olumsuz bir kategori olarak değerlendirildiği ileri sürülebilir.

Türk sinemasında erkek eşcinselliği ile kadın eşcinselliğinin temsilinde nicelik bakımından önemli bir fark olduğu görülebilir. Erkek eşcinselliğinin sinemadaki görünürlüğü, kadın eşcinselliğine göre daha fazladır. Niceliğin yanı sıra temsil edilme biçiminde de farklı bir yaklaşım olduğu ileri sürülebilir. Erkek eşcinselliği heteroseksüel erkekliği belirginleştirmek amacıyla zaman zaman abartılarak temsil edilmesine karşın kadın eşcinselliğinin temsilinde bir belirsizlik söz konusudur. Güçlü'ye göre "İki kadın arasındaki doğrudan bir temsille görünmeyen yakınlaşmalar, arzu ve arkadaşlık arası sınırın her an bulanıklaşması ihtimalini sunarak bu sınırın sorgulanmasına yol açan bir üçüncü bölge yaratır" (Güçlü, 2012, s. 429). Lezbiyenliğin aleni olarak açıklanmadığı ancak buna dair güçlü imalar taşıyan *2 Genç Kız* (Kutluğ Ataman, 2004) ve *Vicdan* (Erden Kıral, 2008) filmleri bu yaklaşıma örnek gösterilebilir ve karakterlerin cinselliğini belirli kalıplara oturtma endişesi taşımadığı için queer olarak değerlendirilebilir.

2000 yılından itibaren ana akım filmlerde yan karakter olarak sunulan LGBTİ kimliklerin bir komedi unsuru olarak kullanıldığı ileri sürülebilir. *Kocan Kadar Konuş* serisindeki (Kıvanç Baruönü, 2015; 2016) Efsun'un yakın arkadaşı Murat, *Yahşi Batı*'daki (Ömer Faruk Sorak, 2010) Brokeback'li Buck Berry ve *Recep İvedik*'teki (Togan Gökbakar, 2008) kamyoncu gibi eşcinsel oldukları ima edilen yan karakterler birer komedi unsuru olarak yer almışlardır. Diğer LGBTİ kimliklere kıyasla erkek eşcinsel temsillerinin nicelik olarak fazla olduğu yan karakterlerin kullandıkları dil, takındıkları tavır ve giydikleri kıyafetler belirli bir çerçeveye oturtulmuştur. Bu nedenle kalıp yargılar dahilinde temsil edilmeleri sebebiyle bu karakterlerin queer okumaya imkân tanımadıkları düşünülmektedir.

2000 sonrası Türk sinemasında yaygın olarak karşılaşılan ve homofobik söylemi yeniden üreten argo konuşmalar; heteronormatif düzenin dışında kalan cinsel yönelimleri

bir sebep ile ilişkilendirme eğilimi ve eşcinsel kimliklere heteronormatif düzeni yeniden üreten biçimde aktif ve pasif rollerin verilmesi queer kimlikleri ötekileştirmektedir. Dolayısıyla queer kimliklerin görünür kılınmasının belli bir ölçüde önemli olduğu; ancak bunun yanında *nasıl* görünür kılındığının da önem taşıdığı düşünülmektedir. "Heteronormatif yapıyı tehdit eden temsillerin görünür kılınmasına işaret eden filmler" (Candemir, 2016, s. 58) olarak adlandırılabilecek queer filmlerin artmasının ataerkil düzenin yeniden üretilmesi için gerekli olan toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair eleştirel bir bakış açısının yaygınlaşmasına yönelik katkı yapacağı ileri sürülebilir.

3. YÖNTEM: SİNEMADA FEMİNİST METODOLOJİ

Önceki bölümde de tartışıldığı gibi sinema, çağın tanığı olarak işlevselleşmiştir. Sinemaya yüklenen bu sorumluluğun, çağın içinde bulunduğu insanlık durumu hakkında bir farkındalık yaratması gerekliliğine neden olduğunu düşündürmektedir. Bir sinema yapıtı, içinden çıktığı toplumun ve yapıldığı dönemin temsilidir. Bu nedenle sinemayı ele alan bilimsel bir araştırmanın, çağın tanıklığını yapma bilincine sahip olan bir yaklaşım benimsemesi önemlidir. "Eleştirel düşüncenin ereği gerçekleri açığa çıkartmaktır... Eleştirel düşünce gerçeklerle sürekli hesaplaşmayı koşullar... Amaç gerçekleri çeşitli yönleriyle, çeşitli bakış açılarından ele alarak aydınlatmaya çalışmaktır" (İpşiroğlu, 1998, s. 17). Bu doğrultuda toplumsal bir ürün olan sinema yapıtını ele alan araştırmalarda benimsenecek eleştirel yaklaşımın "gerçekliği anlama çabasında, görüngünün altında yatan özü anlama; gerçekliğin eşitsiz, çatışmacı, karmaşık özünü kavrama hedefi"ne (Kümbetoğlu, 2005, s. 53) ulaşabilmek için işlevsel olarak kullanılabileceği düşünülmektedir. 2000 sonrası Türk sinemasında namus bahaneli cinayetleri ele alan bu çalışma açısından sözü edilen eşitsiz, çatışmacı ve karmaşık öze ulaşmak için ataerkil düzenin ürettiği toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üreten geleneksel yöntemler yerine kadınların deneyimlerini, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini anlamaya ve yorumlamaya olanak tanıyan feminist yaklaşım benimsenecektir.

Kitle iletişim araçları, toplumsal cinsiyetin inşa edilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Kitle iletişim araçlarında temsil edilen kadınlık ve erkeklik, belirli kalıp yargılar aracılığıyla sunulmakta; böylece egemen ataerkil yapının bileşenleri yeniden üretilmekte ve yaygınlaştırılmaktadır. Feminist medya kuramı, anaakım medyanın kadınlar ve kadınlık hakkında stereotipleşmiş ataerkil ve hegemonik değerlerin aktarıldığı, ataerkil ve kapitalist düzenin norm olarak sunulduğu, toplumsal yapıyı düzenleyen ve yeniden üreten bir araç olduğunu savunmaktadır (Van Zoonen, 1994, s. 27). Bu bağlamda kitle iletişim araçlarının ürünleri, toplumsal yapının barındırdığı cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmada işlevseldir. Feminist yaklaşımın bütün toplumsal bilgi ve yapılardaki toplumsal cinsiyet hiyerarşisini görünür kılmayı ve dönüştürmeyi hedefleyen eleştirel bir metodoloji (Timisi, 2011, s. 157) olduğu söylenebilir. Feminist bir yöntemin var olup olmadığı konusu (Harding, 1995, s. 34-47) tartışılmaya devam ederken feminist bir metodoloji arayışı ve oluşturma çabası süregelmektedir. Bu aşamada metodolojinin ne olduğunun tanımlanması önemlidir.

Metodoloji; belirli bir disiplin dahilindeki ampirik araştırmaya ya da çalışmaya dair yöntemler ve genel yaklaşımların bütününe gönderme yapılarak kullanılmasına karşın, metodolojinin açıklayıcısı olarak *araştırma teknikleri* teriminin kullanılmasının daha uygun olacağı düşünülebilir. Metodoloji, sosyal bilimcilerin çalışmalarında nasıl ilerledikleri, araştırmalarını ne şekilde yürüttükleri, kanıtların geçerliliğini nasıl tespit ettikleri, neyin doğru neyin yanlış olduğuna nasıl karar verdiklerinin incelenmesi ile ilgilenir (Marshall, 2005, s. 498). Feminist metodoloji ise toplumu anlamak ve onunla ilgili doğru teorilere ve sağlam analizlere ulaşmak için, topluma kadının bakış açısından yönelinmesi gerektiğini; çünkü dişil olanın bilenle bilinen, benle öteki, zihinle beden, özneyle nesne arasında daha az ayırım yaptığını ve dolayısıyla bastırılmış/tabi kılınmış bir grup olarak kadınların, sosyal gerçekliğin doğru bir yorumu ve temsiline erişmek açısından erkeklerden daha iyi bir konumda bulunduklarını öne süren metot teorisidir (Cevizci, 1999, s. 340). Feminist metodoloji; var olan geleneksel araştırma tekniklerinden farklı metotlar kullanarak cinsiyetçi önyargılardan arınmış, görünmez kılınmış kadın deneyimlerinin gösterilmesine olanak tanıyan, toplumsal yapıyı bu yönde dönüştürmeye hizmet eden sonuçlara ulaşmayı hedefler.

Harding'in (1995, s. 35-36) epistemoloji, yöntem ve metodoloji terimleri üzerine yaptığı tanımlama ve ayrım bu noktada önemlidir. Buna göre *epistemoloji* bilgi teorisidir. Kimin bilen kişi olduğunu cevaplar; toplumsal yargıların bilgi olarak kabul edilip edilemeyeceğini sınar; ne türden şeylerin bilinebilir olduğunu tanımlar. *Yöntem*, verileri toplama ve analiz etme tekniğidir. *Metodoloji* ise epistemoloji ve yöntem arasında bir köprü görevi görür. Araştırmanın nasıl yapılacağı veya nasıl yürütülmesi gerektiğine dair teori ve çözümlemelerdir. Bunun yanı sıra araştırmacının yöntemleri nasıl kullanacağına dair yaptığı bir seçimdir. Harding (1991), *Whose Science? Whose Knowledge?* adlı kitabında bilimsel bilginin nasıl elde edildiğini ve **kimin bilgisi** olduğunu tartışmaya açar. Buna göre bilimsel bilgi erildir ve eril deneyim sonucunda elde edilmektedir. Stanley ve Wise (1995, s. 82) ise, "bilginin gerçekte 'metinsel olarak iletilen iktidar ilişkilerinin' can alıcı bir parçası olduğu"nu ileri sürmektedirler. Türk sinemasında namus bahaneli cinayetleri ele alan bu çalışmanın söz konusu iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak incelenebilmesinin erkek egemen geleneksel bilgi teorilerinden sıyrılıp feminist epistemolojiyi kullanmasıyla mümkün olabileceği düşünülmektedir.

Geleneksel bilgi teorileri, erkek merkezlidir ve erkeğin iktidarını sürdürmek üzerine kuruludur. Feminist epistemolojinin oluşmasına olanak sağlayan feminist metodolojinin

ilkelerinin tanımlamasında bir çeşitlilik olduğu ve kesin olarak belirlenmiş ögelerinin bulunmadığı görülebilir. Kimi çalışmalar anaakım sosyal bilimden farklılaşan yönlerin açığa çıkarıldığı bir feminist araştırma anlayışı ortaya koyup, kimi çalışmalar araştırmacının feminist bir metodoloji uygulayabilmesi için araştırma sürecinde ("Toplumsal cinsiyet çalışmanızın probleminin anlaşılmasında önemli bir unsur mu?", "Araştırmanız kadın ve erkek yaşamlarını, sosyal yapılara dikkat çekmek suretiyle, şekillendiriyor mu?", "Araştırmanız kadın yaşamlarının belirli yönlerini görünür hâle getiriyor mu?", "Araştırmacı olarak kendi konumunuzu araştırmaya nasıl dahil ettiniz?" vb. (Raghuram, Madge, & Skelton, 1998, s. 37)) belirli sorular sorması gerektiğini ileri sürerken; feminist akademisyenler tarafından en çok kullanılan yaklaşım, feminist araştırmanın kuralcı tanımlarını reddetmek; bunun yerine feminist araştırma için önem taşıyan genel bir *tema*, *çerçeve*, *ilke* veya *yönerge* önermeleri belirlemektir (Pini, 2003, s. 419). Bu veriler ışığında sinema yapıtlarını ele alan bu çalışmaya uygulanabilecek feminist metodoloji ilkelerinin neler olabileceği belirlenmeye çalışılacaktır.

3.1. Sinemada Feminist Metodolojinin İlkeleri

3.1.1. Toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak

Feminist bir çalışmanın en temel özelliği, toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve cinsiyetler arası eşitsizliği araştırmasıdır. Sosyal bilimler alanında geleneksel metotlar kullanılarak yapılan araştırmaların, "temel kavram ve kuramların içerdiği cinsiyet yanlılığı" (Öztan, 2015, s. 278) nedeniyle, toplumsal cinsiyetten ve cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkilerinden bağımsız değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir. Bu tür araştırmalarda ataerkil ideolojinin dayattığı erkek üstünlüğünün araştırma sürecinin tamamına yayıldığı görülebilir. Toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkileri, araştırma konusunun seçiminden kavramların kullanımına, analiz sürecinden araştırma etiğine kadar her aşamada etkindir (Öztan, 2015, s. 278). Erkek deneyimleri temel alınarak ulaşılan genellemeler, sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalarda referans noktası olarak kabul edilmektedir. Bu yaklaşım, kadın deneyimlerini görünmez kılmakta ve mevcut toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine yol açmaktadır.

Üçüncü dalga feminizmin etkisiyle yalnızca kadınlara odaklanan araştırmaların perspektifi genişleyerek toplumsal cinsiyet çalışmalarına evrilmiştir. 1990'lardan itibaren hız kazanan Eleştirel Erkeklik ve Queer Kuram çalışmaları sayesinde feminist ve pro-feminist araştırma alanları, yalnızca kadınlar ve/veya iki toplumsal cinsiyet (kadınlık ve

erkeklik) ile sınırlanmamış; daha kapsayıcı bir feminist araştırmalar terminolojisi yaygınlaşmaya başlamıştır (Öztan, 2015, s. 277). Ataerkil ideolojinin uyguladığı baskıya yalnızca kadınların değil, farklı erkekliklerin ve queer kimliklerin de maruz kaldığı önceki bölümlerde tartışılmıştı. Dolayısıyla feminist metodolojinin ilkelerinden biri olabileceği düşünülen toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanma gerekliliğinin, sözü edilen farklı erkeklik ve queer kimlikleri de kapsaması gerektiği ileri sürülebilir.

Sinema yapıtlarını incelerken benimsenecek feminist metodoloji açısından filmde toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl sunulduğunun, cinsiyetler arası eşitsizliğin nasıl yansıtıldığının ve toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin nasıl temsil edildiğinin belirlenmesi önem taşımaktadır. Çünkü toplumsal cinsiyetin kitle iletişim araçlarında sunulma biçimleri, toplumun sahip olduğu belirli bakış açılarını yansıtırlar; bir başka ifadeyle bu temsiller, toplumun değer yargılarının bir araya gelmesiyle oluşmaktadırlar (Burton, 1995, s. 106-115). Söz konusu temsillerin analiz edilmesi, toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerinin açığa çıkarılması açısından önemlidir. Sinema filminde yer alan temsiller, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine ve yaygınlaştırılmasına yol açabileceği gibi; toplumsal cinsiyet rollerinin yıkılmasına, ataerkil ideolojinin neden olduğu cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkilerinin sonlandırılmasına da imkân sağlayabilir.

3.1.2. Kadın deneyimlerine ses vermek

Sosyal bilimler alanında geleneksel metotlar kullanılarak yapılan araştırmalar, erkek deneyimleri temel alınarak yürütülmeleri nedeniyle eril söylemin devam ettirilmesine ve ataerkil ideolojinin pekiştirilmesine yol açmaktadırlar. Sözü edilen erkek deneyimleri, "beyaz, Batılı, burjuva erkekler"in (Harding, 1995, s. 39) sosyal yaşanmışlıklarına dayanır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, erkek deneyimleri açısından sorun olarak ileri sürülen olayların kadın açısından sorun teşkil etmediğidir. Benzer biçimde kadın deneyimleri açısından sorun kabul edilen olaylar da erkek için sorun kategorisine girmemektedir. Sosyal bilimlerin *sorun* olarak belirlediği kategoriler, erkek deneyimlerine dayandığı için bu araştırmalar kadın gerçekliğini yansıtmamakta; buna bağlı olarak geleneksel araştırmalarda kadınların sorunları ve bunların görünürlüğü yer bulamamaktadır.

Kadının sosyal, siyasal ve ideolojik olarak inşa edildiğini öne süren feminizm, farklı toplumsal bağlamlar içindeki kadınların farklı deneyimlere sahip olduğunu;

dolayısıyla tek ve belirlenmiş bir kadın deneyimini ortaya koymaya çalışmanın eksik kalacağını savunmaktadır. Bu doğrultuda kadınlara, ya da tabi kılınmış kimliklere, ataerkil ideoloji tarafından uygulanan baskının da tek biçimi olmadığı ileri sürülebilir. Sosyal yaşanmışlıkların ve gündelik yaşam deneyimlerinin temeli iktidar ilişkilerine dayalıdır. Farklı grupların deneyiminin görünür kılınması, baskı mekanizmalarını göstermesine karşın onların iç işleyiş ve mantıklarını ortaya koyamamaktadır (Öztan, 2015, s. 282). Feminist araştırmaların hedeflerinden biri olan kadın deneyimlerine ses verme ve gündelik yaşam deneyimlerini görünür kılma amacının, söz konusu baskı mekanizmalarının işleyişine dair gerçek bilgi üretilmesine ve sosyal bilimler alanında hâkim olan cinsiyet yanlı yaklaşımın yıkılmasına hizmet edebileceği ileri sürülebilir.

Kadın deneyimlerinden yola çıkılarak oluşturulan bilgi, kadının bireysel sorunlarının toplumsal nedenlerini açığa çıkarmakta işlevsel olarak kullanılabilir. Cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik (Smelik, 2008, s. 1) olması ve geniş kitlelere ulaşabilmesi nedeniyle sinemanın kadın deneyimlerine ses vermesinin ve kadınların sosyal yaşanmışlıklarını görünür kılmasının yukarıda sözü edilen sosyal bilimler alanındaki köklü değişimin gerçekleşmesine önemli katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda bir sinema yapıtını ele alırken kullanılacak feminist metodoloji, kadın deneyimlerinin filmde ne ölçüde görünür olduğunu ve nasıl temsil edildiğini sorgulamalıdır. Bunun yanı sıra; farklı sosyoekonomik, etnik, kültürel gruplara mensup kadınların deneyimlerinin bir sinema yapıtında yer almasının, bu gruplara mensup olmayan kadınlara söz konusu deneyimlerin aktarılmasına olanak tanıyacağı için, farklı kadın sorunlarını gündeme taşıyarak feminist bilincin yaygınlaşmasına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

3.1.3. Bilinçli taraflılık ilkesini benimsemek

Aydınlanma geleneği; değerlerden arınmış, tarafsız bir araştırma sürecinin nesnel ve bilimsel bilgiye ulaşmak için elzem olduğunu savunmaktadır. Feminist araştırma ise, geleneksel çözümlemelerdeki eksik değerlendirmelere karşı çıkarak sosyal yaşama dair bilginin nasıl üretildiği, üretilen bu bilgi ile kadınların sosyal varoluşu arasında nasıl bir ilişki olduğunu irdeler. Harding'e (1995, s. 36) göre feministler, geleneksel bilgi teorilerinin kadınların bilen kişiler veya bilginin taşıyıcıları olma olasılıklarını sistematik olarak yok saydığını ve bilimin sesinin erkeksi olduğunu iddia etmektedirler. Bu yönüyle geleneksel sosyal bilimin ataerkil ideolojinin hegemonik erkekliklere tanıdığı

ayrıcalıkların devam ettirilmesine hizmet ettiği söylenebilir. Feminist metodoloji, söz konusu çerçevenin dışına çıkılabilmesi için, tarafsız ve bağımsız araştırmacılar yerine "araştırma nesneleri ile kısmen yan tutan, kısmi özdeşleşmeyle gerçekleştirilen bilinçli taraflılık" (Mies, 1995, s. 52) ilkesinin benimsenmesini önerir.

Feminist epistemoloji; bilginin öznesinin kim olduğu, söz konusu öznenin sosyal konumunun bilgi üretimini nasıl etkilediği, öznenin toplumsal cinsiyetinin bilgi üretimi üzerindeki etkisinin ne olduğu gibi konuları tartışmaya açmıştır. Harding, araştırmacının sınıfı, ırkı, kültürü, toplumsal cinsiyetle ilgili varsayımları ve inançlarının sonucu olarak ortaya çıkan kültürel yargı ve edimlerini araştırmanın çözümlemesinde çarpıtarak vermesine neden olan *tarafsızlık* yaftasından kurtulması gerektiğini ileri sürmektedir (Harding, 1995, s. 42). Bütünlüklü bir sosyal araştırmanın üretilebilmesi için araştırma konusu ile araştırmacının yaşamı ve deneyimleri arasında bir paralellik kurulabilmelidir. Feminist metodolojinin "konumlandırılmış bilgi" anlayışı, postmodernizmin "hiçbir yerden bakış"ından, aydınlanmacı geleneğin "her yerden bakış"ından farklıdır; "bir yerden bakış" ilkesini benimser ve nereden baktığını açıkça ortaya koyar (Alkan, 2007, s. 343). Söz konusu bilgi, araştırmacının bakışını yansıtır; onun yaşanmışlıklarını ve kişisel deneyimlerini içerir. (Harding, 1992, s. 438)

Bilinçli taraflılık, araştırmacının araştırma konusunun bir parçası hâline gelmesine hizmet ederek kendi deneyim ve yaşantılarını araştırmanın her aşamasına katkı sağlamak üzere işlevsel olarak kullanmasına ve araştırma sürecinin araştırmacının kendisi için farkındalık yaratan bir deneyim hâline gelmesine olanak sağlayabilir. *Marjinalleştirilmiş* yaşamların bakış açısı kuramı için yeni araştırma gündemleri ve sorunlarını gündeme getireceği (Harding, 1992, s. 451) kabul edildiğinde, araştırmacının araştırma konusunu belirlerken kendi deneyim ve sosyal yaşantılarından yola çıkmasının çalışmaya yapacağı katkı görülebilir. Bu bağlamda sinema alanına uygulanacak feminist metodolojinin sinema yapıtının yaratıcısı olan yönetmenin konuyu görselleştirme biçimi ve kullandığı sinema dili aracılığıyla bilinçli taraflılık ilkesini benimseyip benimseyemediğini sorgulamasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

3.1.4. Eleştirel bir yaklaşımla toplumsal yapıyı dönüştürme çabasına sahip olmak

Ana akım sosyal bilim metodolojilerinin toplumsal cinsiyet hiyerarşisini yeniden ürettiği ve görünür kıldığı; bu nedenle kadın çalışmalarının da, söz konusu geleneksel metodolojileri kullanması hâlinde, ataerkil ideolojiye hizmet eden bir "baskı aracı"na

(Mies, 1995, s. 50) dönüşeceği düşünülmektedir. Kadınları ve tabi kılınan diğer kimlikleri ötekileştiren ve baskı altında tutulmasına hizmet eden bu metotlar aracılığıyla üretilen bilginin toplumsal gerçekliği yansıtmadığı ileri sürülebilir. Harding ve Hintikka (2003, s. x), toplumsal ve doğal bilgiye dair iddiaların kısmi insan deneyimine, bir başka deyişle yalnızca erkekler tarafından anlaşılan eril deneyime dayandığını; bu doğrultuda geliştirilen kuram, metodoloji, sorgulama amaçları ve iddiaların sosyal yaşamı ve düşünceyi çarpıttığını savunmaktadırlar. Bilimsel bilginin çarpıttığı sosyal gerçekliğin ortaya çıkarılması için mücadele eden feminist yaklaşım, bu amaç doğrultusunda eleştirel ve sorgulayıcı bir duruş sergilemelidir. Araştırma konusunda içkin olan ataerkil ideolojinin baskı ögelerinin açığa çıkarılması, konunun eleştirel bir incelemeye tabi tutulması ile mümkün olabilecektir.

Feminist araştırmalarda, eleştirel incelemeye tabi tutulan araştırma konusunda yer alan toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin deşifre edilmesi amaçlanır. Ancak araştırmanın sadece var olanı ortaya koymasının ve mevcut durumu açıklamasının kadın çalışmaları açısından yeterli faydayı sağlayamayacağı düşünülmektedir. Feminist araştırmalar toplumsal cinsiyet ilişkilerinde değişim, dönüşüm ve araştırma süreçlerinde karşılıklı güçlenme gerçekleştirmeyi de hedeflemektedir (Öztan, 2015, s. 285). Kadınların ve tabi kılınmış kimliklerin yaşamlarında olumlu yönde fark yaratmak, maruz kaldıkları baskıyı sonlandırmak ancak ataerkil ideolojinin dayattığı toplumsal yapının dönüştürülmesiyle mümkün olabilecektir. Kadınların ve tabi kılınmış kimliklerin yaşamlarında fark yaratabilecek bilginin ne olduğuna ve bu bilginin nasıl elde edilebileceğine feminist metodoloji aracılığıyla ulaşılabileceği ileri sürülebilir.

Sosyal olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklik kategorileri, "bir toplumun temel kaygıları ve faaliyetlerini düzenleyen ve toplumsal ihtiyaçlarını (düzen, inanç ve üreme ihtiyaçları gibi) karşılayan tüm yapısal bileşenleri" (Marshall, 2005, s. 438) içeren toplumsal kurumların tamamında ataerkil cinsiyet düzeninin örgütlediği biçimde yer almaktadır. Kadın ve erkeğin toplumsal kurumlarda var olma biçimi, görünürlüğü ve sahip olduğu konum, toplumsal cinsiyet algısıyla yakından ilişkilidir. Söz konusu kurumlardan biri olan medya da toplum yapısının bir parçasıdır; medya aracılığıyla dolaşıma sokulan imge ve temsiller kültürün önemli bir görünümüdür. Bu noktadan hareketle medyadaki temsillerin kadının veya tabi kılınmış kimliklerin toplumsal yapıdaki var olma biçimlerini ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini yansıttığı düşünülebilir.

Bir sinema filmi, egemen sosyal bilimin sunduğu çarpıtılmış gerçekliği, ataerkil ideoloji tarafından normalleştirilen toplumsal cinsiyet rollerini ve buna bağlı olarak ortaya çıkan cinsiyetler arası eşitsiz iktidar ilişkilerini görünür kılmada önemli bir araçtır. Sinema filminde yer alan söz konusu ögelerin deşifre edilmesi ve eleştirel bir yaklaşımla irdelenmesi, feminist bir çalışmanın hedeflediği biçimde, sosyal gerçekliği ortaya koyma ve eşitlikçi toplumsal yapıya ulaşma amacına değerli katkılar sağlayabilir. Sinema yapıtında yer alan temsillerin, erkek egemen bakış açısının sonlandırılması için önemli olanaklar yaratabileceği; bu temsillerin kadının ve tabi kılınmış kimliklerin toplumsal yapıdaki varoluş biçimleri hakkında bir bilinç yükseltme ve dönüştürme aracı olarak kullanılabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda sinema alanında feminist metodolojiyi kullanan bir çalışma, eleştirel bir yaklaşımla ataerkil ideolojinin sürdürülmesine ya da yıkılmasına hizmet eden temsilleri deşifre etmeli ve bu temsillerin toplumsal yapıyı dönüştürmek için nasıl kullanılabileceğine dair öneriler getirmelidir.

3.2. Veri Toplama Tekniği

2000'li yıllarda çekilmiş, namusa dayalı ataerkil şiddeti konu alan filmlerin incelenmesine dayanan bu araştırma, bir durum saptaması yapmayı hedeflemektedir. Bu amaç doğrultusunda araştırmada sosyal gerçeği, yani var olan durumu var olduğu şekli ile açığa çıkarmayı sağlayan (Tavşancıl & Aslan, 2001, s. 21) içerik çözümlemesi yöntemi, belirlenen amaçlı örnekleme uygulanarak veri toplama hedefiyle kullanılmıştır. Böylece toplumsal gerçeğe yönelik çıkarımlar yapmanın olanaklı olabileceği düşünülmektedir. Araştırma, sinemadaki kültürel temsillerin toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynadığını savunmaktadır. Bu bağlamda toplumsal gerçekliğe yönelik çıkarımlar yapılarak sinemada yer alan temsiller ile söz konusu çıkarımlar arasında nasıl bir ilişki olduğu irdelenecektir.

Kadınların ve tabi kılınmış kimliklerin toplumsal yapıdaki varoluş biçimleri, sosyal yaşanmışlıkları ve deneyimlerinin sinemada nasıl yer aldığının araştırıldığı bu çalışmada "görünürde açık olmayan bir şey hakkında olanaklı, görünür çıkarımlar yapmak" (Yumlu, 1994, s. 75) hedefiyle kullanılacak bu veri toplama tekniğini uygulamak için literatürde yer alan kavramlar belirlenmiş ve şu başlıklar altında toplanmıştır:

a. Toplumsal Cinsiyet
b. Namus
c. İktidar

d. Cinsellik

e. Şiddet

f. Aile

g. Mekân

Bu başlıklar araştırmacı tarafından belirlenmiş olup; veri toplamak amacıyla namus bahaneli cinayetlerin bileşenleri olduğu düşünülen kavramlar arasından seçilmiştir. Araştırma, seçilen amaçlı örneklemde toplumsal cinsiyet kalıpları ile anlam kazanan namus kavramının nasıl ele alındığını, toplumsal cinsiyet kalıplarının nasıl görselleştirildiğini, toplumsal cinsiyet kalıpları ile namus bahaneli cinayetler arasında nasıl bir ilişki kurulduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu hedefe ulaşmak için filmlerde şu sorulara cevap aranacaktır:

a. Toplumsal Cinsiyet

- Filmde hangi toplumsal cinsiyet temsilleri bulunmaktadır?
- Kadınlık nasıl temsil edilmiştir? Kadın olmak hangi özelliklerle tanımlanmıştır? Kadından beklenen nedir?
- Kadının hangi kimliği ön plana çıkmıştır?
- Kadının ekonomik özgürlüğü var mıdır?
- Kadın destek görmekte midir? Görüyorsa kim destek olmuştur ve desteğin mahiyeti (maddi-manevi) nedir?
- Kadını koruyan bir kanun yer almakta mıdır? Şiddeti uygulayan kişi caydırıcı bir ceza almış mıdır?
- Kadının kamusal alandaki deneyimleri filmde ne ölçüde yer bulmaktadır? Filmde kadının görünürlüğü nedir?
- Erkeklik nasıl temsil edilmiştir? Erkek olmak hangi özelliklerle tanımlanmıştır? Erkekten beklenen nedir?
- Erkeğin kamusal alandaki deneyimleri filmde ne ölçüde yer bulmaktadır? Filmde erkeğin görünürlüğü nedir?
- Queer kimlikler nasıl temsil edilmiştir?
- Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizilmiş ve nasıl bir tanımlama yapılmıştır?
- Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimleri filmde ne ölçüde yer bulmaktadır? Queer kimliğin görünürlüğü nedir?

b. Namus

- Namus hangi cinsiyet ile ilişkilendirilmiştir?

- Namussuzluk sayılan davranışlar nelerdir?
- Utanç, şeref ve iffet kavramları hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirilmiştir?

c. İktidar

- Hangi cinsiyet iktidarı elinde bulundurmaktadır?
- Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkileri mevcut mudur?
- İktidar sahibi iktidarını hangi alanda (özel alan-kamusal alan) kurmuştur?
- İktidar sahibi iktidarını neye dayanarak kurmuştur?

d. Cinsellik

- Cinsellik nasıl temsil edilmiştir?
- İktidar ilişkileri cinsellik temsiline ne ölçüde yansımıştır?

e. Şiddet

- Filmde şiddet uygulanmış mıdır? Varsa ne tür şiddet uygulanmaktadır?
- Şiddete hangi durumlarda başvurulmuştur?
- Şiddeti uygulayan kimdir?
- Kim cezalandırılmaktadır?
- Şiddetin uygulanma biçimi nedir?
- Şiddet hangi alanda (özel alan-kamusal alan) uygulanmıştır?

f. Aile

- Filmde yer alan ailelerin yapısı nedir?
- Hangi sosyoekonomik sınıfa aittir?
- Etnik kökeni nedir?
- Aile içinde hiyerarşi nasıl kurulmuştur? İktidar sahibi kimdir?

g. Mekân

- Kadın ağırlıklı olarak hangi mekânda (özel alan/kamusal alan) gösterilmiştir?
- Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem var mıdır?
- Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje var mıdır?
- Erkek ağırlıklı olarak hangi mekânda (özel alan/kamusal alan) gösterilmiştir?
- Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem var mıdır?
- Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje var mıdır?
- Queer kimlik ağırlıklı olarak hangi mekânda (özel alan/kamusal alan) gösterilmiştir?
- Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem var mıdır?

- Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje var mıdır?

Araştırmanın evrenini 2000 yılından bugüne kadar çekilmiş, namus bahaneli cinayetleri ve ataerkil şiddetin yol açtığı travmaları konu edinen Türk filmleri oluşturmaktadır. Bu evrene dahil edilebilecek ancak gözden kaçırılmış filmlerin olması muhtemeldir. Söz konusu filmler, namus bahaneli cinayetleri ana hikâye olarak konu edinen, yan hikâye olarak konu edinen ve ataerkil şiddetin yol açtığı travmaları konu edinen filmler olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir. Araştırmanın evrenini oluşturan filmler öncelikle aranan göstergelerin yorumlandığı ve literatür ile ilişkilendirildiği kavramsal bir incelemeye tabi tutulmuş, ardından yöntem bölümünde ortaya konulan feminist metodoloji ilkeleri doğrultusunda yorumlanmıştır.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Namus Bahaneli Cinayeti Ana Hikâye Olarak Konu Edinen Filmlerin İncelemesi

4.1.1. Gönül Yarası

4.1.1.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Yavuz Turgul'un yaptığı; başrollerinde Şener Şen, Meltem Cumbul ve Timuçin Esen'in yer aldığı *Gönül Yarası* filmi 2005 yapımıdır. Film, 78. Akademi Ödülleri'nde Yabancı Dilde En İyi Film dalında Türkiye adına yarışmak üzere seçilmiş; 42. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü ve En İyi Müzik Ödülü'ne; 38. SİYAD Ödülleri'nde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. Yıllarca Anadolu'nun ücra köylerinde öğretmenlik yapan Nazım, emekli olduktan sonra İstanbul'a döner. Kızıyla birlikte İstanbul'a gelen ve bir pavyonda çalışmaya başlayan Dünya ile tesadüfen yolları kesişir. Dünya'nın eski kocası Halil pavyonu basar ve Dünya'yı yaralar. Nazım etrafından gelen bütün tepkilere karşın Dünya ve kızına sahip çıkar. Dünya ile Nazım arasında adını koyamadıkları bir ilişki başlar.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden biri kadın, ikisi erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Nazım, 50'li yaşların sonlarında emekli bir ilkokul öğretmenidir. Emekli maaşı bağlanana kadar çocukluk arkadaşının taksisinde gece şoförlüğü yapmaktadır. Dünya, 30-35 yaşlarında bir pavyon şarkıcısıdır. Pavyondan kazandığı para ile 6-7 yaşlarındaki kızı Melek'e bakmaktadır. Eğitim durumu hakkında yeterli bir bilgi olmamasına karşın diyaloglarından ilkokul düzeyinde eğitim gördüğü düşünülmektedir. Halil ise 35-40 yaşlarında bir benzin istasyonu çalışanıdır. Önceden kaporta ustalığı yapmaktayken yaşamındaki düzensizlik nedeniyle bu işte başarılı olamamıştır. Mesleğini Dünya'nın kendisini içine çektiği düzensiz hayat nedeniyle kaybettiğini ileri sürmektedir.

4.1.1.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* arzu nesnesi konumuyla *temsil edildiği; kadın olmanın* erkeğin baş belası olmakla *tanımlandığı, kadından beklenenin* namusuyla evinde oturmak, çocuğuna iyi bir rol model olmak, evinin kadını olmak, kocasının isteklerini sorgulamadan yerine

getirmek *olduğu* tespit edilmiştir. Dünya, namus ile ilişkili bu beklentiyi karşılamak istercesine, konsomasyona çıkmak istememesine karşın pavyondaki işi alabilmek için mecburen konsomasyona razı olmuştur. Konsomasyon için oturduğu masalarda omuzuna erkek eli değmesine bile tahammülü yoktur; müşterinin elini omzundan uzaklaştırır. Dünya, iş dışında kalan zamanlarını kızı Melek'le geçirir. Şefkatli bir annedir. Kendi yaşadıklarını kızının yaşamaması için elinden geleni yapar. Ancak yine de "*Melek'in de hayattan payına düşeni yaşayacağını*" söyler. Bu sözleri, ataerkil ideoloji nedeniyle maruz kaldıklarını sessiz bir kabulleniş biçiminde düşünülebilir.

- *Kadının* anne ve pavyon şarkıcısı *kimliğinin ön plana çıktığı*; Dünya'nın birden fazla kimlik taşıdığı tespit edilmiştir.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu belirlenmiştir. Dünya şarkıcılık yaparak kazandığı para sayesinde Halil'den destek almadan kızı Melek'e bakmaktadır.
- *Kadının* Nazım'dan hem maddi hem de manevi *destek gördüğü* belirlenmiştir. Dünya, pavyonda çıkan kargaşada yaralanınca işsiz kalır. Nazım Dünya'yı hastaneye götürür, Dünya'nın kızı Melek'i otelden alır, onlara evini açar, Dünya'nın bakımını yapar, onları Halil'e karşı korur. Dünya Halil'e döndükten sonra aile içi şiddet devam ettiğinde Dünya yine Nazım'ı arar. Nazım hemen bir otobüse binerek Dünya ve Melek'i almak için yanlarına gider.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair Halil'in sadece polis tarafından uyarıldığı; ancak caydırıcı bir ceza almadığı belirlenmiştir. Halil Melek'i kaçırmaya yeltendiğinde polis gelir ve orada bulunan herkesi karakola götürür. Komiser, Halil'i bir daha Dünya'yı taciz etmesi hâlinde hapise atmakla tehdit eder ve Dünya'nın artık Halil'in karısı olmadığını hatırlatır. Ancak komiserin bu uyarısı sadece sözlü uyarı düzeyinde kalır. Halil'in Dünya'yı öldürdükten sonra kendisini de öldürmesi, kendine verdiği bir ceza olarak nitelendirilebilir. Diğer taraftan asıl cezalandırılanın Melek olduğu da düşünülmektedir, zira Melek hem annesini hem babasını kaybetmiştir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı da olsa *yer bulduğu; kadının görünürlüğünün* erkeğe kıyasla daha az *olduğu* tespit edilmiştir. Dünya işe gittiğinde kızını bakıcısına bırakmak zorunda olması, pavyon çıkışı taksicinin sözlü tacizine uğraması, Nazım'ın çocukları ve arkadaşları tarafından maruz kaldığı aşağılanma Dünya'nın mesleği nedeniyle yaşadığı kadın deneyimlerine örnek gösterilebilir. Diğer

taraftan Dünya'nın yaşadığı tecavüz, evden atılma, pavyona düşme, evliyken kocasından şiddet görme vb. deneyimler filmde yalnızca sözlü olarak ifade edilmiştir.

- *Erkekliğin* kurtarıcılık ve kahramanlık temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* namusuna sahip çıkmakla, gerektiğinde şiddet uygulamaktan kaçınmamakla, güçlü olmakla, ilkeli olmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* iyi bir baba olmak, namussuz olarak nitelendirilen kadınlardan uzak durmak ve gerektiğinde namusunu temizlemek *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin iki ana erkek karakterinden biri olan Nazım, öncelikle köydeki öğrencilerine cehalete, töreye, kadere başkaldırmalarını öğütleyerek onların kurtarıcısı; sonra da Dünya ve Melek'e kol kanat gererek onların kurtarıcısı rolündedir. Ancak Nazım'ın kendi çocuklarına ve ailesine karşı kaybeden bir baba olduğu; üstelik bu konumuyla kızı Piraye'nin sözleri aracılığıyla yüzleşmek zorunda kaldığı görülebilir. Dolayısıyla Nazım hem kahraman hem de antikahraman olma çelişkisini taşıyan bir karakterdir. Halil ise Dünya'yı *pavyondan kurtarmış ve evinin kadını* yapmıştır. Bu hâliyle kendini Dünya'nın kurtarıcısı olarak görmektedir. Filmde erkekten beklenenler farklı düzeylerde temsil edilmiştir. Örneğin aile içinde Nazım'dan beklenen iyi ve ilgili bir baba olmasıdır. Ancak idealleri uğruna bu beklentiyi karşılayamayan Nazım, Dünya ve Melek'e karşı bambaşka bir tutum içerisindedir. Halil, bir pavyon şarkıcısı ile evlenerek bir erkekten beklenmeyecek bir davranış sergilemiştir. Dünya'nın pavyona dönmesi Halil'in çevresini haklı çıkarmıştır. Halil ancak Dünya'nın yeniden eve dönmesini sağlayarak kendisinden beklenenleri karşılayabilecektir. Halil, Dünya'nın pavyonda olduğu süre içinde zedelenen namusunu, Dünya'nın eve dönmesini sağladığı taktirde kurtaracaktır. Kendisinden beklenen de budur. Şu durumda gerek Nazım'ın gerekse Halil'in önceden karşılayamadıkları beklentileri telafi etmeye uğraştıkları görülebilir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* önemli *ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* fazla *olduğu* belirlenmiştir. Filmde erkekliğin sürekli yeniden üretilmesi ve onaylanması gereken bir kategori olarak yansıtıldığı görülmüştür. Bu sürecin erkeğin gündelik yaşam pratiklerinin yoğun biçimde filmde yer almasıyla mümkün olabileceği ve bu doğrultuda erkeğin görünürlüğünün fazla olduğu ileri sürülebilir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Bu tespitler ışığında Dünya, Halil ve Nazım'dan beklenen varoluş ve davranış biçimlerinin literatürde tartışıldığı üzere toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirdiği, kadın ve erkek arasında bir iktidar ilişkisi tesis ettiği ve bu doğrultuda filmdeki kadın-erkek temsillerinin ataerkil sistemin devamına hizmet ettiği düşünülmektedir. Butler'ın (2014, s. 17) işaret ettiği toplumsal cinsiyetli öznenin oluşumu için özne olarak kabul edilmeyen *öteki*lerin de performatif biçimde inşa edilmesinin gerekliliğinin Dünya'nın filmdeki kuruluşunda somutlaştığı ileri sürülebilir. Dünya'nın bir pavyon şarkıcısı olarak *öteki* biçimindeki inşası, kadına yönelik toplumsal cinsiyet beklentilerini ataerkil sistemde kadının sergilememesi gereken davranışlar aracılığıyla ortaya çıkarmaktadır.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* sonucuna ulaşılmıştır. Namusa dair bütün beklentiler Dünya'nın davranışları etrafında şekillenmektedir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* tecavüze uğramak ve pavyonda çalışıyor olmak *olduğu* tespit edilmiştir. Tecavüze uğrayan Dünya'nın ailesi namuslarını temizlemek için Dünya'yı kurşunlamış ve evden atmışlardır. Halil Dünya'nın pavyonda çalışmasını namussuzluk saymış; Takoz da Dünya'nın yaptığı işi ima ederek Dünya'nın Nazım'ın dengi olmadığını söylemiştir. Dünya'nın öldürüldüğü sahnede Dünya'nın Nazım'a bakarak şarkı söylediğini gören Halil, ikisi arasında bir gönül ilişkisi olabileceğini düşünmüş ve hiç tereddüt etmeden önce Dünya'yı sonra da kendisini öldürmüştür.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının* erkek ile, iffet kavramının ise kadın ile *ilişkilendirildiği* sonucuna ulaşılmıştır. Halil "*Hangi erkek karısının onun bunun karşısında türkü söylemesini, masasına oturmasını kaldırır eğer godoş değilse… Hangi kitap yazar bunu?*" sözleriyle Dünya'nın pavyonda çalışmasının iffetsiz bir davranış olduğunu, kendisine utanç verdiğini, şerefini ve haysiyetini zedelediğini anlatmak istemektedir.

Literatürde tartışıldığı üzere ataerkil ideolojide kadın bedenini ve cinselliğini kontrol etme hedefiyle ahlaka dair değer ve kurallar etrafında örgütlenen bir kavram olan namus; kadının her türlü davranışının gözlenmesi ve kontrol edilmesi ile ilgili toplumsal bir kontrol mekanizmasıdır. Bu doğrultuda Dünya'nın gerek Halil gerekse Nazım'ın

yakın çevresi tarafından maruz bırakıldığı denetlenme ve gözetlenme süreci, film özelinde namus kavramının kadın ile ilişkilendirildiğinin göstergesidir. Dikkat çekilmesi gereken bir başka önemli unsur da namusa aykırı davranışın kanıtlanmasının önemli olmadığı; önemli olanın toplumun/kişinin namusa aykırılığı algılaması olduğu gerçeğinin incelenen filmde somutlaştırılmasıdır. Zira Dünya, Halil tarafından namusa aykırı olduğuna kanaat getirilen davranışı nedeniyle öldürülmüştür.

c. İktidar

- *Hangi cinsiyetin iktidarı elinde bulundurduğu*na dair filmin genelinde erkeğin iktidar sahibi olduğu görülmüştür. Nazım, öğretmenlik yaptığı köyde iktidar sahibidir. Köydeki Derviş Dede'nin "*Sen bizim çocuklarımızın gerçek babasısın. Sen öğretensin. Sen dedemizsin*" sözleri bu yargıyı desteklemektedir. Köyün sakinleri Nazım'a saygı duyar, ondan çekinirler. Ancak Nazım, köyde sahip olduğu iktidara aile içerisinde sahip değildir, zira Nazım babalık rolünde başarısızlığa uğramıştır. Dünya ile Halil'in ilişkisine bakıldığında da iktidar sahibinin Halil olduğu görülür.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu tespit edilmiştir. Bu türden bir iktidar ilişkisine Takoz Atakan'ın diğer taksicilerle olan iktidar ilişkisi örnek gösterilebilir. Takoz içinde bulunduğu durumu "*Ödüm kopuyor kavgaya gireceğim diye... Ya kurt kocadı, köpeğin maskarası oldu dedirtirsem?*" sözleriyle özetler. Bu durum erkeklik krizi için bir örnek teşkil etmektedir. Burada erkeklik sürekli korunması ve her zaman yeniden kazanılması gereken bir konum olduğuna işaret edilmektedir.
- *İktidar sahibinin iktidarını hangi alanda (özel alan-kamusal alan) kurduğu*na dair Nazım'ın köydeki iktidarını kamusal alanda; Halil'in de Dünya'ya karşı iktidarını özel alanda kurduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair Nazım'ın köydeki iktidarının Nazım'ın bilgisine ve bildiklerini köydeki çocuklara öğreterek onların yaşamlarında fark yaratmasına dayanarak köylüler tarafından Nazım'a verildiği sonucuna ulaşılmıştır. Nazım'ın iktidarı korku üzerine değil, hürmet üzerine kurulmuştur. Halil'in Dünya üzerinde zorla kurduğu iktidar ise, Dünya'nın kocası olması dolayısıyla onun hayatı üzerinde her türlü hakka sahip olduğu düşüncesiyle şiddete başvurularak kurulmuştur. Halil Dünya'nın elindeki bütün parayı alarak, onu kimseyle görüştürmeyerek, evden çıkmasına izin vermeyerek, telefonla sürekli kontrol ederek onun üzerinde baskı kurmuştur.

Birden fazla iktidar ilişkisini örnekleyen filmde Connell'ın (1998, s. 171) ileri sürdüğü biçimde erkeğin iktidarının ailede ortaya çıktığını söylemek zordur. Nazım'ın sahip olduğu iktidar, bu önerme ele alındığında ters yönde işlemektedir. Cinsiyet içi iktidar ilişkilerini açığa çıkaran Connell'ın (1998, s. 245-252) hegemonik erkeklik kavramı ise Takoz Atakan karakteri aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Erkekliğin kazanılan, kaybedebilinen ve belirli koşullara tabi bir olgu olduğu; dolayısıyla her an korunması gereken bir kategori olarak değerlendirilmesi gerekliliği aktarılmıştır. Hegemonik erkekliğin açığa çıkarılmasının şiddeti uygulayan ile iktidar sahibi arasında bir ilişki kurulabilmesine olanak tanıması nedeniyle önem taşıdığı düşünülmektedir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin temsil edilmediği* belirlenmiş ancak filmde Dünya'nın cinsel bir obje olarak sunulduğu, erkek bakışının hedefi olduğu ve cinselliğe Dünya'nın bedeni üzerinden gönderme yapıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair Dünya'nın indirgendiği pasif konumun, iktidar ilişkilerinde kadının konumu ile ilişkilendirilebileceği ileri sürülebilir. Filmde Dünya kendi kararlarını veremeyen bir kişi olarak temsil edilmiştir. Kendisine sunulan hayata razı olması beklenmektedir. Nazım'a yönelttiği "*Üçüncü bir yol yok mudur?*" sorusu da bu savı desteklemektedir, zira sonraki yaşamını Nazım'ın verdiği cevaba göre şekillendirir.

Filmde cinselliğe dair bir göstergenin olmadığı, ancak namus kavramı etrafında örgütlenen kadın cinselliğini denetleme ihtiyacının Halil'in Dünya'ya uyguladığı şiddet aracılığıyla görünür kılındığı söylenebilir. Literatürde tartışıldığı üzere cinsellik, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin üzerine kurulmakta; kadın-erkek arasında ezen- ezilen sınıfı tahsis etmektedir. Bu doğrultuda Halil ile Dünya arasındaki cinsellik gösterilmese de ezen- ezilen sınıf temsili açıkça görülebilir. Dünya'nın kocasından başka erkeklerin bakış nesnesi olması, Halil tarafından cinsellikle ilişkilendirilmekte ve Dünya'nın namusunu kaybettiğine dair Halil'in zihninde bir kanaat oluşturmaktadır. Sözü edilen kanaatin yerleşik ataerkil kodlarda karşılık bulduğu ileri sürülebilir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, psikolojik, cinsel, ekonomik ve sözel *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir. Halil'in Dünya'yı tartaklaması, kesici cisimle yaralaması ve öldürmesi fiziksel şiddet; Halil'in Melek'i Dünya'nın elinden alacağına dair tehditleri ve Nazım'ın çocuklarını ilgi ve sevgisinden mahrum bırakması psikolojik şiddet; Halil'in Dünya'nın

elindeki bütün paraya el koyarak onu evden çıkamayacak duruma getirmesi ekonomik şiddet; Halil'in pavyona gelerek bağırması, küfretmesi, Nazım'ın oğlunun Dünya'yı aşağılayıcı tavırdaki konuşması ise sözel şiddet örnekleri sayılabilir. Görselleştirilmemiş olmasına karşın Dünya'nın küçük yaşta uğradığı tecavüz ise cinsel şiddet kapsamındadır.

- *Şiddete* Halil'in alkol kullandığında, Dünya'yı kıskandığında, namusa dair bir endişe duyulduğunda *başvurulduğu* tespit edilmiştir.
- *Şiddeti uygulayanın* Halil ve Nazım *olduğu* belirlenmiştir. Halil'in Dünya üzerinde kurduğu baskının tamamı (Dünya'yı eve hapsetmesi, kızıyla tehdit etmesi, parasına el koyması, telefona erişimini kısıtlaması, saat başı telefonla arayarak evde olup olmadığını kontrol etmesi, her türlü fiziksel müdahalesi) şiddet olarak nitelendirilmelidir. Nazım'ın ise çocuklarından esirgediği sevgi ve şefkat psikolojik şiddet olarak değerlendirilebilir.
- Dünya'nın *cezalandırılmakta olduğu* belirlenmiştir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi yalnızca Dünya'nın değil Melek'in de cezalandırıldığı düşünülmektedir. Melek'in yalnızca namus normlarını ihlal ettiği düşünülen bir annenin kızı olmaktan dolayı cezalandırıldığı söylenebilir. Dolayısıyla namus normlarını ihlal etmenin sonuçlarıyla yalnızca kadının değil, olaslıkla çocuklarının da karşılaştığı ileri sürülebilir.
- *Şiddetin* ısrarlı takip, tehdit, beden gücü ve ateşli silah kullanımıyla *uygulandığı* tespit edilmiştir. Buna ek olarak Halil'in Dünya'yı dövdüğü, Dünya'nın tecavüze uğradığı ve kurşunlandığı da sözlü olarak ifade edilmiştir.
- *Şiddetin hangi alanda (özel alan-kamusal alan) uygulandığı*na dair gösterilen şiddetin kamusal alanda; uygulandığı sözlü olarak ifade edilen şiddetin ise özel alanda uygulandığı tespit edilmiştir.

Dünya'nın, Agamben'in *homo sacer* tanımının vücut bulmuş hâli olduğu ileri sürülebilir. Zira Dünya, iffetsiz bir kadını temsil etmektedir ve "herkes tarafından öldürülmesinin caiz olması" (Agamben, 2013, s. 103) nedeniyle hukuk ve kurbanlık alanının dışına taşan bir şiddet nesnesine dönüşmüştür. Sözü edilen alanın dışına taşmasının iki yönlü olduğu düşünülmektedir. Dünya, hem aile kurumu içerisinde uygulanan şiddetin yasal düzenlemeler dışında bırakılması nedeniyle hem de norm dışı alanda tezahür eden *öteki* kategorisinde yer alması nedeniyle hukuk ve kurbanlık alanının dışındadır ve şiddete açık bir konumdadır.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair iki farklı aile temsili yer aldığı görülmüştür. Nazım'ın ailesi, entelektüel bir ailedir. Babası öğretmendir ve oğlunu da idealleri olan bir vatansever olarak yetiştirmiştir. Nazım, idealleri uğruna kendi ailesini arka plana atmaktan çekinmemiştir. Bunun sonucunda karısı ve çocukları Nazım'ı terk etmişlerdir. Dolayısıyla Nazım'ın ailesinin parçalanmış bir çekirdek aile olduğu söylenebilir. Dünya'nın içine doğduğu aileye bakıldığında oldukça geleneksel, ataerkil bir aile olduğu görülür. Kızları tecavüze uğradığında kızlarını kurşunlayarak cezalandıracak kadar geleneksel toplumsal cinsiyet kodlarına sahiptirler. Dünya'nın Halil ile kurduğu aile ise parçalanmış bir çekirdek ailedir.
- *Hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğu*na dair Nazım'ın ailesinin orta, Dünya'nın ailesi ise alt sosyoekonomik sınıfa ait olduğu belirlenmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu*na dair Nazım ve Dünya'nın ailelerine yönelik belirgin bir etnik köken bilgisinin yer almadığı tespit edilmiştir. Halil'in ailesi Gaziantep'lidir, ancak onun da etnik kökenine ait kesin bir veri bulunmamaktadır.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair Nazım'ın, aile içinde iktidar sahibi olmadığı görülmüştür. Oğlu Mehmet ile ilk karşılaştığı sahnede ilişkilerinin çok kopuk olduğu, çocuklarıyla uzun süredir görüşmediği ve haberleşmediği anlaşılmaktadır. Nazım, Mehmet ve Piraye için bir baba figürü olmaktan çok uzaktır. Mehmet, üvey babasından daha fazla yardım gördüğünü açıkça söylemektedir. Mehmet'in Nazım'ın babadan kalma konağını müteahhite vermesi için onun üzerinde baskı kurduğu da görülebilir.

Dünya'nın ailesi, ataerkil kodların açığa çıkarılması ve namus kavramı ile ataerkil düzen arasındaki ilişkinin görünür kılınması açısından önemli bir örnektir. Dünya'nın tecavüze uğradıktan sonra ailesi tarafından cezalandırılması, namus ile ilintili en önemli davranış sayılan cinsel saflık beklentisinin muhattabının kadın olduğu gerçeğini somutlaştırmaktadır. Tecavüz, literatürde işaret edildiği üzere, kadının kendisini sakınarak koruması gereken namusun kaybı olarak değerlendirilmiştir. Bunun sonucunda Dünya, namus bahaneli cinayetlerde olduğu gibi, ailesi tarafından önceden planlanarak ateşli silahla cezalandırılmıştır. Filmde etnik köken hakkında belirgin bir temsil olmamasına karşın Halil'in Güneydoğulu bir ailenin mensubu olması, namus bahaneli cinayetlerin belirli bir etnik gruba indirgendiğine dair bir veri sayılabilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Dünya'nın on dört özel alan sahnesinde, yirmi üç kamusal alan sahnesinde gösterildiği belirlenmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Dünya'nın kamusal alan olan pavyonda şarkı söyleyip konsomasyon yaptığı, özel alanda ise kızı Melek'le ilgilendiği tespit edilmiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Nazım'ın 26 özel alan sahnesi, 49 kamusal alan sahnesinde gösterildiği; Halil'in ise özel alanda gösterilmezken yer aldığı 20 sahnenin tamamının kamusal alanda geçtiği belirlenmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Nazım'ın özel alanda geleneksel olarak kadına atfedilmiş çamaşır, temizlik, yemek, ütü gibi ev işlerini yaptığı belirlenmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Dünya'nın ağırlıklı olarak kamusal alanda gösterilmesi, bir ailesinin olmaması, kızına (Halil'in beklediği gibi) iyi annelik yap(a)maması anaakım sinemada yerleşik olan *kötü kadın* temsili olarak değerlendirilebilir. Zira Dünya bu yaklaşıma göre "evinin kadını, çocuklarının annesi" klişesinin zıddı konumunda yer almaktadır. Benzer biçimde Nazım'ın da ataerkilliğin hegemonik erkeklikten beklediği alt unsurları karşılayamadığı görülebilir. Nazım'ın fiziksel ve duygusal olarak yeterince sert olmaması, çocuklarının gözünde saygın ve statü sahibi bir konumda bulunmaması, ailenin reisi olarak iktidar sahibi ol(a)maması, özel alanda kadının görevi olarak kabul edilmiş ev işlerini kendisinin yapması ataerkil ideoloji açısından ikincil konumdaki erkeğin temsili sayılabilir.

4.1.1.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul, 2005) filmi feminist metodoloji ilkeleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Buna göre; filmde yer alan kadın ve erkek temsillerinin toplumsal cinsiyet rollerini ataerkil düzene uygun olarak yeniden ürettiği sonucuna varılmıştır. Kadın, erkeğin korumasına ve kurtarıcılığına muhtaç biçimde betimlenmiştir. Geleneksel olarak kadından beklenen ev işlerini filmdeki erkek karakterin yapması bir aileye/kadına sahip olmaması ile ilişkilendirilmiştir. Filmde kadına yönelik şiddet görünür kılınmış ancak şiddetin durdurulmasına dair eleştirel bir yaklaşım sergilenmemiştir. Kuramsal çerçevede tartışıldığı gibi toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin görünür kılınması önemlidir; ancak eşitsiz güç ilişkilerinin nasıl yansıtıldığı da önem taşımaktadır. Bu bulgulara göre filmin toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklandığı düşünülmemektedir.

Kadın ve erkek karakterlerin yer aldığı sahne sayılarına bakıldığında erkeğin görünürlüğünün daha fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla paralel olarak kadının gündelik yaşam deneyimlerine kısıtlı olarak yer verilirken, erkeğin gündelik yaşam deneyimlerine yaygın olarak yer verilmiştir. Kadının sorunlarını, seçtiği meslek ile ilişkilendirme eğiliminin toplumsal cinsiyetin yol açtığı sorunları görmezden gelmek olduğu düşünülmektedir. Benzer biçimde kadına yönelik şiddetin de sebebi olarak kadının seçtiği norm dışı meslek gösterilmiş; böylece uygulanan şiddet meşrulaştırılmıştır. Özce, filmin kadın deneyimlerini ve sorunlarını bilinç yükseltme amacına hizmet edecek biçimde yansıtmadığı tespit edilmiştir.

Film kolektif bir çalışmanın ürünü olsa da yaratıcısı yönetmendir. Bu nedenle feminist metodolojide bilinçli taraflılığın benimsenmesi ilkesinin sinema alanındaki taşıyıcısının filmin yönetmeni olduğu düşünülmektedir. Yavuz Turgul, anlatılarının merkezine erkeklik krizini koyan bir yönetmendir. Filmlerinde sıklıkla toplumsal değişmenin erkek karakterler üzerindeki olumsuz etkilerini ele alır. Erkek dostluğu teması belirgindir. Filmlerinde geleneksel değerlerin kaybedilmesi ya da ataerkil aile yapısının sarsılması büyük bir kriz ile sonuçlanır. Dolayısıyla geleneksel değerlere ve aileye sahip çıkmanın öneminin altı çizilir. Bu doğrultuda *Gönül Yarası* özelinde ve bütün Yavuz Turgul filmleri genelinde kadın, ataerkil aile yapısında olduğu gibi, ikincil konuma sahiptir. Bu nedenle yönetmenin, feminist bilgi üretimine katkı sağlayan bilinçli taraflılığa sahip olmadığı söylenebilir.

Kadına yönelik şiddetin ölümle sonuçlandığı *Gönül Yarası* filminde normalleştirilmiş namus algısının ve eşitsiz iktidar ilişkilerinin ataerkil ideolojinin sürdürülmesine hizmet ettiği ileri sürülebilir. Dünya'nın öldürüldüğü sahnede yönetmenin kullandığı sinema dili aracılığıyla namus bahanesinin altının çizildiği düşünülmektedir. Dünya'nın okuduğu türkü boyunca oyuncuların karşı aksından kameranın oyunculara yaklaşması, bu sırada Dünya ile Nazım'ın bakışmaları ve Halil'in bu bakışmayı fark ettikten sonra Dünya'yı öldürmesi, Halil'in işlediği cinayetin bahanesinin üretilmesi biçiminde okunabilir. Silahın ateşlendiği sahnede Halil ile Dünya, ateş etme eylemini yakından görmeye olanak tanıyacak kadar yakın çekimde sunulmuştur. İlerleyen çekimlerde Halil'in kendine ateş etmesi ise Nazım'ın görüntüsü üzerinde gerçekleşmiştir. Zayıflık olarak nitelendirilebilecek intihar eyleminin, Halil'in görüntüsü üzerinde seyirciye aktarılmasının tercih edilmemesi dikkat çekicidir. Bu yaklaşım, kadına yönelik şiddeti görselleştirirken erkeğin zayıf olarak nitelendirilebilecek yönlerini saklama isteğiyle ilişkilendirilebilir. Kadına yönelik sistematik şiddet uygulayan erkeğin caydırıcı bir ceza almadığının gösterilmesi, toplumda farkındalık oluşturma ihtimalini yok etmektedir. İşlenen namus bahaneli cinayetin aşk ve tutku temaları ile desteklenerek meşrulaştırıldığı düşünülmektedir. Ataerkil toplumsal cinsiyet rollerine karşı eleştirel bir yaklaşıma sahip olmayan filmin bu bağlamda toplumsal yapıyı dönüştürmesi mümkün görünmemektedir.

4.1.2. Mutluluk

4.1.2.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Abdullah Oğuz'un yaptığı, başrollerinde Özgü Namal, Murat Han ve Talat Bulut'un yer aldığı *Mutluluk* filmi 2007 yapımıdır. 44. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Müzik Ödülü ve En İyi Ses Tasarımı ve Miksaj Ödülü'ne; 19. Uluslararası Ankara Film Festivali'nde Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, En İyi Özgün Müzik Ödülü'ne layık görülmüştür. Tecavüze uğrayan Meryem'e amcasının isteğiyle ölüm kararı çıkar ve ailenin tek erkek çocuğu olan amcaoğlu Cemal tarafından cezanın infaz edilmesi istenir. Meryem ve Cemal cezayı infaz etmek üzere köyden ayrıldıklarında olaylar bekledikleri gibi gelişmez. Bir kimlik bunalımı yaşayan Prof. Dr. İrfan Kurudal ile tesadüfen yolları kesişir. Birlikte çıktıkları yolculuk üçünü de mutluluğa götürecektir.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden biri kadın, ikisi erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Meryem 17-18 yaşlarında, doğuda bir köyde ailesiyle birlikte yaşayan bir gençtir. İlkokul ikinci sınıfa kadar okumuştur. Cemal 20'li yaşların başlarında askerden yeni dönmüş bir gençtir. Eğitim durumu ile yeterli bir veri bulunmamasına karşın ağabeyi ile aralarında geçen diyalogda babaları tarafından *cahil bırakıldıkları* belirtilmiştir. Cemal'in kendini tanımlamak için kullandığı sıfat komandoluktur. Askerliğini komando olarak yapan Cemal'in hayatında askerlik önemli bir yer tutmaktadır. İrfan ise 45-50 yaşlarında bir sosyoloji profesörüdür. Eşi Aysel sayesinde dahil olduğu zengin ve elit hayat ile doğup büyüdüğü kasabadaki basit yaşam arasındaki çelişki nedeniyle bir kimlik bunalımının içerisindedir. Panik atakları sıklaşınca içsel bir yolculuğa çıkmaya karar verir.

4.1.2.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* kamusal alanda *temsil edilmediği*, hatta kadının birey dahi sayılmadığı; özel alanda ise edilgen, mahcup ve itaatkâr biçimde *temsil edildiği; kadın olmanın* namuslu olmakla *tanımlandığı, kadından beklenenin* namusuna sahip çıkmak, namusunu kaybetmesi hâlinde yaşamına son vermek, kendisi hakkında verilen kararları sorgulamamak *olduğu* tespit edilmiştir. Buna ek olarak kadın, erkek bakışının nesnesi olarak temsil edilmiştir. Örneğin Meryem, İrfan'ın yeni aldığı kıyafetleri ilk kez giyip güverteye çıktığında hem Cemal hem de İrfan bakışlarını Meryem'e yöneltirler. Başka bir örnek ise İrfan'ın yüzerek tekneye gelen öğrencisine yönelik bakışlardır. Kadın öğrencinin güvertede İrfan'la sohbet ederken üzerinde bikini vardır. Burada kadın bedeni Cemal'in bakışının nesnesi konumundadır.
- *Kadının* ev kadını *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Meryem'i İrfan'ın teknesinde sık sık ev işi yaparken görürüz. Bulaşık yıkar, yemek yapar, güverteyi temizler, yatakları düzeltir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken, İrfan'ın bu işleri yapması için Meryem'e bir ücret ödemesidir. İrfan Meryem ile Cemal'e iş teklif ederken Meryem'in mutfağa bakacağını, aşçıbaşı olacağını söyler. Yerleşik toplumsal cinsiyet rollerinin burada açığa çıktığı görülebilir. İrfan bu tür ev içi işler için Cemal'e değil, Meryem'e teklifte bulunur. Dolayısıyla emeğinin karşılığı ödenmiş olsa da Meryem'in

yerleştirildiği konumun mevcut toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiği ileri sürülebilir.

- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu; ancak kazandığı parayı harca(ya)madığı tespit edilmiştir. Meryem ve Cemal İrfan'ın teknesinde çalışmaya başladıklarında İrfan haftalık maaşlarını Cemal'e vermek ister. Ancak Cemal paralarının İrfan'da birikmesini ister ve verdiği parayı almaz. İrfan, kimi zaman yerleşik toplumsal cinsiyet rollerine karşı bir duruş sergilese de, Meryem'in maaşını kendisine değil Cemal'e vererek Meryem'in birey olarak temsil edilmediğinin altını çizmiştir. Buna ek olarak Meryem kendi parasını çarşıda görüp beğendiği bir takıyı satın almak için kullanmayı bile teklif edemez. Özce Meryem para kazanmakta ancak kazandığı parayı harcayamamaktadır.
- *Kadının destek gördüğü kişilerin* Bibi (büyükanne), Yakup ve İrfan *olduğu ve desteğin mahiyetinin* manevi *olduğu* belirlenmiştir. Aile içerisinde Meryem'i seven, ona değer veren tek kişi büyükannesidir. Babasının Cemal ile konuşmasında Meryem'i sevdiği bir his olarak aktarılmaktadır. Tahsin'in "*Ne de olsa ciğerdir Cemal… Atsan atılmıyor. Günahkârdır, bilirim. Allah korkusundan kızıma iki tokat bile vurmamışım. İçim yanıyor Cemal! Şimdiki yengen boyuna dövdü onu ama birşey demezdi; boynunu bükerdi… Ona hakaret yapmayasın Cemal… Takdir Allah'tandır.*" sözleri, aslında kızını seven ancak ataerkil düzene boyun eğen bir babanın sözleri olarak değerlendirilebilir. Ailedeki herkes Meryem'e tiksinerek bakarken Bibi Meryem'i kapattıkları izbeye gelir, onu leğende yıkar, saçlarını okşar, öper. Kendisine tecavüz edeni söylemesini; jandarmaya gideceğini ve amcasıyla babasına engel olacağını söyler. Bu noktada Bibi'nin kendi oğullarına deyyus demesi önemlidir. Ataerkil düzenin savunucularına direneceğini dile getirerek ataerkil ideolojiye karşı bir duruş sergilemiştir.

Cemal'in ağabeyi Yakup, eşi ve çocuklarıyla köyden şehire göç etmiştir. Köydeki cahil, yoksun ve törelere bağlı yaşamı reddetmektedir. Cemal Meryem ile ilgili durumu anlattığında "*Ne malum kızın bu işte günahı olduğu? (…) Kimbilir kim yapmıştır da sesini çıkarmıyordur*." diyerek Meryem'e destek vermiştir. Ayrıca Ali Rıza, Cemal ile Meryem'i aramaya geldiğinde onlarla ilgili bilgi vermemesi de Meryem'e verdiği bir tür destek sayılabilir. İrfan'ın Meryem'e yaklaşımına bakıldığında ise Meryem'i sürekli küçük gören Cemal'e ve Aysel'e karşı onu savunduğu görülebilir. Meryem'i gördüğünde selam vermesi, ona hediye alması, ona bildiklerini öğretmeye çalışması, sözleriyle onu yüreklendirmesi; Cemal tarafından görmezden gelinmeye çalışılan Meryem'e değer

verdiği biçiminde yorumlanabilir. Yok sayılmadan birey olma hissini Meryem'e yaşattığı için İrfan'ın Meryem'in bireysel gelişimine destek verdiği düşünülmektedir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair net bir veri bulunmamaktadır. Ancak jandarmanın olayı soruşturması, Ali Rıza'yla konu ile ilgili görüşmeye gelmeleri kanunlar nezdinde namus bahaneli cinayetin bir cezası olacağına yönelik bir işaret sayılabilir. Ali Rıza'nın fabrikaya gelen jandarmaların ardından "*Durumumuz vahim. Jandarma kol geziyor. Köylüler bu iş ne zaman bitecek diye konuşup duruyor. Temizlemek lazım gelir. Gel gör ki bu iş buralarda yapılamaz oldu*." demesi alınacak cezadan çekindiğini düşündürmektedir. Benzer biçimde Bibi'nin de Meryem'in kendisine tecavüz edeni söylemesi durumunda jandarmaya gideceğini söylemesi, güvenlik güçlerinin bu yönde bir yaptırımı olduğunun işareti olarak değerlendirilebilir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* oldukça kısıtlı biçilmde *yer bulduğu; kadının görünürlüğünün neredeyse olmadığı* belirlenmiştir. Meryem sayı olarak oldukça az sahnede kamusal alanda görülebilir. Filmin ilk sahnesi dışında Meryem'in kamusal alanda bulunduğu sahnelerde yanında mutlaka bir erkek bulunmaktadır. Yanında erkek bulunmadığı tek sahnenin tecavüz sonrası Meryem'in göl kenarında çoban tarafından bulunduğu sahne olduğu görülebilir. Bu noktadan hareketle kadının tek başına olduğunda güvende olmadığına dair bir alt metin oluşturulduğu düşünülmektedir. Tren ve vapur sahnelerinde Meryem'in çevresiyle iletişim kurma isteği Cemal tarafından baskılanmaktadır. Böylece ataerkil ideolojinin kadını özel alana hapsetme eğiliminin açığa çıkarıldığı ileri sürülebilir. Benzer biçimde Cemal ile Meryem Cemal'in askerlik arkadaşı Selahattin'den yardım istemek için limana gittiklerinde Meryem, Selahattin'in ofisinde tek başına bekler. Meryem bir birey değilmişcesine onların konuşma ortamına dahil edilmez. Erkekler konuşurken ona laf düşmemektedir. Dolayısıyla onlarla aynı ortamda bulunmasına lüzum da yoktur. Meryem'in hayatını doğrudan etkileyecek kararlar verilirken onun ortamda bulun(a)maması önemle ele alınması gereken bir göstergedir.
- *Erkekliğin* cesaret ile ilişkilendirilerek *temsil edildiği; erkek olmanın* inandıkları uğruna gerektiğinde cinayet işlemekten imtina etmemekle *tanımlandığı; erkekten beklenenin* ailenin namusunu temizlemek için namusunu kaybettiği düşünülen kadını öldürmek, vatanı korumak için vatan hainlerini öldürmek *olduğu* tespit edilmiştir. Cemal'in ve Ali Rıza'nın bu yaklaşımı, kadın ile toprak arasında bir ilişkilendirmeyi de

düşündürmektedir. Filmdeki askerlik vurgusu dikkat çekmektedir. Cemal'in komando olmasının tesadüf olmadığı ileri sürülebilir. Ataerkil ideolojinin onayladığı bir erkek olan Cemal komandodur; en çetin şartlara dayanıklıdır, canı pahasına vatanını korumuştur. Diğer yanda İrfan ise bedelli askerlik yapmış; bu kısa sürede bile ayaklarının su topladığını ve terlikle dolaşmak zorunda kaldığını söylemiştir. Askerlik, bir dayanıklılık göstergesi olarak filmde işlevselleşmektedir. İrfan Cemal'e gıpta etmektedir. Onun "*çok delikanlı bir adam*" olduğunu, "*bıçak gibi, kasatura gibi*" olduğunu dile getirmektedir. Filmde İrfan başarılı bir akademisyen olarak gösterilmesine karşın aslında bir kimlik bunalımı içerisinde ve kaybeden konumundadır.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı biçimde *yer bulmasına karşın erkeğin görünürlüğünün* oldukça fazla *olduğu* belirlenmiştir. Filmin iki ana erkek karakterinin de kamusal alanda fazla sayıda sahnesi bulunmamaktadır. İrfan kendine doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Bu nedenle teknesinde içe dönük bir yaşam sürmektedir. Bunun en iyi örneği, İrfan'ın öğrencisinin tekneye gelip kendisini akşamki partiye davet ettiği sahnede görülebilir. Öğrencisi gittikten sonra İrfan derhâl koy değiştirerek kendisiyle başbaşa kalmaya devam etmiştir. Cemal ise ataerkil ideolojiye ters düşen bir davranış sergilediği için kamusal alandan kaçmakta, özellikle kimsenin onu ve Meryem'i yakalayamayacağı özel alanlarda bulunmaktadır. Sözü edilen nedenlerle kamusal alanda bulunma sıklıkları az olan İrfan ve Cemal, kamusal alan deneyimlerinden sözlü olarak bahsetmektedirler. Özellikle Cemal'in askerlik deneyimleri, İrfan'ın akademik hayat ve özel hayatındaki gündelik deneyimlerine sıklıkla yer verilmiştir.

Filmin hikâyesinin çıkış noktası olan tecavüz olayının öznesi Meryem'in yaşadığı travma hakkında, onun yaşaması/öldürülmesi hakkında Meryem'in değil çevresindeki erkeklerin "konuşuyor" olması erkeğin görünürlüğüne ve kadının görünmezliğine dair önemli bir veri sayılabilir. Hayatını doğrudan etkileyen bir olay hakkında Meryem'in hiçbir yorum yapmaması, yalnızca başka bir travma nedeniyle geçmişi hatırlayarak bilinçaltındakileri sayıklaması sonucu gerçeklerin ortaya çıkması "kadının olmayışı"na (De Lauretis, 1990, s. 115) dair bir örnek olarak değerlendirilebilir. Meryem'in varlığı ve belirliliği eş zamanlı olarak ileri sürülmekte ve reddedilmektedir. Hem ailenin namusunu kirletmesi nedeniyle belirliliği tüm ağırlığıyla hissedilmekte hem de birey olarak varlığı yok sayılmaktadır.

- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.

- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Birinci dalga feminist hareketin mücadelesini verdiği kadının hukuki olarak birey sayılmaması sorunu Meryem'de somutlaştırılmıştır. Zira Meryem, nüfus kaydının olmaması nedeniyle kanunlar nezdinde birey sayılmadığı gibi yaşayan bir canlı olarak bile kabul edilmemektedir. Literatürde yer alan ataerkil ideoloji tarafından kadın ve erkeğe dayatılan toplumsal cinsiyet rolleri Meryem ve Cemal'de belirgin biçimde görülebilir. Meryem özel alanda edilgen, mahcup, itaatkâr ve korunmaya muhtaç bir kadın olarak temsil edilmiştir. Cemal'e bakıldığında Thompson ve Pleck (1986, s. 532) tarafından tanımlanan toplum tarafından saygın görülme, duygusal ve fiziksel olarak sert olma, gerektiğinde şiddet uygulamaktan imtina etmeme, hiçbir koşul altında kadınsı aktivitelerde bulunmama gibi hegemonik erkekliğin bütün alt unsurlarını taşıdığı görülebilir. İrfan ise ataerkil ideolojinin "ikincil erkeklikler" olarak tanımladığı gruba dahildir. Cemal güçlü, dayanıklı ve sert bir erkektir. Ataerkil ideoloji erkekten bunu beklemektedir. Ancak İrfan güçsüz, zor durumlarda kaçan, başarısız bir erkektir ve ataerkil ideoloji tarafından onaylanmaz.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* ancak erkeğe ait bir kavram olarak değerlendirildiği tespit edilmiştir. Film boyunca Meryem'e yapılan *kirli* vurgusu ön plandadır. Meryem'in "*kirlendiği*", "*günahkâr olduğu*", "*ailenin namusunu kirlettiği*", "*bu hâlde yaşayamayacağı*"; bu işin "*temizlenmesi lazım geldiği*" farklı karakterler tarafından sürekli tekrar edilmektedir. Cinsel saldırıya uğrayan Meryem'in aslında mağdur olduğuna iki sahnede vurgu yapılmıştır: Yakup'un "*Ne malum bu kızın bu işte günahı olduğu? (...) Kimbilir kim yapmıştır da sesini çıkarmıyordur*." sözleri ve İrfan'ın "*Onun* (Meryem'in) *başına ne geldiğini anlayabiliyorum. Ne kabahati var kızın?*" sözleri örnek sayılabilir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* evden uzak sayılabilecek göl kenarına tek başına gitmek ve tecavüze uğramak *olduğu* belirlenmiştir. Ali Rıza ile Tahsin'in diyaloglarında Ali Rıza'nın "*Madem orospuluk etti, keşke ölüp gitseydi…*" sözü, Meryem'in göl kenarına gitmesini *orospuluk etmek* ile eş değer tuttuğunu

düşünündürmektedir. Bu sözlerden Meryem'in tek başına göl kenarında bulunmasının tecavüzün nedeni olarak değerlendirildiği sonucuna ulaşılabilir.

- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiğ*ine dair belirgin bir tanımlama yapılmamıştır. Ancak Cemal'in Meryem'i öldürmek için götürdüğü üst geçit merdivenlerinde Meryem, "*Söyle babama Cemal ağabey, hakkını helal etsin. Ben hiç günah yapmadım! Onu utandıracak hiçbir şey yapmadım…*" der. Bu söz, Meryem'in tecavüze uğramasının ailesine, özellikle de babasına utanç getirdiğini düşündürmektedir. Cemal'in Meryem'e tecavüz eden kişinin Ali Rıza olduğunu öğrendikten sonra fabrikaya giderek "*Dünyayı bir ırz düşmanından kurtarmaya geldim*" demesinin, iffet kavramının kadın ile ilişkilendirildiğine; erkeğin kadına yönelik cinsel saldırısının ırz düşmanlığı olarak değerlendirildiğine dair bir gösterge olduğu düşünülmektedir.

İncelenen filmde namus-utanç ilişkisi altı çizilerek aktarılmıştır. Baker, Gregware ve Cassidy'nin (Baker, Gregware, & Cassidy, 1999, s. 169) ileri sürdüğü gibi ailedeki bir kadın üye namus normlarını ihlal ettiğinde bütün aile yoğun bir utanç yaşar ve bu utanç ancak belirgin bir cezai karşılık ile giderilebilir. Sözü edilen utanç; Meryem'in yol açtığı, köylülerin ayıplamasının bir sonucu olarak hissedilen utançtır. Ali Rıza, köylülerin Meryem'in öldürülmesine dair bir beklenti içerisinde olduklarını vurgulamaktadır. Bu vurgu, namus nedeniyle oluşan utancın sosyalliğine gönderme yapmaktadır. Buna ek olarak namus bahaneli cinayetin organize bir şiddet türü olduğu, tasarlanarak işlendiği, birden fazla kişinin bu sürece dahil olduğu da filmde belirgin biçimde aktarılmıştır. Meryem'in öldürülmesine dair yapılan planlar ve bu planlamaya dahil olan kişiler incelendiğinde oldukça organize bir yapı olduğu görülebilir.

c. İktidar

- *Hangi cinsiyetin iktidarı elinde bulundurduğu*na dair iki farklı veri tespit edilmiştir. Filmdeki üç ana karakterden ikisi, Meryem ve Cemal, ataerkil kuralların katı biçimde uygulandığı bir aileye mensuptur. Ataerkil ailenin en yaşlı erkeği iktidarı elinde bulundurmaktadır. Ali Rıza, kararlarının ailedeki hiç kimse tarafından sorgulan(a)madığı ve isteklerinin kesinlikle yerine getirildiği mutlak iktidar sahibidir. İrfan'ın ataerkil olarak nitelendirilemeyecek ailesine bakıldığında ise İrfan'ın karısı Aysel'in iktidar sahibi olduğu görülebilir. İrfan, hayatını Aysel'in isteğine göre yaşamış, onun çevresine uyum sağlayabilmek için geçmişini yok saymış, aslında olmadığı bir kişiye dönüşmüştür. Bunun sonucunda bir kimlik bunalımına girmiştir. Kimlik bunalımından çıkması için

Aysel'in dayattığı hayattan uzaklaşması gerektiğini fark eden İrfan'ın evden ayrılması Aysel'in evliliklerini bitirme kararını tek taraflı vermesine neden olur.

- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu belirlenmiştir. Meryem ile üvey annesi Döne arasında, Ali Rıza ile çocukları Cemal ve Yakup arasında, Ali Rıza ile Tahsin arasında bu tür iktidar ilişkilerinden söz edilebilir. Döne, ataerkil kuralların uygulayıcısı konumundadır. Meryem hakkında verilen infaz kararını Meryem'e Döne açıklar; intihar ederek kendi namusunu temizlemesi için onu teşvik eder. Döne'nin bu davranışları Meryem'in üzerinde kurduğu iktidarın göstergeleri sayılabilir. Ali Rıza'ya bakıldığında çocuklarından mutlak bir itaat beklediği görülmektedir. Yakup ve Cemal'e farklı zamanlarda onun kararlarını sorgulamamaları gerektiğini hatırlatır. Bu hatırlatmalara Cemal itaat ederek, Yakup ise başkaldırarak tepki verir. Yakup'un babasına karşı gelerek ataerkil düzenin dışına çıkması, Ali Rıza'nın onu evlatlıktan reddetmesi ile cezalandırılmıştır. Ali Rıza'nın çok güvendiği Cemal'in kendisine verilen infaz görevini yerine getirmemesi, Ali Rıza açısından kabul edilemez bir durumdur ve cezasını kendisi verecektir. Bu örneklere bakıldığında Ali Rıza'nın çocukları üzerindeki iktidarı sorgulanabilir. Ali Rıza ile Tahsin'in ilişkisinde ise Ali Rıza'nın Tahsin'in üzerinde de önemli bir iktidara sahip olduğu görülebilir. Ali Rıza Meryem'in ölüm kararını verdiğinde Tahsin, bunu istemeyerek kabul eder. Ali Rıza izin vermediği için, istemesine karşın, Meryem'le dahi konuşamaz. Ali Rıza'nın Tahsin üzerindeki iktidarının Meryem'e tecavüz eden kişi olduğunu öğrendikten sonra yıkıldığı görülebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* tespit edilmiştir. Ali Rıza, ailenin reisi olarak bütün aile üzerinde iktidar sahibidir ve iktidarını özel alanda kurmuştur. Aysel ise İrfan'ın mensup olmak istediği zümreye dahil ve kendisinden maddi olarak üst sınıfta yer alan bir kişi olarak İrfan'ın hayatı üzerinde iktidar sahibidir. Evlilikleri nedeniyle İrfan'ın hayatını istediğin yönde şekillendirdiği düşünüldüğünde Aysel'in de iktidarını özel alanda kurduğu ileri sürülebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair yine iki farklı yaklaşımdan söz edilebilir. Ali Rıza iktidarını ataerkil ideolojinin kendisine tanıdığı ayrıcalık ve haklara dayanarak kurmaktadır. Ali Rıza'nın kendisinden hesap sorul(a)mayacağını bildiği için Meryem'e tecavüz ettiği; bu tecavüzden başı belaya girmeden kurtulabileceğini ve Meryem'i suçlayarak ölüm kararı verebileceğini düşündüğü ileri sürülebilir. Bu tespitin ataerkil ideolojinin erkeklere tanıdığı ayrıcalıkların sonuçlarını göstermesi bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir. Aysel

ise iktidarını sahip olduğu sosyal statü ve maddi imkânlara dayanarak kurmuştur. İrfan'ın temsil ettiği "kriz içerisindeki erkek" profilinin Aysel'in statüsüne ve maddi gücüne sahip olmamasıyla ilişkilendirilmesinin, ataerkil kodların yeniden üretilmesine hizmet ettiği düşünülmektedir.

Literatürde işaret edilen kadın-erkek arasında toplumsal cinsiyetin tesis ettiği asimetrik iktidar (Direk Z., 2016, s. 18) aracılığıyla ataerkil sistemin bileşenlerinin ortaya konulduğu ileri sürülebilir. Ataerkil sistemin kadın ve erkeğe atadığı toplumsal cinsiyet rolleri, eşitsiz iktidar ilişkileri aracılığıyla açığa çıkarılmıştır. Döne ile Meryem'in, Ali Rıza ile Tahsin'in aralarındaki iktidar ilişkilerinin cinsiyet içi iktidarın örneklerinden olduğu ve ataerkil yapının görünür kılınmasına olanak tanıdığı için önem taşıdığı düşünülmektedir. Sancar'ın (2009, s. 17-18) ileri sürdüğü biçimde gücü elinde tutan erkeklerle iş birliği yapmak suretiyle eril iktidardan pay alan bir karakteri örnekleyen Döne'nin, farklı kadınlık tanımlarını açığa çıkarması nedeniyle eril iktidar kavramının açıklanmasına katkı sağladığı savunulabilir. Döne, kadının onu eziyormuş gibi görünen erkek egemen sisteme erkekler kadar bağlı olabileceğini gösteren "ataerkil pazarlık" kavramını örneklemektedir. Zira kavramı ortaya atan Kandiyoti, erkek egemenlik sistemlerinin hem koruyucu hem baskıcı ögeleri olduğunu ve her sistem içinde kadınların da kendi güç ve özerklik kaynaklarının mevcut olduğunu ileri sürmektedir (Kandiyoti, 2013, s. 15). Bu doğrultuda Döne'nin Meryem'e uyguladığı baskıcı ögelerin kendi güç ve özerkliğini yeniden üretmek için kullandığı birer araç olduğu söylenebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* ataerkil ideoloji tarafından erkeklere tanınmış bir hak ve mevcut ataerkil düzeni pekiştiren bir unsur olarak *temsil edildiği* belirlenmiştir. Tecavüz sahnesi cinselliğin ataerkil ideoloji tarafından nasıl ele alındığına dair önemli göstergeler barındırmaktadır. Ataerkil ideolojinin kendisine tanıdığı ayrıcalıklar nedeniyle Ali Rıza, Meryem'e yönelik cinsel arzularını şiddet uygulayarak açığa çıkarmıştır. Kadın cinselliğini denetim altında tutma arzusunda olan ataerkil ideoloji, denetleyemediği cinselliği cezalandırmaktadır. Bu film özelinde söz konusu cezalandırma, Meryem'in öldürülmesiyle gerçekleştirilecektir. Ali Rıza ataerkil ailenin karar veren kişisi olarak bu cinsel şiddet nedeniyle cezalandırılacağına ihtimal vermemiştir. Zira Ali Rıza'nın kararları hiç kimse tarafından sorgulan(a)mayacaktır. Tecavüz ile ilgili aileden hiç kimsenin Meryem ile konuşulmasına bile izin vermez. Ali Rıza'nın bu tavrının yegâne nedeninin ataerkil ideolojinin ona tanıdığı ayrıcalıklar olduğu düşünülmektedir.

Cinsellikle ilgili bir başka yaklaşım da cinselliğin kadınlar tarafından erkeklere yönelik bir tehdit unsuru biçiminde temsil edilmiş olmasıdır. Cinsel içerikli sayılabilecek rüya sahnesinde Meryem, gerçekte olmadığı biçimde bir *femme fatale* olarak temsil edilmiştir. Meryem'in kırmızı ruj sürmesi, baştan çıkarıcı bakışları ve ıslak saçları anaakım sinemanın yerleşik *seksi kadın* imgesine gönderme yapmaktadır. Bu sahnede iki nesne önem kazanmıştır. Birincisi Meryem'in üzerindeki sarı yağmurluktur. Bu yağmurluğu önceki sahnede Cemal, Meryem'i sağanak yağmurdan korumak için kullanmıştır. Çamaşırları toplamak için bahçeye çıkan Meryem sağanak yağmurun altında kalır. Cemal başının üzerinde tuttuğu sarı yağmurluk ile koşarak gelir, Meryem'i yağmurluğun altına alarak eve götürür. Cemal'in bu davranışına Meryem şaşkın bir bakış ile karşılık verir. İkinci önemli nesne ise Cemal'in asker künyesidir. Cemal'in erkekliğini askerlik üzerinden tanımladığı yukarıda tartışılmıştı. Rüya sahnesinde Meryem Cemal'in adını kulağına fısıldarken bir yandan da çıplak olan Cemal'in boynundaki asker künyesini tutmaktadır. Cemal tarafından bu rüyanın, Cemal'in Meryem'e iyi davranmasının Meryem'in onu baştan çıkararak gücünü elinden almasına yol açacağı biçiminde yorumlandığı düşünülmektedir. Uyandıktan sonra verdiği tepkinin sebebinin bu yorum olduğu ileri sürülebilir.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* iki farklı açıdan ve kadının zarar görmesine yol açacak biçimde *yansıdığı* tespit edilmiştir. Cinsiyetler arası iktidar ilişkileri açısından ele alındığında Ali Rıza'nın cinselliği, Meryem'in hayatı üzerinde kurduğu tahakkümün bir ögesi olarak kullandığı görülebilir. Tecavüz sahnesinde Ali Rıza'nın penetrasyon esnasında Meryem'in saçlarından tutması ve sert hareketleri, erkeğin kadın üzerinde kurduğu iktidarın ve baskının görselleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Cinsiyet içi iktidar ilişkileri açısından ele alındığında ise Döne'nin Meryem'in cinsel organı üzerinden Meryem üzerinde baskı kurduğu düşünülmektedir. Meryem'in izbeye kapatıldığı sahnede Meryem'in eliyle cinsel organını sakladığını görürüz. Meryem geçmişi hatırlar. Çocuk Meryem'in külotlu çorabını ona doğru sallayan Döne'nin, "*Gene mi altına ettin? Uğursuz Meryem! Yaralar çıkacak oranda!*" sözleri, kamera açısının da etkisiyle, Meryem üzerinde kurduğu tahakküm açığa çıkarılmaktadır. Döne Meryem'in cinsel organını bir tehdit unsuru olarak kullanmaktadır. Meryem'in psikolojik temelli olan idrar kaçırma sorununun yeniden tekrarlamaması için cinsel organı üzerinden onu tehdit etmektedir.

Literatürde eril iktidar tarafından kurulan cinsel ideolojinin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin doğurduğu pornografi, tecavüz, ensest, fahişelik, kürtaj, dayak vb. kadınlık deneyimlerinde görünür hâle geldiği belirtilmişti. Bu doğrultuda filmde eril iktidarın baskı araçlarından biri olarak sunulan cinselliğin şiddet temelinde temsil edildiği görülebilir. Bu yönüyle ele alındığında Meryem'in bir aile mensubu tarafından cinsel şiddete maruz bırakılması hem ensest hem de tecavüz içermesi nedeniyle, cinsel ideolojinin görünür hâle geldiği iki farklı kadın deneyimine işaret etmektedir. Filmdeki cinsellik unsurunun tahakküm eden ve edilen arasındaki ilişkiyi görünür kılmak için etkili biçimde kullanıldığı görülebilir. Ancak literatürde işaret edilenin aksine incelenen filmde namus bahaneli cinayetleri belirli bir etnik gruba (Doğulu toplumlara) indirgenmiş; ataerkil cinsellik söyleminin kadın bedeni ve cinselliği üzerinde kurulan eril iktidarın yol açtığı bir şiddet türü olarak sunulmamıştır.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, sözel, psikolojik, ekonomik ve cinsel *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir. Bu şiddet türleri yaygın olarak filmde yer almaktadır.
- *Şiddete hangi durumlarda başvurulduğu*nun şiddeti uygulayan kişi bazında farklılık gösterdiği tespit edilmiştir. Döne, Meryem'in üzerindeki iktidarını sürdürebilmek ve onu tahakküm altında tutmaya devam edebilmek için şiddete başvurmaktadır. Cemal, hem ataerkil ideolojiye karşı gelmesinin getirdiği pişmanlık nedeniyle hem de Meryem'in hayatını özgürce yaşamasından korkması nedeniyle şiddet uygulamaktadır. İrfan'ın Meryem'e hediye alması, İrfan ile Meryem'in başbaşa balık tutmaya gitmesi, İrfan'ın Meryem'e bir şeyler öğretmesi Cemal'in Meryem'i kıskanmasına ve Meryem ile İrfan'a şiddet uygulamasına yol açmıştır. Ali Rıza'ya bakıldığında cinsel arzularını tatmin etmek için cinsel şiddete başvurduğu görülebilir. Ataerkil ideolojinin kendisine tanıdığı ayrıcalıklara dayanarak cinsel olarak arzuladığı Meryem'e şiddet uygulamıştır. Tahsin'in Ali Rıza'ya uyguladığı şiddet, Ali Rıza'nın Meryem'e tecavüz ettiğini öğrenmesi durumunda gerçekleşmiştir. Cemal ile İrfan'ın Meryem'i kaçıran adamlara uyguladığı şiddetin sebebi Meryem'i kurtarmaktır.
- *Şiddeti uygulayanın* ataerkil iktidara sahip kişiler *olduğu* belirlenmiştir. Döne, yaşı ve statüsü nedeniyle Meryem üzerinde iktidar sahibidir ve çocukluğundan itibaren Meryem'e hem fiziksel hem de psikolojik şiddet uygulamıştır. Ali Rıza ataerkil iktidar piramidinin en üst noktasındadır. Ali Rıza'nın aile içerisindeki hesap vermeme ayrıcalığı, Meryem'e cinsel şiddet uygulamasıyla sonuçlanmıştır. Cemal'e bakıldığında ataerkil

ideoloji tarafından onaylanan bir erkektir ve bu nedenle iktidar sahibidir. Meryem'in canını bağışlaması ona Meryem'in hayatını kısıtlama hakkı vermiştir. Bu nedenle Meryem'e şiddet uygulamakta; Meryem'e şiddet uyguladığı olaylarla bağlantılı olması nedeniyle İrfan'a da şiddet uygulamaktadır.

- *Kimin cezalandırılmakta olduğu*na dair üzerinde tahakküm kurulan kişinin cezalandırılmak istendiği; ancak hikâyenin sonunda cezalandırılanın şiddeti uygulayan kişi olduğu belirlenmiştir.
- *Şiddetin* beden gücüyle, para yönetiminin engellenmesiyle, intihara zorlamayla, ateşli silah kullanımıyla ve küfürlü konuşmalarla *uygulandığı* belirlenmiştir. Fiziksel ve cinsel şiddet, beden gücü kullanılarak uygulanmıştır. Meryem'in Döne ve Cemal tarafından intihara zorlanması ise psikolojik şiddete örnektir. Cemal tarafından Meryem'in parasını yönetme hakkından yoksun bırakılması ise ekonomik şiddet olarak değerlendirilebilir. Meryem'e intihar etmesinin telkin edilmesi; ip getirilerek ve onu yüksek bir yere çıkararak intihar için uygun ortamın oluşturulması; Meryem'den intihar etmesinin beklendiğinin yinelenmesi aracılığıyla Meryem'in üzerinde psikolojik baskı kurulmuştur. Sözel şiddeti sıklıkla Cemal'in Meryem'e karşı uyguladığı görülebilir. Onu aşağılayan sözler ve küfürler aracılığıyla sözel şiddet uygulanmıştır. Tahsin'in Ali Rıza'yı öldürmesi ise ateşli silah kullanılarak gerçekleştirilmiştir.
- *Şiddetin Meryem'e karşı* özel ve kamusal alanda*, İrfan'a karşı* özel alanda *ve Ali Rıza'ya karşı* kamusal alanda *uygulandığı* belirlenmiştir.

Filmde temsil edilen şiddetin ataerkil ideolojinin kadınlara yönelik bir baskı aracı olarak işlevselleştiği söylenebilir. Walby'nin (2016, s. 203) ileri sürdüğü gibi liberalizm, şiddeti az sayıda erkeğin psikolojik dengesizliğiyle; sınıf analizleri, sınıflı toplumda ezilen erkeklerin bağlamında; radikal feminizm ise patriyarkal toplumdaki erkek iktidarıyla açıklamaktadır. Bu bağlamda ataerkil iktidar ve şiddet arasındaki belirgin ilişki Ali Rıza karakterinde somutlaştırılmıştır. Ali Rıza'nın ataerkil ideolojinin desteklediği toplumsal cinsiyet ayrıcalıklarına dayanarak Meryem'e uyguladığı cinsel şiddetin Foucault'nun iktidar yaklaşımında göz ardı ettiği cinsellik ile toplumsal cinsiyet ve şiddet ilişkisini görünür kıldığı da düşünülmektedir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Meryem ile Cemal'in geleneklerine bağlı, muhafazakâr, ataerkil geniş bir aile mensubu olduğu söylenebilir. Meryem, babası Tahsin, üvey annesi Döne, babaannesi, amcası Ali Rıza ve onun ailesi ile bir köy evinde yaşamaktadır. Cemal

de askerden döndükten sonra bu eve gelmiştir. İrfan'ın ailesi ise parçalanmak üzere olan bir modern, şehirli ailedir. İrfan ile Aysel'in çocukları yoktur. İrfan'ın annesini uzun süredir görmediği, babasının cenazesine bile gitmediği/gidemediği anlaşılmaktadır. Ataerkil yapının İrfan'ın ailesinde yerleşik olmadığı görülebilir.

- *Hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğu*na dair Meryem ve Cemal'in ailesinin alt sosyoekonomik sınıfa, İrfan'ın ailesinin ise üst sosyoekonomik sınıfa mensup olduğu tespit edilmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu*na dair gerek Meryem ile Cemal'in köylerinin fiziki şartları gerek konuşmalarındaki şive nedeniyle Doğulu oldukları; İrfan'ın ise annesinin evinin bulunduğu kasabaya bakılarak Batılı olabileceği düşünülmektedir. Bu veriler haricinde etnik köken hakkında kesin bir veri bulunmamaktadır.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair ataerkil ideolojinin aile içerisindeki ağırlığının belirleyici olduğu tespit edilmiştir. Ataerkil kuralların sıkı biçimde uygulandığı Meryem ve Cemal'in ailesinde iktidar sahibi ailenin en yaşlı erkeği, yani Ali Rıza'dır. Aile içindeki hiyerarşi, önce en yaşlı erkek (Ali Rıza), takiben en yaşlı kadın (Bibi), diğer erkekler (Tahsin ve Cemal), yaşça büyük kadınlar (Döne) biçiminde kurulmuştur. Meryem ise gerek yaşı gerek kadın olması nedeniyle hiyerarşi piramidinin en altında, üzerinde iktidar kurulan kişi konumundadır. İrfan'ın ailesinde ise ataerkil kurallar uygulanmamaktadır. Aysel'in açık biçimde iktidar sahibi olduğu görülebilir. Burada aile içi hiyerarşi, maddi güce ve sosyal statüye dayanarak kurulmuştur. Aysel İrfan'dan hem maddi güç olarak hem de sosyal statü olarak daha üst seviyede olması nedeniyle aile içinde iktidarın da sahibidir.

Meryem'in yaşamının, Butler'ın "yaşanmaya değmez" olarak kodlayarak şiddete açık hâle getirildiğini ileri sürdüğü yaşamları (Butler J. , 2004) anımsattığı düşünülmektedir. Meryem'in ailesi tarafından önce intihara zorlanması, intihar etmediğinde amcaoğlu tarafından öldürülmesine karar verilmesi; ailesinin Meryem'in hayatını yaşanmaya değmeyen bir hayat olarak değerlendirdiğini ortaya koymaktadır. Ertürk'ün (2007, s. 25) işaret ettiği gibi Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da gerçekleşen intiharlar, cinsiyet temelli şiddet ile ilişkilidir ve bu intiharların tek vakalar olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Sözü edilen cinsiyet temelli şiddet ile ilişkilendirilebilecek intihar örneği filmde yer almaktadır. Meryem'in bu şiddete ailesi aracılığıyla maruz bırakılması, ailenin ataerkil düzenin devamı için işlevselleşen bir kurum olma özelliğini de açığa çıkarmaktadır.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Meryem, filmdeki toplam yüz altı sahnenin ellisinde özel alanda, on sekizinde kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* mutfak ve temizlik işleri yaptığı tespit edilmiştir. Meryem'in ev içi emeğinin karşılığının maddi olarak ödenmiş olduğu yukarıda belirtilmişti. Ancak kadının belirgin eylem olarak ev içi hizmette bulunmasının toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiği düşünülmektedir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam yüz altı sahnede Cemal kırk altı özel alan, yirmi kamusal alan sahnesinde; İrfan ise otuz dört özel alan, on bir kamusal alan sahnesinde yer almaktadır. Cemal'in ataerkil kurallara karşı gelmesi nedeniyle kaçmak zorunda olması sebebiyle; İrfan'ın ise ataerkil ideolojiye göre zaten onaylanmayan bir erkek olması sebebiyle sıklıkla özel alanda gösterildikleri düşünülmektedir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Cemal ve İrfan'ın tekne ile ilgili yön tayin etme, seyir hâlinde yapılması gerekenleri yerine getirme gibi rutin işler yaptıkları belirlenmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen objenin* Cemal'in asker künyesi olduğu tespit edilmiştir. İrfan için böyle bir objeden söz etmek mümkün değildir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Filmde Meryem, ataerkil sistem kabulüne göre kadının güvende olduğu bölge ilan edilen özel alanına mensup bir kişi tarafından tecavüze uğramıştır. Ali Rıza'nın uyguladığı cinsel şiddet; Shields ve Shields'ın (1983, s. 123) ileri sürdüğü insanlığın tarihsel evrimi sırasında bilinçli bir tepki olarak gelişen tecavüzün de dahil olduğu çiftleşme stratejisine sahip erkeklerin diğer erkeklerden üstün duruma geçtiği savıyla ilişkilendirilebilir. Ali Rıza'nın sahip olduğu koşulsuz iktidarın ve yukarıda sözü edilen

üstün durumda bulunma hâlinin devamı, ancak ataerkil düzenin sürmesi ile mümkün olabilecektir. Bu nedenle Ali Rıza, ataerkil düzene karşı çıkan oğlu Yakup'u evlatlıktan reddeder, Cemal'in kendisini sorgulamasına izin vermez. Ali Rıza'nın iktidarını devam ettirmesi hem özel alanda hem de kamusal alandaki üstün konumunu koruyabilmesi nedeniyle gereklidir.

4.1.2.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Mutluluk* (Abdullah Oğuz, 2007) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmin toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsiyetler arası eşitsizliğin yanı sıra kriz içerisindeki erkeği de görünür kıldığı; bu nedenle toplumsal cinsiyet rollerine farklı bir açıdan yaklaştığı düşünülmektedir. Kriz içerisindeki erkeğin temsil edilmesi ve kendini iyileştirme sürecinde ataerkil ayrıcalıklardan destek almaması toplumsal cinsiyet rollerine dair norm dışı bir yaklaşımın mümkün olduğunun altını çizmektedir. Toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkileri, oldukça ağır sonuçları olan bir şiddet olayı aracılığıyla aktarılmıştır. Ali Rıza'nın Meryem'e tecavüz etmesi, olayın üstünü kolaylıkla kapatması ve Meryem'in ölüm kararını vermesi Ali Rıza'ya ataerkil ideoloji tarafından tanınan ayrıcalıkların birer sonucudur. Döne'nin Meryem üzerinde kurduğu baskı, Ali Rıza'nın Tahsin'e Meryem'le konuşması için izin vermemesi, Cemal'in Meryem'in hayatını tahakkümü altında tutma çabaları toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyetler arası/cinsiyet içi eşitsiz güç ilişkilerinin örnekleridir. Bu tespitler ışığında filmin feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesini karşıladığı düşünülmektedir.

Meryem'in hikâyesinin başlangıç noktası, ataerkil ideolojinin zemin hazırladığı bir şiddet türü olan tecavüzdür. Doğulu kadınlar olan Meryem'e ve Döne'ye uygulanan baskının Batılı bir kadın olan Aysel'e uygulanmaması, gündelik yaşam pratiklerinin farklılığı, eşitsiz güç ilişkilerine aynı nispette maruz kalmamaları farklı gruplara mensup kadınların deneyimlerini görünür kılarken bu deneyim farklılığının sebebini büyük ölçüde yaşanılan coğrafyaya ve mensup olunan sosyoekonomik sınıfa dayandırıldığı ileri sürülebilir. Doğuda cahil bırakılan toplumda ataerkil ideolojinin baskın olduğu, Batıda ise eğitimli kesimde aynı oranda baskın olmadığına yönelik temsiller mevcuttur. Kadının maruz kaldığı baskı mekanizmalarını belirli bir coğrafyaya ve sosyoekonomik sınıfa indirgemenin kadın sorunlarını kısıtlı bir temsil alanı içerisine hapsetmeye yol açacağı

düşünülmektedir. Bu nedenle filmin kadın deneyimlerine ses vermesine karşın feminist bilincin yaygınlaşmasına kısıtlı bir katkı sağlayacağı ileri sürülebilir.

Yapımcı kimliği ile ön planda olan filmin yönetmeni Abdullah Oğuz'un diğer uzun metrajlı filmlerine bakıldığında ataerkil ideolojiyi sonlandırmaya yönelik "bir yerden bakış" ilkesini benimsediğine dair bir veri bulunmamaktadır. Ataerkil şiddeti konu edindiği *Mutluluk* filmi özelinde ise yönetmenin sinemasal dilinin kadın ve erkek arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini görünür kıldığı savunulabilir. Gerek tecavüz sahnesinde gerekse Meryem'in çoban tarafından göl kenarında bulunduğu sahnedeki kamera açıları ve çekim ölçekleri, kadına yönelik şiddeti görselleştirirken kadın ile erkek arasındaki hiyerarşiyi de erkek bakış açısıyla açığa çıkarmıştır. Kaçma sahnesi ile tecavüz sahnesi, gerilimi arttıran bir müzik eşliğinde paralel kurgu ile aktarılmıştır. Bu sahnede kullanılan yakın çekim ölçekleri, Ali Rıza'nın ve Meryem'in tecavüz eylemi esnasındaki yüz ifadelerini açığa çıkarırken erkeğin egemen kadının ise muhtaç durumda temsil edilmesine yol açmıştır. Filmin Zülfü Livaneli'nin aynı adlı romanından uyarlandığı düşünüldüğünde, kitabın yazarının namus bahaneli cinayetlere dair bir farkındalık yaratma çabasında olduğu ve bilinçli taraflılık ilkesini benimsediği söylenebilir. Bu doğrultuda konu seçimindeki bilinçli taraflılık ilkesinin sinema diline yansıtılamadığı ve filmin geneline erkek bakış açısının hâkim olduğu düşünülmektedir.

Filmin ülkenin farklı coğrafi bölgelerinde kadın ve erkeğin konumuna yönelik getirdiği yaklaşım, ataerkil ideolojinin dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin hem kadını hem de erkeği olumsuz yönde etkilediğini ortaya koyması nedeniyle mevcut toplumsal yapının dönüştürülmesine yönelik bir katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Filmin başında ataerkil kurallara sıkı biçimde bağlı olan Cemal'in hikâye ilerledikçe ataerkil düzeni sorgulamaya başlaması, İrfan'ın kendisine dayatılan hayatı ardında bırakarak kimlik bunalımıyla yüzleşmesi, Meryem'in Cemal'e karşı sesini çıkarmaya başlaması, yaptığı haksızlıkları Cemal'in yüzüne vurması filmdeki eleştirel yaklaşımın ve dönüşümün örnekleri olarak sayılabilir. Filmde toplumsal cinsiyete dair tespitler, kadına yönelik şiddet ve baskı mekanizmaları yalnızca görünür kılınmamış; karakterlerdeki dönüşüm aracılığıyla ve kadının hayatının kontrolünü ele almasına dair umut dolu bir son ortaya konulması nedeniyle eleştirel bir yaklaşım da benimsenmiştir. Karakterlerin değişiminin ataerkil ideolojinin yıkılmasına yönelik izleyicide bir farkındalık yaratabileceği ve toplumsal yapıyı dönüştürmek için işlevselleşebileceği düşünülmektedir.

4.1.3. Saklı Yüzler

4.1.3.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Handan İpekçi'nin yaptığı, başrollerinde Şenay Aydın, İştar Gökseven, Berk Hakman, Füsun Demirel, Cem Bender ve Nisa Yıldırım'ın yer aldığı *Saklı Yüzler* filmi 2007 yapımıdır. Zühre, köyde sevdiği gençten evlilik dışı hamile kalır. Aile meclisi hem bebeğin hem de Zühre'nin öldürülmesine karar verir. Bölgedeki savcının yardımıyla kaçan Zühre, birkaç yıl sonra namus bahaneli cinayetler ile ilgili bir belgesel filmde yaşadıklarını anlatır. Belgeseli Almanya'da izleyen Zühre'nin amcası, öldüğünü sandığı Zühre'nin yaşadığını öğrenir ve Zühre'yi öldürmek için peşine düşer.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden üçü kadın, üçü erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Zühre, köyde ailesi ile yaşayan 18–19 yaşlarında bir gençtir. Okumayı çok istemektedir. Nurten, aşiret lideri olan Mehmet'in karısı, Zühre'nin yengesidir. Mehmet öldürüldükten sonra aşiret ona Hanım Ağa olarak saygı göstermeye devam etmiştir. Güçlü bir kadındır. Almanya'da bir kebapçı dükkânı işletmektedir. Eğitim durumu hakkında veri bulunmamaktadır. Savcı, 45-50 yaşlarında cesur ve idealist bir kadındır. Yüksek öğrenim görmüştür. Evlidir ve kızı Zühre'nin okul arkadaşıdır.

İsmail, köyde ailesi ile yaşayan 17 yaşında bir gençtir. Zühre'nin kardeşidir. Zühre ve küçük kız kardeşi ile köydeki okula devam etmektedir. Duygusal bir genç olduğu görülebilir. Büyüklerine itaat eden bir tavrı vardır. Ali, Zühre'nin 35-40 yaşlarındaki küçük amcasıdır. Mesleği ve eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Hayatının odak noktasında güç ve iktidar sahibi olmak vardır. Halil, 30-35 yaşlarında bir yönetmendir. Zühre'nin sevgilisinin ağabeyidir. Kardeşi intihar ettikten sonra namus bahaneli cinayetler hakkında farkındalık oluşturmak amacıyla bir belgesel film çekmeye karar vermiştir. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır.

4.1.3.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* cesaret temelinde *temsil edildiği; kadın olmanın* hakkını savunmakla, ideallerini takip etmekle, hayata tutunmakla, seçim yapabilmekle *tanımlandığı; kadından beklenenin* namusuna sahip çıkmak, ailesinin kararlarını sorgulamadan kabul etmek *olduğu* belirlenmiştir. Zühre'nin sergilediği cesur duruşun, film boyunca kadının en temel

temsil biçimi olduğu düşünülmektedir. Zira Savcı ve Nurten de oldukça cesur kadınlardır. Zühre, babasının kendisini ölüme götürdüğünü bilmesine rağmen elini cesurca babasına uzatır, İsmail ona silahı doğrulttuğunda da benzer biçimde cesurca bekler. Cesaretini kaybettiği ve paniğe kapıldığı tek an yanında kızı varken Ali'nin evi bulduğunu öğrendiği andır. Bunun sebebinin kızının yaşanacaklara şahit olmasını istememesi olduğu düşünülmektedir. Zühre'nin boyun eğmeyen, mağrur tavrının filmin bütününe yayıldığı görülebilir. Zühre'nin sevgilisi, Zühre'nin ailesi tarafından tehdit edildiği için korkup kaçtıktan sonra Zühre, Savcı'ya artık onu istemediğini söyler. Bu davranış, öncelikle Zühre'nin sevdiği kişi ile birlikte olmaya sonra da hayatında istemediği kişiyi hayatından çıkarmaya yönelik bir seçimde bulunabildiğini gösterdiği için oldukça önemlidir. Zühre, kendisini ahıra kapatan Ali'nin yanından başı dimdik, gözlerinin içine bakarak geçer. Büyük amcasına olanları bütün açıklığıyla anlatır. Yanlış bir davranışta bulunmadığını düşünmektedir ve bu nedenle asla boyun eğmez. Kırsal alanda yaşayan ve oldukça katı ataerkil kuralları benimseyen bir aşirete mensup olan Zühre için bu davranışlar, cesaretin önemli göstergeleridir.

- *Kadının ön plana çıktığı* düşünülen belirgin bir *kimliği* tespit edilememiştir. Zira kadın; mücadele eden, yaşamaya ve yaşatmaya çalışan, haksızlığa ve ataerkil baskıya direnen kişi olarak temsil edilmiştir. Zühre öğrencidir ancak hiç okuldayken gösterilmemiştir. Sıklıkla okul yolunda görülür ve yalnızca bir sahnede evde ders çalışır. Savcıyı makamında görülür ancak makamındayken işiyle meşgul olurken görülmez; annedir ancak çocuğuyla birlikte görülmez. Nurten iş kadınıdır, ancak onun da bu kimliği ön planda değildir. Yalnızca aile içindeki iktidarı vurgulanmak için birkaç kısa sahnede iş ile ilgili konuştuğu görülebilir. Bu yönden ele alındığında kadının öne çıkan bir kimlikle değil, öne çıkan bir duruş ve tavır ile temsil edildiği ileri sürülebilir. Zühre film boyunca yaşamaya çalışırken; Savcı ve Nurten onu yaşatmaya çalışırlar. Mücadele etme ve ataerkil baskıya direnme, filmin ana kadın karakterlerinde ortaktır.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu tespit edilmiştir. Savcı ve Nurten çalışan, para kazanan ve ayaklarını üzerinde duran kadınlardır. Özellikle Nurten'in sahip olduğu ekonomik özgürlük, onu Ali'nin üzerinde iktidar sahibi yapar. Ali Almanya'ya gittiğinde Nurten niye geldiğini sorar. Ali'nin "*Mahsul parasını getirdim. Kadın başına yapamazsın*." sözlerine Nurten'in sert bir tavır ile hemen Türkiye'ye geri dönmesini söylemesi; Ali'nin getirdiği paraya da Ali'nin varlığına da ihtiyaç duymadığı şeklinde yorumlanabilir. Ali dönmek için gelmediğini söyler. Nurten'in evinde kalması ve onun

dükkânında çalışması, Ali'yi Nurten'e karşı güçsüz bir konuma yerleştirir. Bu hâliyle Nurten, oldukça güçlü bir kadındır. Zühre de ekonomik özgürlüğe sahip olmanın öneminin farkındadır. Belgeselde yaşadıklarını anlatırken büyük amcasının kendisini Almanya'ya götüreceğini, ona iş bulacağını, çalışıp para kazanacağını, isterse Almanca öğrenip okula bile gidebileceğini söyler. Bunlar Zühre'nin güçlü bir kadın olmak için yapmak istedikleridir. Köyde kendisine dayatılan hayatı yaşamak istememektedir. Bunun yolunun da okumaktan ve ekonomik özgürlüğe sahip olmaktan geçtiğini düşünmektedir.

- *Kadının* büyük amcası Mehmet'ten, Savcı'dan, Nurten'den ve Halil'den *destek gördüğü* tespit edilmiştir. Büyük amcası Mehmet'in verdiği destek birincil olarak manevidir; ancak Zühre'yi Almanya'ya götürebilmesi halinde maddi destek de vereceği açıktır. Benzer durum Savcı için de geçerlidir. Savcı'nın Zühre'ye verdiği ön plana çıkan destek manevidir; ancak Zühre'nin öldüğünü söyledikten sonra Zühre'nin kendi ailesini kurana kadar geçen sürede Savcı'nın ona maddi destek sağladığı da mutlaka düşünülmelidir. Savcı'nın Ali'ye Zühre'yi her gün okula giderken görmek istediğini söylemesi, onu hayatta tutmaya yönelik önemli bir destektir. Benzer biçimde Savcı, aile ile konuşarak Zühre'yi okula kaydettirmelerini sağlamıştır. Nurten ve Halil'in verdiği destek ise manevidir. Nurten, Zühre'yi ataerkil şiddete karşı korumak ve onu hayatta tutmak için çabalamış; Halil de tıpkı Zühre gibi ataerkil şiddet ve baskının kurbanı olan kardeşi ve bütün ataerkil şiddet mağdurları için Zühre'nin mücadelesine destek vermiştir.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı* hakkında kesin bir veri bulunmamakla birlikte kanunlar hakkında bilgilendirme replikleri bulunduğu tespit edilmiştir. Örneğin belgeselde Savcı, Zühre'nin kardeşi İsmail'in amcası Mehmet'i öldürmesi iddiasıyla tutuklandığını, bütün suçları üstlendiği ve 17 yaşında olduğu için TCK'nin 462. Maddesi uyarınca 5 yıl hapis cezası aldığını söyler. Bu replikten İsmail'in yaşının küçük olması nedeniyle az ceza aldığı sonucuna varılabilir. Benzer durum, Ali ile İsmail arasındaki diyalogda da görülebilir. Ali İsmail'e; Zühre'yi öldürmesini, yaşının küçük olması nedeniyle birkaç yıl yatıp çıkacağını, aşiretin her zaman arkasında olacağını, işler ters giderse bütün suçları üstlenmesi gerektiğini söyler. Bu repliğin namus bahaneli cinayetlerin yapısına dair bir veri olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. *Şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı* hakkında belirgin bir veri bulunmamaktadır. Ancak filmin sonunda TCK'nin 462. Maddesinde 2005 yılında yapılan değişiklik doğrultusunda cinayeti işleyen ve azmettiren bütün aile bireylerine ağır hapis cezaları getirildiği hakkında bilgilendirici bir yazı bulunmaktadır. İncelenen film özelinde

şiddeti uygulayan kişiye cezayı, şiddete maruz kalan kişilerden biri olan İsmail vermiştir. Savcı'nın varlığı, Ali ve çevresindekiler için caydırıcı bir unsurdur; ancak yine de onları suç işlemekten alıkoymaz.

- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* oldukça kısıtlı biçimde *yer bulduğu; kadının görünürlüğünün* düşük seviyede *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin ilk bölümünde neredeyse ev hapsinde olan Zühre'nin köydeyken kamusal alanda göründüğü sahneler, savcının makamında ya da okula giderken yolda geçen sahnelerle sınırlıdır. Evlendikten sonra da evde ya da komşularıyla kır gezisinde görünen Zühre'nin kamusal alan deneyimlerinden söz edilemeyeceği ve Zühre'nin kamusal alanda görünür olmadığı düşünülmektedir. Savcı ve Nurten kamusal alanda var olan kadınlardır ancak deneyimlerinin görünürlüğü sınırlıdır. Savcı'ya gösterilen saygının aslında makamına gösterildiği söylenebilir. Kadın deneyimlerinin en belirgin biçimde ortaya çıkarıldığı karakterin Nurten olduğu düşünülmektedir. Özellikle aşiret çevresinde Nurten'in varmış gibi gösterilen otoritesinin aslında, kadın olması sebebiyle, Ali tarafından engellendiği; Nurten'in yapılmasını istediği şeylerin Ali'nin etkisiyle yapılmadığı; Nurten'in söyledikleriyle ilgili Ali'ye bilgi verildiği görülebilir. Bu davranışlara maruz kalmasının yalnızca kadın olmasıyla ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir.
- *Erkekliğin* hegemonik erkeklik temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* zorbalıkla, çapkınlıkla, sertlikle, iktidar sahibi olmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* ailesinin namusuna sahip çıkmak, gerekirse ailenin namusunu temizlemek için cinayet işlemekten çekinmemek, bu doğrultuda ailenin vereceği görevleri sorgulamadan yerine getirmek *olduğu* belirlenmiştir. Ali İsmail'e Zühre'yi öldüreceğini bildirirken önce havaya ateş açar. Erkek olmak iyi silah kullanmayı gerektirmektedir. Silahı İsmail'e vererek "*Artık erkeksin. Bunu çoktan ispatladın. Ateş!*" der ve İsmail'in ateş etmesini bekler. Hegemonik erkekliğin altını çizen bu sözlerin; güçlü erkekten beklenenlerin neler olduğuna, erkekliğin her zaman onaylanması ve yeniden üretilmesi gereken bir kategori olduğuna dair alt metinler içerdiği düşünülmektedir. Ali'nin hegemonik erkeğin sahip olması gereken özellikleri bilmesine karşın davranışlarının sorumluluğunu almayacak kadar korkak olması, kendi işlediği suçları suçsuz insanların üzerine yıkmaya çalışması, çıkarı uğruna üzerinde kurulan otoriteyi kabullenmesi gibi özellikleri nedeniyle erkekliği tartışmaya açtığı düşünülmektedir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı ölçüde *yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* kadına oranla daha fazla *olduğu* belirlenmiştir. İsmail'in

deneyimleri, yaşadığı travmalar üzerinden ele alınmıştır. İsmail'in karakterinin, üzerine yüklenen yükün altında nasıl ezildiğinin, ondan beklenenlerin İsmail üzerinde nasıl bir etki yaptığının maruz kaldığı davranışlar ve yaşanmışlıklar aracılığıyla aktarıldığı düşünülmektedir. Ali'nin özellikle aşiret üyeleriyle birlikte kamusal alanda göründüğü sahnelerdeki deneyimlerinin, erkeklik ve iktidar ilişkisini görünür kıldığı için önem taşıdığı düşünülmektedir.

- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiğ*ine dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığ*ına dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Butler'ın tartışmaya açtığı "Kim insan sayılır?", "Kimin yaşamı yaşam sayılır?" ve "Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?" (Butler J. , 2004, s. 20) sorularının Zühre'nin yaşamı için de sorulabileceği düşünülmektedir. Zühre'nin ölüm haberi geldiğinde cenazesine ailesinden kimsenin katılmak istememesi, Zühre'nin ölümünün, yası tutulmaya değer görülmeyen bir ölüm olduğu biçiminde yorumlanabilir. İsmail'in Zühre'nin yasını tuttuğu, Zühre'nin ölümünden sonra yaşamına eskisi gibi devam edemediği görülebilir. Ali'nin aşirette iktidar sahibi olabilmesi, Zühre'nin öldürülmesini organize etmekle mümkün olabilecektir. Bu uğurda iki ağabeyinin ölümüne neden olmuş, iki yeğeninin de hayatını olumsuz yönde etkilemiştir. Bu verilerden yola çıkılarak ataerkil sistemin dayatmalarının hem kadın hem de erkeği farklı boyutlarda etkilediği ileri sürülebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* tespit edilmiş; ancak namus kavramının kadınları olduğu kadar erkekleri de, farklı açılardan, etkilediği belirlenmiştir. Filmin konusu Zühre'nin ailenin/aşiretin namusunu kirletmesi nedeniyle öldürülmesine karar verilmesi ve kararın infaz edilmeye çalışılmasıdır. Bu evlilik dışı ilişki, sadece Zühre'yi değil Zühre'nin sevgilisini de etkilemiştir. Zühre'nin sevgilisi de aşiret tarafından tehdit edilmiş, yurt dışına kaçmayı bile düşünmüştür. Sevgilisinin ilişkilerine sahip çıkmaması Zühre'nin onu terk etmesine yol açmış ve bunun sonucunda sevgilisini intihara sürüklemiştir. Özce namus üzerinden kurulan baskının kadını doğrudan, erkeği ise dolaylı olarak etkilediği ileri sürülebilir.

- *Namussuzluk sayılan davranışların* evlilik dışı duygusal ve cinsel ilişkiye girmek, evlilik dışı hamile kalmak, ailenin uygun görmediği kişi ile birlikte olmak *olduğu* belirlenmiştir.
- *Utanç kavramının* kadın ve erkekle*, şeref kavramının* erkekle *ve iffet kavramının* kadınla *ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. Zühre'nin aşiretin namusunu kirletmesi, aşirete utanç getirmiştir; Zühre utancın kaynağıdır. Diğer taraftan Savcı'nın makamında Zühre ile karşılaştığında sevgilisinin de utandığı, Zühre'nin yüzüne bakamadığı görülebilir. Bunun nedeni Zühre'yi yarı yolda bırakmasıdır. Bir başka deyişle Zühre kadar cesur ol(a)madığı için utanç taşımaktadır. Ali İsmail'e, aşiretin şerefini korumanın Zühre'yi öldürmeye bağlı olduğu fikrini dayatmaktadır. Gereken yapılmalıdır ve bunu İsmail yapmalıdır. Ali'nin gözünde Zühre, evlilik dışı ilişki yaşayıp hamile kalarak iffetsiz bir davranış sergilemiştir.

Yıldız Tahincioğlu'na göre Akdeniz ve Ortadoğu coğrafi ve kültürel bölgesinde "namus olgusu aracılığıyla, kadının cinsel saflığı erkeğin şerefinin, dolayısıyla da bağlı bulunduğu soyun adının belirleyicisidir. Bu durum kadını, erkek baskısına ve şiddetine açık hâle getir(mektedir)" (Yıldız Tahincioğlu, 2011, s. 87). İncelenen film ele alındığında Zühre'nin cinsel saflığını kaybetmesi aşiretin lideri olmak isteyen Ali'nin şerefini kaybetmesine, aşiretin adının lekelenmesine yol açmıştır. Bu da Zühre'yi Ali'nin uyguladığı ve diğer aile üyelerine uygulattığı baskı ve şiddete açık hâle getirmektedir. Literatürde işaret edilen namusun kolektifliği, incelenen filmde belirgin biçimde temsil edilmiştir.

c. İktidar

- *Görünen iktidarı* kadının, *gizli iktidarı* erkeğin *elinde bulundurduğu* tespit edilmiştir. Filmin iki ana kadın karakteri olan Nurten ve Savcı'nın özellikle Ali'nin üzerinde iktidar sahibi olduğu görülebilir. Nurten, işlettiği kebapçı dükkânında, diğer çalışanların önünde Ali'ye talimatlar verir. Ali'nin bu durumdan rahatsız olduğu; Nurten gittikten sonra diğer çalışana "*İhtiyaçları bana söyleyeceksiniz demedim mi?*" diyerek çıkışmasından anlaşılabilir. Benzer biçimde evdeki yemek sahnesinde Nurten masanın başında oturmaktadır. Ataerkil sistemin yerleşik kabullerine göre sofra başında oturan aile reisi pozisyonundaki Nurten, Ali'ye para ile ilgili hesap sorar, neden paraya ihtiyacı olduğunu sorgular. Ali Zühre'nin yaşadığını ve Türkiye'ye gitmek için paraya ihtiyacı olduğunu söylediğinde Nurten, "*Eğer kan dökmek için gidiyorsan ne bu eve ne lokantaya bir daha giremezsin.*" der. Bu konuşma, Nurten'in iktidarını görünür kılan bir göstergedir.

Nurten'in aşiret üyeleri arasında da saygı gösterilen bir figür olduğu görülebilir. Ancak Ali, aşiretin reisi olmayı hedeflemektedir ve Nurten'in ortamda bulunmadığı zamanlarda Nurten'in karşı çıktıklarını yapmak için aşiret üyelerini örgütlemektedir. Bu nedenle gizli iktidarı elinde bulundurduğu düşünülmektedir.

Savcı'nın Ali üzerindeki iktidarına bakıldığında; Ali'nin, hiç istememesine karşın, Savcı'nın isteğiyle Zühre'yi okula kaydettirdiği ve Zühre'nin başörtüsünü çıkarttırdığı görülebilir. Zühre Savcı'ya olanları anlattıktan ve hayatının tehlikede olduğunu söyledikten sonra Savcı, Zühre'yi eve götürür ve Ali'ye "*Bu kıza bir şey olursa hepinizi içeri tıkarım. Bu kez kurtulamazsın Ali! Burada kanun benim! Başka kanun yok!"* der. Ancak hemen ardından belgeseldeki görüntüsünde *"Ne yazık ki orada kanun ben değildim!*" diyerek aslında iktidarının yalnızca görünürde olduğunu; gizli iktidarın ataerkil sistem olduğunu dile getirmektedir.

- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu tespit edilmiştir. Sözü edilen iktidar türünde en belirgin örnek, Ali'nin İsmail'in üzerinde kurduğu iktidardır. Zehra'nın öldürülmesine karar verildiği andan itibaren Ali, infazı gerçekleştirmesi için İsmail'e baskı yapar. Bu fikri, İsmail'in erkekliğini ispatlamasının bir gereği olarak dayatır. İsmail, dağda kendisine atış talimi yaptıran Ali'nin talimatlarını düşünmeden yerine getirir. Ancak silahı Zühre'ye doğrulttuğunda ateş edemez ve Zühre'nin kaçmasını ister. Ali'nin isteğiyle amcasının, babasının ve yeğeninin cinayetlerini (suçsuz olduğu hâlde) üstlenip 5 yıl hapis yattıktan sonra İsmail artık suça bulaşmak istememektedir. Ali Zühre'nin yaşadığını ve İsmail'in yarım kalan işi tamamlaması gerektiğini söylediğinde İsmail, "*Ben bu işte yokum amca! Beş yıl mahpus yeti!*" diyerek amcasının iktidarına karşı çıkar.
- *İktidar sahibinin iktidarını* farklı alanlarda *kurduğu* tespit edilmiştir. Savcı iktidarını makamında, yani kamusal alanda; Nurten iş yerinde, yani kamusal alanda ve evinde, yani özel alanında kurmaktadır. Ali'nin gizli iktidarına bakıldığında ise onun da gerek özel alanda gerekse kamusal alanda iktidarını kullandığı görülebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair ağırlıklı olarak iktidar sahibinin konum ve mevkiini kullanarak iktidar kurduğu görülebilir. Savcı'nın Ali'nin üzerindeki iktidarı, yörenin savcısı olmasından kaynaklanmaktadır. Ali'nin, kanunların sınırlayıcılığı ve hapis tehlikesi nedeniyle Savcı'ya boyun eğdiği düşünülmektedir. Nurten ise maddi gücü ve yurt dışında Ali'nin (kaçtığı için) dahil olması zorunlu olan bir düzen sahibi olması nedeniyle Ali'nin üzerinde iktidar kurabilmektedir. Biraz

güçlendiğinde ya da Zühre'nin yaşadığını öğrenip kaçma zorunluluğu ortadan kalktığında Ali'nin Nurten'in iktidarını reddettiği görülebilir.

Ökten'e göre Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde soyun erkek aracılığı ile sürdüğü anlayışı egemendir ve kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisinin temelini de büyük oranda erkeği merkeze alan bu soy ideolojisi oluşturmaktadır (Ökten, 2009, s. 310). Şanlıurfa kırsalında geçen bu filmde Ali'nin kurmaya çalıştığı iktidarın sebebinin bu saptama olduğu düşünülmektedir. Henüz evli olmadığı için Zühre'nin namusunun kirlenmesi, baba soyunun adının kirlenmesi anlamına geleceğinden Zühre'nin cezası, baba soyu tarafından verilmelidir. Diğer taraftan Nurten'in Hanım Ağa pozisyonu ile Ateş Durç'un yaptığı şu saptamanın örtüştüğü düşünülmektedir: Aşiret içindeki bir kadının itibar görmesinin o kadının liderin eşi ya da annesi olması veya cesaretiyle göz doldurmasıyla mümkün olabilmesinin yanında bir kadın ancak erkekleştiği oranda aşirette söz sahibi olmayı başarabilir (Ateş Durç, 2009, s. 3&107). Nurten cinsiyetinden arındırılmış ve oldukça cesur bir kadındır. Zühre'yi kurtarmak için korkusuzca Ali'nin karşısında durur. Nurten'in aşiret içinde sahip olduğu iktidar, Ali'nin yönlendirmeleri nedeniyle son bulur.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* sözlü olarak bile *temsil edilmediği* belirlenmiştir. Zühre'nin sevgilisi ile ilgili "*Onu sevdim. Babamgil vermedi. Paraları yoktur. Başlık parasını veremediler. Birlikte kaçacaktık. Başaramadık. Kendimi ona verdim.*" sözleri, aralarında Zühre'nin de isteğiyle bir cinsel ilişki yaşandığına işaret etmektedir. Burada Zühre'nin kendi hayatıyla ilgili karar almasının ve ataerkil öğretilerin kesinlikle yasaklamasına karşın istediği davranışı sergileyebilmesinin, feminist duruşu destekleyen bir temsil olduğu düşünülmektedir.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair belirgin bir veri tespit edilememiştir.

İlkkaracan'ın ileri sürdüğü Müslüman toplumların büyük bir çoğunluğunda, kadınların bedenlerini ve cinselliklerini, kadınların kendilerine değil, aileye, aşirete ya da topluma ait gören erkek egemen anlayışın Müslüman toplumlarda en yaygın olarak gerçekleşen insan hakları ihlallerine yol açtığı (İlkkaracan P., 2014, s. 11-12) savının filmde somutlaştırıldığı düşünülmektedir. Filmde görselleştirilen aşiretin yaklaşımına göre Zühre'nin cinselliği kendine ait değildir. Onun, kendi isteğiyle bile olsa, yaşadığı evlilik dışı cinsellik aşiretin namusunun lekelenmesine yol açmıştır. Bu görüşün

sonucunda Zühre; hapsedilme, kimlik değiştirmek zorunda bırakılma, namus saikiyle öldürülmeye teşebbüs vb. pek çok insan hakları ihlaline maruz bırakılmıştır.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, sözel ve psikolojik *şiddet uygulandığı* tespit edilmiştir. Zühre, film boyunca Ali ve adamları tarafından fiziksel olarak tartaklamıştır. Bunun yanı sıra ahıra hapsedilmek suretiyle özgürlüğünden yoksun kılınmıştır. Filmin boyunca Ali, iki sefer ateşli silahla Zühre'ye saldırmıştır. Bu örnekler fiziksel şiddetin somutlaştırılması olarak değerlendirilirken; gözlerinin önünde bebeğinin boğulması psikolojik şiddetin örneği sayılabilir. Zühre'nin cezalandırılması ile bağlantılı olarak babasının intihar etmesi psikolojik şiddetin, büyük amcanın öldürülmesi ise fiziksel şiddetin sonucudur. Ali'nin izbe bir depoda Halil'i dövdüğü ve burada ona sözel şiddet uyguladığı; İsmail'e ise Zühre'yi öldürmesi için yaptığı baskı ile psikolojik şiddet uyguladığı görülebilir. Bunlara ek olarak Halil'in belgesel çekiminde Zühre'ye evliliği hakkında sorduğu "*Pişman mısın? Kocanı seviyor musun?*" sorularının psikolojik şiddet olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.
- *Şiddete* namusu kirlendiği düşünülen kadını cezalandırmak için, ölüm cezası verilen kadının infazını gerçekleştirmek için, ölüm cezası verilen kadına ulaşabilmek için *başvurulduğu* belirlenmiştir.
- *Şiddeti uygulayanın* aşiretin lideri olup iktidar sahibi olmayı amaçlayan Ali *olduğu* belirlenmiştir. Ali, ataerkil sistemin tutucu bir savunucusudur. Zira ataerkil sistemin kendisine sunacağı iktidarı istemektedir. İsmail'in Zühre'nin bebeğini boğması da fiziksel şiddettir ancak bu olay, İsmail'in isteğiyle değil baskı altında gerçekleşmiştir. Zühre İsmail'in bebeği öldürdükten sonra geceleri uyuyamadığını, istifra ettiğini söyler. İsmail'in içinde bulunduğu durumdan yola çıkarak şiddeti uygulayanın İsmail değil, ona bebeği boğdurtanlar olduğu ileri sürülebilir.
- Namusu kirlendiği düşünülen kadın ve onu korumaya çalışanların *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Zühre, bebeğini kaybederek, kimliğini değiştirmek zorunda kalarak, sevdiği için değil sadece iyi bir insan olduğu için evlendiği kocasıyla bir birlikteliğe mahkûm olarak, özce hayatıyla ilgili önemli kayıplar vermek suretiyle cezalandırılmıştır. Zühre'nin babası hayatını kaybetmiş, İsmail gençliğini kaybetmiş, Halil ise kardeşini kaybetmiştir. Görüldüğü gibi namus kavramı yalnızca kadını değil, kadın ile ilişki içerisindeki erkekleri de olumsuz yönde etkilemiştir.

- *Şiddetin* beden gücüyle, psikolojik baskı ve telkin yoluyla, özgürlüğün kısıtlanmasıyla, ateşli silah kullanımıyla *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem kamusal alanda *uygulandığı* tespit edilmiştir.

Hall'a göre hegemonik erkeklik kavramı; erkekler, erkeklik ve şiddet arasındaki ilişkisinin incelenmesinde sıklıkla kullanılmıştır (Hall, 2002, s. 36). Zira şiddet, erkekliğin bir gereği ve tamamlayıcısı olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Ali'nin filmdeki diğer erkek karakterlere ve Zühre'ye uyguladığı şiddetin hegemonik erkeklikle yakın bir ilişki içerisinde olduğu düşünülmektedir. Filmde farklı erkekliklere uygulanan şiddet, toplumsal cinsiyet kavramına eleştirel bir yaklaşım olanağı sağladığı için önemlidir. Erkeğin toplumsal cinsiyeti nedeniyle ataerkil şiddete maruz kalması daha düşük bir ihtimal iken İsmail'in, babanın ve büyük amcanın maruz kaldıkları ataerkil şiddet, mevcut düzenin hem kadın hem erkek üzerindeki yıkımını göstermektedir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Zühre'nin ailesinin Doğulu bir aşirete mensup, geniş aile olduğu söylenebilir. Zühre'nin çekirdek ailesi; köydeki evlerinde babaannesi, amcaları, yengeleri ile yaşamaktadır. Yalnızca aşiret lideri olan büyük amca şehirde yaşamaktadır. Halil'in ailesi hakkında yeterli veri bulunmamaktadır.
- Zühre'nin ailesinin orta *sosyoekonomik sınıfa,* Halil'in ise alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* söylenebilir. Zühre'nin ailesinin, aşiretin başı olmaları nedeniyle, ekonomik olarak iyi seviyede olduğu düşünülmektedir. Özellikle büyük amca Mehmet'in giyimi, sahip olduğu araba bunun altını çizmektedir. Halil'in ailesi ise oldukça dar gelirlidir. Kardeşi çobanlık yapmaktadır. Zühre'nin ailesinin istediği başlık parasını verememişlerdir.
- *Etnik kökenin ne olduğu*na dair Zühre'nin ailesinin Kürt kökenli olduğu, Halil'in ailesinin etnik kökeni hakkında bir veri bulunmadığı tespit edilmiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin* güç odağına göre *kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*nun değişkenlik gösterdiği belirlenmiştir. Bu noktada Zühre'nin annesi Hatice'yi incelemek yararlı olacaktır. Zühre hamileliğini önce annesinin farkettiğini, bunu bir hafta kimseye söyleyemediğini, korktuğunu, Zühre'yi koruduğu anlaşılırsa onu da öldüreceklerini, bu nedenle çareyi Zühre'yi gözden çıkarmakta bulduğunu söyler. Zühre'nin annesinin bu pasif konumuna karşın Zühre'nin babası, bebeğin öldürülmesine karşı çıkar. Zühre'nin anne ve babasının Zühre'nin hayatı üzerinde hiçbir etkisinin ol(a)maması, aile içerisindeki güç odaklarına dikkat çekmektedir. Özellikle Zühre'nin

çekirdek ailesinde birbirlerini korumaya yönelik çaba açıkça görülebilir. Babası Zühre'yi öldüremediği için intihar eder, Zühre İsmail'i bu namus meselesinin dışında tutmak için elinden geleni yapar. Filmin başında aile içerisindeki iktidar sahibi, büyük amca Mehmet'tir. Mehmet gelmeden Zühre'ye ve bebeğine bir şey yapmamalarını ister. Zühre'nin babası da aynı istektedir. Ancak Ali, aşiret içerisinde lider konumuna geçebilmek için, töreyi bahane ederek, iki ağabeyinin ölümüne neden olur.

İlkkaracan, Doğu illerinde yaşayan Kürt nüfusunun çoğuna "büyük aileler" biçiminde örgütlenmiş aşiret yapılarının egemen olduğunu; grup dayanışması duygusunun geniş ailenin çok sayıda mensubunu kapsadığını ve topluluğa karşı sorumluluklar içerdiğini ileri sürmektedir (İlkkaracan P., 2014, s. 134). Zühre de mensubu olduğu topluluğa karşı sorumluluklar taşımaktadır ancak aşiretin nezdinde bu sorumluluklarını yerine getirmemiş ve aşiretin namusunu lekelemiştir. Bu doğrultuda namus olgusunun Türkiye'nin doğusunda yaygın bir toplumsal örgütlenme biçimi olan aşiretin müşterek kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğunun filmde somutlaştırıldığı; aşiretin lideri olmayı amaçlayan Ali'nin Zühre'nin öldürülmesini aşiretin bu talebini karşılayabilmek için istediği düşünülmektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. İncelenen filmdeki toplam seksen yedi sahnede Zühre yedi özel alan, on yedi kamusal alan sahnesinde; Savcı bir özel alan, on kamusal alan sahnesinde; Nurten ise dört özel alan, yirmi üç kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir. Zühre'nin kamusal alan sahnelerinin çoğunluğunun okul yolu ya da savcının makamında olduğu düşünüldüğünde Zühre'nin aslında kamusal alanda var olmadığı anlaşılabilir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Zühre'nin geleneksel kıyafetleri, Nurten'in ise gevşek biçimde bağladığı başörtüsü örnek verilebilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam seksen yedi sahnede İsmail on özel alan, otuz altı kamusal alan sahnesinde; Ali dokuz özel alan, otuz üç kamusal alan sahnesinde; Halil ise dört özel alan, otuz dört kamusal alan sahnesinde yer almaktadır.

- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Halil'in çoğunlukla çekim yaptığı, İsmail ve Ali'nin belirgin bir eylem içerisinde bulunmadığı tespit edilmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair İsmail'in güneşe bakmak için kullandığı kırmızı cam parçası, Halil'in kamerası örnek verilebilir. İsmail'in kullandığı cam parçasının ölümü simgeleyen bir metafor olarak kullanıldığı düşünülmektedir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Ökten'e göre Güneydoğu Anadolu Bölgesi geleneksel toplum yapısına sahiptir ve kadının konumu da ağırlıklı olarak geleneksel rol ve statüler tarafından belirlenmektedir. Bölgenin özel alana yönlendirilmiş kadınları, evden çıkışının kocanın ya da babanın iznine bağlı olduğu bir mekânsal sınırlamaya maruz kalırlar (Ökten, 2009, s. 308). Bu saptamaların Zühre'de somutlaştırıldığı; Nurten'in ve Savcı'nın ise yukarıda çizilen çerçevenin dışında temsil edildiği görülebilir. Savcı aşiret mensubu olmayan, görevi nedeniyle bölgeye gelmiş bir kadındır. Bölgede gördüğü eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerine karşı çıkmaktadır. Zühre'nin okutulmasını özellikle ister. Nurten, aşiret mensubu olmasına karşın, özel alana hapsedilmemiş bir kadındır. Çalışmaktadır ve ekonomik özgürlüğün ona sağladığı gücü Ali'ye karşı kullanmaktadır.

4.1.3.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Saklı Yüzler* (Handan İpekçi, 2007) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmde toplumsal cinsiyetin oldukça baskın biçimde hissedildiği aşiret düzeni içerisinde toplumsal cinsiyet rollerine eleştirel bir yaklaşım benimsendiği düşünülmektedir. Filmin hikâyesinin ana kahramanı olan Zühre, yaşamı ile ilgili kararlar alan, kararlarının arkasında duran, cesur bir karakterdir. Zühre'nin hikâyesi, iki güçlü kadının varlığıyla desteklenmektedir. Nurten ve Savcı toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet normlarının dışında kalan kadın karakterlerdir. Filmdeki bu eleştirel temsillerin, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilip

yaygınlaştırılmasına değil, ataerkil ideolojinin neden olduğu cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkilerinin sonlandırılmasına imkân sağlayabileceği ileri sürülebilir.

Filmde *sorun* olarak ileri sürülen namusu lekelendiği düşünülen kadının cezalandırılma hâli, hikâyenin ana kahramanı olan kadın üzerinden değil ağırlıklı olarak erkek üzerinden aktarılmıştır. Filmdeki sahne dağılımına bakıldığında da erkeklerin kadınlardan daha görünür olduğu tespit edilebilir. Diğer taraftan namus temelli ataerkil şiddetin erkekler üzerindeki yıkıcı etkisinin gösterilmesi gibi farklı bir yaklaşımın değerli olduğu düşünülmektedir. Farklı toplumsal bağlamlar içindeki kadınları görünür kılan film, bu kadınların ataerkil baskı mekanizmalarının farklı türlerine maruz kaldığını somutlaştırmıştır. Kadın sorunlarının ortaya konması için önem taşıdığı düşünülen bu yaklaşım, erkeklerin de çeşitli baskı mekanizmalarına maruz kaldığını görünür kılmıştır. Bu nedenle filmin "kadın deneyimlerine ses vermek" ilkesini hem kadın hem de erkek üzerinden karşılayarak kadın sorunlarına bütüncül bir yaklaşım ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Saklı Yüzler, filmlerinde politik bir tavırla toplumsal konuları ve dezavantajlı gruplara mensup insanları anlatan senarist ve yönetmen Handan İpekçi'nin üçüncü uzun metrajlı filmidir. Yönetmenin feminist bir bilinçle (İpekçi, 2007) yaptığı filmin bilinçli taraflılık ilkesini karşıladığı düşünülmektedir. Kadın dayanışmasının, toplumsal cinsiyet rollerine karşı duruş sergileyen karakterlerin ve kadının kurtuluşuna dair sahip olunan ümitvar yaklaşımın feminist bakış açısına hizmet edecek biçimde senaryoda işlevselleştiği ileri sürülebilir. Filmin sonunda Zühre'yi vuran Ali'nin ölmesi, Zühre'nin ise ölmeyerek hastaneye yetiştirilmek üzere arabaya bindirilmesi, kadının kurtuluşuna dair bir açık son olarak değerlendirilmiştir. Handan İpekçi, diğer filmlerinde farklı etnik kimliklere sahip kişiler, yaşlılar, yoksullar vb. dezavantajlı gruplara mensup insanları anlattığı filmlerinde olduğu gibi, *Saklı Yüzler*'de de bilinçli taraflılık sorumluluğuyla ataerkil ideoloji tarafından dezavantajlı konuma itilen insanların hikâyesini anlatmıştır. Hikâyenin film-içi-film, flashback ve şimdiki zaman olmak üzere üç farklı anlatı ekseninde anlatılması, bilinçli taraflılık ilkesine hizmet etmiş; farklı karakterlerinin gözünden olayın ele alınmasına olanak tanımıştır.

Filmin geneline yayılan eleştirel yaklaşımın oldukça belirgin olduğu ileri sürülebilir. Zühre'nin sergilediği yerleşik kabullerin aksi yönündeki tavrı, seyirciyi sorgulamaya yönelten en temel ögelerden biridir. Bu doğrultuda incelenen filmin "eleştirel bir yaklaşımla toplumsal yapıyı dönüştürme çabasına sahip olmak" ilkesini

doğruladığı; zira boyun eğmeyen, güçlü yapıdaki bir kadın temsilinin film aracılığıyla dolaşıma sokulmasının en etkili toplumsal yapıyı dönüştürme çabalarından biri olduğu düşünülmektedir. Toplumsal yapıyı dönüştürebilmek, toplumda yaratılacak farkındalıkla mümkün olabileceğinden filmin taşıdığı farkındalık yaratma amacının da önemle ele alınması gerektiği söylenebilir. Filmin yönetmeni Handan İpekçi'nin taşıdığı farkındalık yaratma isteğine (İpekçi, 2007) ek olarak film-içi-filmin yönetmeni Halil'in de başka canların yanmaması ve bir daha namus bahaneli cinayetlerin işlenmemesi için filmi yaptığını dile getirmesi toplumda farkındalık yaratma yönünde işlevselleşebilir.

4.1.4. Üç Maymun

4.1.4.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı, başrollerinde Hatice Aslan, Ahmet Rıfat Şungar, Ercan Kesal ve Yavuz Bingöl'ün yer aldığı *Üç Maymun* filmi 2008 yapımıdır. Film, 81. Akademi Ödülleri'nde "Yabancı Dilde En İyi Film" dalında Türkiye adına yarışmak üzere seçilmiş; 61. Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'ne; 45. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde SİYAD Ödülü ve En İyi Özel Efekt Ödülü'ne; 41. SİYAD Ödülleri'nde En İyi Yönetim Ödülü, Cahide Sonku En İyi Kadın Performansı Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Performansı Ödülü ve En İyi Kurgu Ödülü'ne layık görülmüştür. Seçimlere aday olarak girecek olan Servet, ıssız bir yolda arabayla bir kişiye çarparak ölümüne neden olur. Servet, şoförü Eyüp'ü suçu üstlenmesi için ikna eder. Eyüp, karısı Hacer ve oğlu İsmail'e daha iyi bir hayat sunmak için bu teklifi kabul eder. Eyüp cezaevindeyken oğlunun girmek istediği iş için Servet'ten yardım isteyen Hacer ile Servet arasında bir ilişki başlar. Bu ilişki dört karakterin de hayatını kökten değiştirir.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden biri kadın, üçü erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Hacer 40'lı yaşlarında, endüstriyel bir mutfakta çalışan bir kadındır. İki oğlu vardır ancak küçük oğlu filmde nedeni açıklanmayan bir biçimde ölmüştür. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Eyüp, 45-50 yaşlarında bir şoförder. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Ancak oğlunun üniversiteyi kazanmasını çok istemesi kendisinin yüksek öğrenim görmediğini düşündürmektedir. İsmail, 17-18 yaşlarında bir gençtir. Liseyi bitirmiş, ancak üniversite sınavında başarılı olamamıştır. Özel servis işine girmek istemektedir. Servet, 45-50 yaşlarında nüfuzlu bir iş insanıdır. Siyasete girmiştir ve

seçimlere aday olarak katılmış ancak başarılı olamamıştır. Eğitim durumu ile ilgili kesin bir veri bulunmamaktadır.

4.1.4.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* arzu ve bela ekseninde *temsil edildiği; kadın olmanın* çocuğunun isteklerini yerine getirmek, namuslu ve iffetli olmak, yabancı erkeklerle sosyal ilişki içerisinde olmamak *ile tanımlandığı; kadından beklenenin* iyi bir anne olması, iffetli olması, kocası dışında kimseye âşık olmamaması *olduğu* tespit edilmiştir. Filmdeki erkeklerin tamamı için belanın kaynağı olarak temsil edilen Hacer, bunalıma giren oğlunu kurtarmak ister. İsmail'in istediği işe girebilmesinin yolu, Servet'ten para istemekten geçmektedir. Hacer parayı istemek için gittiğinde, yani ilk görüşmelerinde, Servet Hacer'in üzerine düşer, onu etkileyecek sözler söyler. Hacer, belki de kocasından hiç görmediği ilgiyi Servet'ten görür ve ona âşık olur. Hikâyenin bir bakıma tek masum karakteri olmasına karşın Hacer'in belanın kaynağı olarak temsil edilmesi feminist bilgi açısından dikkatle ele alınmalıdır. Çizilen profilde Hacer; oğlunun katil olmasına, kocasının aldatılmasına ve oğlunun suçunu gizlemek suretiyle suç ortağı olmasına, sevgilisinin ise öldürülmesine yol açmıştır. Erkeklerin mahvına yol açan bu olaylar zincirinin sebebi olarak ise kadının duyduğu arzu gösterilmiştir.
- *Kadının* anne *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Hacer ile Servet'in yollarının kesişmesinin nedeni Hacer'in oğlunu içine düştüğü bunalımdan kurtarmak istemesidir. Hacer, Eyüp ile kavga edeceğini bilmesine rağmen İsmail'i mutlu etmek, onun istediği işi kurmasını sağlamak için Servet'ten para istemeye gider. Bu nedenle Hacer'in öne çıkan kimliğinin anne kimliği olduğu düşünülmektedir. Hacer çalışan bir kadındır ancak iş yerinde yaptığı işe dair eylem içerisinde olduğunu oldukça sınırlı biçimde görürüz. Servet ile olan gönül ilişkisine kapı ardında gülüşmelerle şahit oluruz. Eyüp ile olan ilişkisi de sınırları oldukça belli bir ilişkidir. Özce Hacer'in çalışan kadın ya da sevgili/eş kimliğinin ön planda olduğunu söylemek zordur.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu tespit edilmiştir. Ancak kazandığı parayı ne için kullandığına ya da kazancının hangi seviyede olduğuna dair bir gösterge bulunmamaktadır. Hacer'in işi, onun sosyoekonomik seviyesine yönelik bir veri olarak nitelendirilebilir.

- *Kadının* Servet'ten *destek gördüğü ve desteğin mahiyetinin* maddi *olduğu* belirlenmiştir. Ancak Hacer'in Servet'ten istediği paranın Servet'in kendi yerine cezaevinde yatan Eyüp'e vereceği paraya mahsuben istendiği göz önünde bulundurulduğunda bunun destek olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği de düşünülmelidir.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı* hakkında kesin bir veri bulunmamaktadır. Zira film özelinde namus bahaneli cinayetin hedefi kadın değil kadının sevgilisi olan erkektir. Kadın film boyunca farklı biçimlerde şiddete maruz kalmıştır. Ancak kadını koruyan bir kanun olup olmadığına dair bir veri tespit edilememiştir. Namus bahaneli cinayeti işleyen kişi kadının oğludur. İsmail'in ceza almasını önlemek amacıyla Eyüp, oldukça zor şartlarda yaşayan çaycı çırağına İsmail'in yerine cezaevine girmesi için para teklif eder. Bu açıdan bakıldığında Servet'in öldürülmesi kanun nezdinde sıradan bir cinayet gibi gözükmektedir ve çalışmaya konu olan namus bahaneli cinayetler kapsamının dışında kalması nedeniyle alınan cezanın bu kategoride değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* neredeyse *yer bulmadığı; kadının görünürlüğünün* bir erkeğin varlığına bağlı *olduğu* belirlenmiştir. Hacer'in iş yerinde bulunduğu zamanlarda ya oğluna iş aramak için ya da Servet'e ulaşabilmek için telefon başında olduğu görülür. Hacer hayatın içinde yer alan bir kadın değildir. Sosyal hayatta neredeyse yok gibidir. Yer aldığı düğün sahnesinde dahi sürekli telefonla konuşmaktadır. Kamusal alanda cinsiyeti nedeniyle maruz kaldığı davranışlar filmde yer almamaktadır. Kamusal alan deneyimlerinin yokluğu, kadının görünmezliğine dair bir veri olarak değerlendirilmektedir.
- *Erkekliğin* çıkar ilişkileri bağlamında *temsil edildiği; erkek olmanın* hayatın her alanında kudretli olmakla ve her zaman kazanan taraf konumunda bulunmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* ailesine daha iyi şartlarda bir yaşam sunmak ve ailesinin şerefini korumak *olduğu* tespit edilmiştir. Hegemonik erkekliğin somutlaştırıldığı filmde erkeğin gücü ekonomik imkânları üzerinden tanımlanmıştır. Servet, cezaevine girmekten parası sayesinde kurtulmuş; benzer biçimde Eyüp de oğlunu cezaevine girmekten Servet'in kendisine verdiği para ile kurtarmıştır. Filmin başında Eyüp'ün içerisinde olduğu duruma filmin sonunda çaycı çırağı düşmüştür. Her ikisinin de daha iyi bir hayat için cezaevine girme teklifini kabul ettikleri düşünüldüğünde ekonomik güç ve statünün hegemonik erkekliğin önemli bileşenleri olduğu görülebilir.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde yer bulduğu; erkeğin görünürlüğünün* kadına oranla çok daha fazla *olduğu* tespit edilmiştir. Servet'in ofisindeki davranışları hegemonik erkekliğin somutlaştırılması açısından iyi birer örnektir. Servet'in sekreterini sürekli olarak azarlaması, kendisinden daha güçsüz durumdaki bir kişi üzerinde tahakküm kurmaya çalışmasının göstergesi olarak değerlendirilebilir. Seçimi kaybettikten sonra kendisini arayan arkadaşına seçimi kaybetmekten (çok etkilenmesine rağmen) etkilenmemiş gibi davranması güçlü görünmek için başvurduğu bir yöntem olarak ele alınabilir. Otobüs durağında bekleyen Hacer'i eve götürmeyi teklif ederken arkadaki arabanın kornaya basmasıyla sinirlenen ve kavga etmek üzere arabadan inen Servet, arabadaki yapılı üç genç erkeği görünce kibarca özür dileyerek arabasına biner. Servet'in "*Yahu binin lütfen. Vallahi dayak yiyeceğiz. Adamları görmediniz mi? Çam yarması gibi…*" sözleri ve özür dileyen tavrı, hegemonik erkeliğini zedelememek amacıyla, kaybedeceğini bildiği savaşa girmemesi şeklinde yorumlanabilir. Eyüp'ün karakoldaki sorgusu da kamusal alandaki erkek deneyimine yönelik önemli bir sahnedir. Hacer'in sorgu sırasında ne söylediği ve polisin tavrı gösterilmemesine rağmen polisin Eyüp'e Servet'in telefonundaki son mesajın Hacer'e ait olduğunu söylemesi, Eyüp'ün bundan utanç duyması, polisin "*Mesajdan sonra buluştuklarından da haberin yok o zaman…*" şeklinde manidar bir söz söylemesi Eyüp'ün erkekliğinin sorgulanması biçiminde değerlendirilebilir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Hegemonik erkekliğin karmaşık bir kategori olduğunu savunan Carrigan, Connell ve Lee, bunun bir sendromdan ziyade belirli erkek gruplarının güç ve zenginliği nasıl ellerinde tutuklarına ve iktidarlarını yaratan sosyal ilişkileri nasıl meşrulaştırıp yeniden ürettiklerine dair bir soru olduğunu ileri sürmektedir (Carrigan, Connell, & Lee, 1985, s. 592). Bu doğrultuda Servet'in burada sözü edilen sorunun cevaplanabilmesi için önemli veriler sunduğu düşünülmektedir. Zaten nüfuzlu bir kişi olan Servet'in gücüne güç katmak amacıyla siyasete girdiği, cezaevine girmemenin Servet'in toplumdaki yerini muhafaza edebilmesiyle ilişkilendirildiği, bu gücü sahip olduğu ekonomik imkânlardan aldığı söylenebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Servet'in, dürüstlük ve doğrulukla bağdaşmayan davranışları, filmin namussuzluk yapan karakterinin Servet olduğuna işaret etse de namus kavramının Hacer'in evliyken başka bir erkekle gönül ilişkisine girmesi ile tanımlandığı görülebilir. Hacer gerek eşi gerekse oğlu tarafından namussuzluk sayılan davranışları nedeniyle fiziksel ve sözel şiddete maruz kalmış; ancak ölümle cezalandırılan karakter Servet olmuştur. Bu durumun birden fazla bileşeni olduğu düşünülmektedir. İsmail'in Servet'i annesini içine düşürdüğü durum nedeniyle öldürdüğü ileri sürülebilir. Zira Servet, önce para karşılığında Eyüp'ü cezaevine yollamış, Eyüp'ün yokluğunda Hacer'i baştan çıkarmış, bir süre sonra ilişkisini bitirmiştir. Üstelik Servet'in Hacer'den ayrıldığı sahnede Servet'in Hacer'i nasıl aşağıladığına İsmail uzaktan şahit olmuştur. Annesini Servet'e yalvarırken görmesi, onun ayaklarına kapanması, Servet'in annesini tekmeleyerek kendinden uzaklaştırması sonucu annesinin onurunu kurtarmak amacıyla Servet'i öldürmüş olabileceği de düşünülmektedir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadının evliyken cinsel ve/veya duygusal bir ilişki yaşaması *olduğu* tespit edilmiştir. Hacer'e beğenisini ilk belli edenin ve ilişkiyi başlatmak üzere ilk adım atanın Servet olduğu düşünüldüğünde namussuzluk sayılan davranışı kimin sergilediği sorgulanmalıdır. Servet'in işlediği suçun cezasını başkasına çektirmesi, Hacer'in beğenisini kazanabilmek için kendini farklı biçimde tanıtması, kendisi yüzünden hayatlarını alt üst ettiği aile bireyleri hakkında suçlayıcı tavırlar takınmasının namussuzluk sayılan davranışlar kategorisinde değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir ancak filmde bu değerlendirme yerini bulmamıştır. Servet'in Hacer'den ayrıldığı sahnede Servet'in "*Kocan bir yandan, oğlun bir yandan… Sülük gibi yapıştınız! Manyak mısınız?*" sözleri Servet'in isteğiyle Eyüp'ün cezaevine girmesi sonucu hayatları kökten değişen Eyüp, Hacer ve İsmail'i hedef almaktadır.
- *Utanç kavramının* kadın ve erkekle*, şeref kavramının* erkekle *ve iffet kavramının* kadınla *ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. İsmail'in kendisini yakaladığını öğrendiğinde Hacer utanır ve İsmail'in yüzüne bakamaz. Benzer biçimde ifade vermeye gittiklerinde Eyüp, polis memurunun Hacer ve Servet'in buluştuklarını ima eden sözlerini duyunca utanır. Utancı getiren olayın kadının cinselliği ile ilişkili olduğu görülebilir. Şeref kavramının belirgin bir çerçevesi çizilmemiş olmasına karşın İsmail'in annesinin kırılan onuru ile bağlantılı olarak babasının ve bir bakıma kendisinin de şerefini kurtarmak için Servet'i öldürdüğü düşünülmektedir. Bu hikâyede İsmail'in Hacer'i değil Servet'i

öldürmesinin sebebini filmin adı olan üç maymun benzetmesiyle ilişkilendirmek olasıdır. Zira İsmail, iş kurabilmek amacıyla ihtiyaç duyduğu paraya ulaşmak için babasına karşı üç maymunu oynamıştır; annesi ve Servet'in ilişkisi hakkında görmeyen, duymayan ve söylemeyen bir tavır takınmıştır. Bu doğrultuda Hacer Servet ile ilişkiye girerek iffetini, İsmail ise bunu babasından gizleyerek şerefini kaybetmiştir.

Namusun kadını utanç, erkeği ise şeref değerleri çerçevesinde tanımladığını ileri süren Yıldız Tahincioğlu, kadının kendi cinselliğinden duyduğu utançla erkeğin namusunu sakınmakla; erkeğin ise şerefi için kadının cinsel saflığını ve/veya kendi namusunu, şiddet ve zora da başvurarak denetlemekle sorumlu olduğunu savunmaktadır (Yıldız Tahincioğlu, 2011, s. 78). Bu saptamanın Hacer ve İsmail üzerinden açığa çıkarıldığı düşünülmektedir. Eyüp'ün yokluğunda Hacer'in cinselliğini denetleme sorumluluğu İsmail'e geçmiştir. İsmail'in Hacer ile Servet'in yakınlaşmasında, para istemesini teşvik etmesi nedeniyle, kendi payının olduğunu düşünmesi de olasıdır. Dolayısıyla babasının yokluğunda yerine getiremediği sorumluluğunu, annesinin sevgilisini öldürerek yerine getirdiği ileri sürülebilir.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Hegemonik erkekliğin baskın olduğu filmde belirgin bir erkek iktidarı ve tahakkümü mevcuttur. Eyüp'ün aile içerisindeki iktidarı ve Servet'in ilişkide olduğu insanlar üzerindeki iktidarı filmdeki iktidar biçimlerine örnek olarak gösterilebilir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin* mevcut *olduğu* belirlenmiştir. Servet'in Eyüp üzerinde kurduğu ve Eyüp'ün çaycı çırağı üzerinde kurduğu iktidar benzerdir. Burada hegemonik erkekliğin getirdiği bir sonuç ve bir bakıma hegemonik erkekliğin devamı için gerekli olan iktidardan söz edilebilir. Film özelinde hegemonik erkekliğe dayanarak tesis edilen iktidar ilişkileri, maddi güç aracılığıyla kurulmuştur. Eyüp'ün İsmail üzerindeki iktidarı ise baba-oğul arasındaki iktidar ilişkisi örneğidir. Bu nedenle hegemonik erkeklik kapsamında ele alınan iktidar ilişkisinden farklı bir kategoride değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir.
- *İktidar sahibinin iktidarını hangi alanda (özel alan-kamusal alan) kurduğu*na dair iktidar türüne göre farklı yaklaşımlar olduğu tespit edilmiştir. Bu doğrultuda hegemonik erkeklik kaynaklı iktidar ilişkilerinin kamusal alanda, aile içi iktidarın özel alanda kurulduğu belirlenmiştir.

● *İktidar sahibinin iktidarını* sahip olduğu konuma *dayanarak kurduğu* belirlenmiştir. Servet hem Eyüp'ün patronu konumunda olması hem de maddi olarak ondan daha güçlü durumda olması nedeniyle Eyüp'ün üzerinde iktidar kurabilmiştir. Eyüp'ün çaycı çırağı üzerinde kurduğu iktidarın da aynı tür olduğu görülebilir. Eyüp'ün aile içindeki iktidarına bakıldığında ise aile reisi konumunun ona bu iktidarı sağladığı söylenebilir. Ailesine daha iyi bir hayat sunabilmek amacıyla para karşılığında cezaevine giren Eyüp'ün İsmail'in araba alması hakkında "*Siz kimin parasını harcıyorsunuz?*" sözü, bu iktidarın da temelinde paranın olduğunu düşündürmektedir.

Connell'a göre hegemonya mutlak kültürel egemenlik, seçeneklerin ortadan kaldırılması anlamına gelmemekte; bir güçler dengesi içinde, başka bir deyişle bir oyun sırasında kazanılan üstünlük anlamına gelmektedir (Connell, 1998, s. 247). Bu doğrultuda Servet, oyun içinde her zaman kazanan olmayı hedeflemektedir ve bu nedenle hegemoniktir. Seçimleri kaybetmesi hakkında arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasından bu sebeple çok rahatsız olur, çünkü kaybetmeye tahammülü yoktur. Korna çalan arabadaki fiziken kendisinden daha güçlü erkeklerle güç savaşına girmez, çünkü kaybedeceğini bilir. Eyüp'e bakıldığında Eyüp'ün hegemonik olmadığı görülebilir. Zira onun çaycı çırağına para karşılığında cezaevine girmesini talep etme sebebi oyunda kazanan olmak değil, oğlunun cezaevine girerek ikincil erkeklikler grubunun içerisinde yer almasının önüne geçmektir.

d. Cinsellik

● *Cinselliğin* bir tahakküm aracı olarak *temsil edildiği* tespit edilmiştir. Filmde yer alan iki sahnedeki cinsellik temsilinden birincisinde Hacer ile Servet'in kapalı kapının arkasındaki gülüşme seslerinden cinselliğin yaşanmakta olduğu iması seyirciye sunulmuştur. Burada ilişkinin kapalı bir kapının ardında yaşanıyor olması ve seyircinin buna şahit edilmeyişi önemlidir. Bu yaklaşımın norm dışı yaşanan bir ilişkinin gizli yaşanma zorunluluğuna işaret ettiği düşünülebilir. Cinselliğin gösterildiği sahnede ise Hacer ile Eyüp arasındaki cinsellik görselleştirilmiştir. Karı-koca arasındaki meşru cinsellik gösterildiğinden seyirci cinselliğe kapalı kapının ardında değil, yatak odasının içinde şahit edilmiştir. Hacer'in giydiği transparan gecelik, Yeşilçam Sineması'nda stereotipleşmiş *seksi kadın* temsilinin bir ögesi olarak kategorize edilebilir. Eyüp, geceliği kastederek "*Yeni mi aldın? Böyle şeyler girmezdin pek…*" diyerek kendisinin cezaevinde olduğu sürede Hacer'in geçirdiği değişimi fark ettiğini belli eder. Eyüp, bu değişimin acısını çıkarmak istercesine Hacer'i iterek yatağa yatırır, kalkmaya yeltenince onu

saçından çekip tekrar yatırır, zorla üstüne çıkar, ellerini tutup yatağa bastırır, hoyratça vücudunu okşar, kolunu iter, zorla yüzünü ona doğru çevirir, geceliğini yırtar; özce Hacer'i döver gibi onunla sevişir. Hacer'e bakıldığında bir görevi yerine getirir gibi yatakta yattığı, cinsel eylemin içine dahil olmadığı görülebilir. Bu temsilden yola çıkarak cinselliğin bir tahakküm aracı olarak şiddet temelinde temsil edildiği düşünülmektedir.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* önemli *ölçüde yansıdığı* belirlenmiştir. Servet ile Hacer arasındaki cinsellik görselleştirilmediğinden böyle bir saptama yapmak olanaklı değildir. Ancak Eyüp ile Hacer arasındaki cinsellik temsilinde iktidar ilişkileri oldukça belirgindir. Eyüp'ün gündelik hayatta Hacer'in üzerinde kurduğu baskın iktidar, cinsellik temsilinde de görülebilmektedir. Hacer'in cinsellik sürecine dahil olmaması, yalnızca bir meta olarak orada *bulunması*; buna karşın Eyüp'ün istediğinde cinsel teması başlatıp istemediğinde odayı terk edip gitmesi ikili arasındaki cinsellikte karar mercinin Eyüp olduğunu göstermektedir.

Sancar, toplumda cinsellik ile aile görevlerinin arasında sıkışmış, norm ile arzu arasında bocalayan bir erkek kimliği görülmemekle birlikte bu tür gerilimler ve iç çatışmaların kadın kimliği için söz konusu olduğunu ileri sürmektedir (Sancar, 2014, s. 317). Bu saptamanın Hacer'de somutlaştırıldığı görülebilir. Filmin başından itibaren Hacer'in mutfak alışverişi, yemek hazırlanması vb. aile içi görevleri yerine getirdiği, Eyüp cezaevinden çıktıktan sonra neredeyse bir görev gibi cinsel ilişki yaşamak üzere yataktaki yerini aldığı görülür. Sözü edilen bu görevler ataerkil ideolojinin evli bir kadına yüklediği görevlerdir. Norm ile arzu arasındaki bocalama konusunda norm dışı ilişkinin iki tarafı olan Servet ve Hacer'i incelemenin ataerkil ideolojiyi görünür kılmak için önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu ilişki, Servet ve Hacer açısından farklı anlayışla yaşanmıştır. Servet, kısa süre bu ilişkiyi yaşadıktan sonra aile yaşamına geri dönmüştür. Eşi ve çocuğuyla birlikte, Hacer hayatına hiç girmemişcesine, yaşamaya devam etmiştir. Hacer ise norm dışına Servet'e duyduğu arzu nedeniyle çıkmıştır. Servet'e âşık olan Hacer, ayrılıklarını kabul etmek istememiş ve Servet hayatına girmeden önceki konumuna dönememiştir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, sözel ve psikolojik şiddet *uygulandığı* belirlenmiştir. İsmail, Hacer ile Servet'in ilişkisini öğrendiğinde Hacer'e önce bağırarak sözel şiddet, sonra da tokat atarak fiziksel şiddet uygular. Eyüp'ün cezaevinden çıktıktan sonra Hacer ile yatak odasında yalnız kaldıkları sahnede de Hacer'e yoğun bir şiddet uygulandığı görülebilir.

Burada cinsel içerikli bir şiddetten ziyade cinsellik aracılığıyla uygulanan fiziksel şiddetten söz edilebilir. Eyüp'ün Hacer'i iterek yatırması, döver gibi onun üzerine çıkarak öpmesi, sert biçimde vücudunu okşaması cinsel içerikli davranışlar olmasına karşın Hacer ile Eyüp arasındaki cinsellik iki tarafın da rızası dahilinde yaşanmaktadır. Bu nedenle bu şiddetin cinsel şiddet değil fiziksel şiddet olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Aynı sahnenin sonunda Eyüp'ün Hacer'e küfrederek sözel şiddet uyguladığı da görülebilir. Servet'in Hacer'i sıklıkla tehdit ettiği, peşini bırakmazsa onu öldüreceğini söylediği görülebilir. Bu şiddet türü psikolojik şiddet olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra ayaklarına kapanan Hacer'i ayağıyla iterek kendisinden uzaklaştıran Servet'in fiziksel şiddet uygulaması da söz konusudur. İsmail'in Servet'e uyguladığı fiziksel şiddete ise seyirci şahit edilmemiştir. İsmail'in Servet'i nasıl öldürdüğü hakkında bir veri bulunmamaktadır.

- *Şiddete* kadının arzusunun denetlenmesi amacıyla *başvurulduğu* tespit edilmiştir. İsmail annesinin evlilik dışı ilişkisini öğrendiğinde, Eyüp karısının olağan dışı davranışlarından şüphelendiğinde, Servet ise yasaklanmış aşk yaşadığı sevgilisi aile hayatı için tehdit oluşturduğunda şiddete başvurmuştur. Sözü edilen üç durumda da amaçlanan, Hacer'in arzusunun ve cinselliğinin denetlenmesidir. İsmail'in Servet'e uyguladığı şiddete bakıldığında yine Hacer'in cinselliğinin denetlenmesi amacıyla gerçekleştirildiği görülebilir.
- *Şiddeti uygulayanın* erkek *olduğu* belirlenmiştir. Filmde yer alan bütün erkek karakterler Hacer'e şiddet uygulamıştır. Aynı cinsiyet içerisinde uygulanan şiddetin örneği ise İsmail'in Servet'e uyguladığı şiddettir. Bu şiddet örneğinin, beklenenin aksine, hegemonik erkeklik çerçevesinde gerçekleşmemiş olması dikkat çekicidir.
- *Kimin cezalandırılmakta olduğu*na dair kontrol edil(e)meyen kadın cinselliğinin cezalandırıldığı ileri sürülebilir. Yukarıda da tartışıldığı gibi İsmail, annesini yaşadığı yasaklanmış ilişki nedeniyle suçlamış ve ona şiddet uygulamıştır. İsmail'in bu tavrı, ataerkil ideolojinin (özellikle babanın yokluğunda) erkek çocuğa yüklediği sorumluluğu açığa çıkarmaktadır. Ölümle cezalandırılan kişinin erkek olması ise çalışmanın örneklemindeki filmler arasındaki nadir örneklerden olması nedeniyle önemlidir. İncelenen çoğu filmin aksine bu filmde namus olgusuyla ilintili olarak ölümle cezalandırılan kadın değil kadının sevgilisi olan erkek olmuştur.

- *Şiddetin* beden gücüyle, psikolojik baskı yoluyla, küfürlü sözler aracılığıyla ve filmde gösterilmeyen, ancak bir kişinin ölümüne yol açan bir yöntem kullanımıyla *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin hangi alanda (özel alan-kamusal alan) uygulandığı*na dair iki farklı yaklaşım söz konusudur. Aile içerisinde uygulanan şiddet, ailenin mahrem yapısıyla paralel olarak, özel alanda gerçekleşmiştir. İsmail'in Hacer'e uyguladığı şiddet ve Eyüp'ün Hacer'e uyguladığı şiddet ev içerisinde vuku bulmuştur. Hacer ile Servet arasındaki ilişki yasaklanmış ilişkidir, arzu ve cinsellik temelinde yaşanmaktadır. Böyle bir ilişkinin aile yaşamının olduğu özel alanda gizlenmeden yaşanması düşünülemeyeceğinden; bu ilişkide yaşanan şiddet de bu doğrultuda özel alanda değil kamusal alanda uygulanmıştır. Servet'in Hacer ile konuşmak üzere onu tenha bir yere çağırması, Hacer ile ilişkisinin kapalı kapılar ardında yaşanması Servet'in norm dışı olan bu ilişkiyi gizleme çabasının örnekleridir. İsmail'in Servet'e uyguladığı şiddetin nerede uygulandığı ise, yönetmen tarafından görselleştirilmediğinden, bilinmemektedir.

Mojab'ın ileri sürdüğü gibi erkek egemenliğini yeniden üretmenin en önemli araçlarından birisi de şiddettir (Mojab, 2006, s. 41) ve bu araç, filmde etkin bir biçimde kullanılmıştır. Eyüp'ün Hacer üzerindeki egemenliği oldukça belirgindir. Cezaevine girmeden önce de Eyüp'ün Hacer üzerindeki egemenliğinin şiddete dayalı olduğu Hacer'in "*Oğlum ben babandan izinsiz hiçbir iş yapmam! Sonra benim başıma ekşiyor.*" sözlerinden anlaşılabilir. Servet'in de isteklerini Hacer'e kabul ettirebilmek için onun üzerinde bir iktidar kurduğu ve bu iktidarı uyguladığı psikolojik şiddet aracılığıyla tesis ettiği düşünülmektedir. Bu veriler ışığında incelenen filmde iktidar-şiddet ilişkisinin somutlaştırıldığı ileri sürülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair filmde yer alan iki ailenin de çekirdek aileler olduğu tespit edilmiştir. Ailesine daha konforlu bir yaşam sunmak için para karşılığında cezaevine girmeyi kabul eden Eyüp'ün aslında ailesini parçalanmışlığa sürüklediği görülebilir. Zira Eyüp'ün yokluğunda Hacer, ona ilgi gösteren ve belki de Eyüp'ten hiç görmediği davranışlarla kendisine yaklaşan Servet'e âşık olmuştur. Hacer'in Servet ile bir ilişkiye başlaması, Hacer, Eyüp ve İsmail'in çekirdek ailesi için sonun başlangıcı sayılabilir. Bu ilişkiden sonra Hacer Eyüp'e karşı eskisi gibi davranamaz, Eyüp de Hacer'deki değişim nedeniyle şüphe içindedir. İsmail ise annesinin yasaklanmış ilişkisine şahit olduktan sonra hem annesinin içinde bulunduğu durumu kabul edemediği için hem de babasının

yokluğunda annesinin namusunu koruyamadığı için utanç içerisindedir; üstelik Hacer ile Servet'in bir araya gelmesine kendisi yol açmıştır. Hacer'in yaşadığı ilişkinin, aile içerisinde iletişimsizliğe yol açarak çekirdek aileyi parçalanmış aileye dönüştürdüğü düşünülmektedir. Servet'in ise yaşadığı yasaklanmış ilişkinin aile yaşamına olumsuz bir etkisi bulunmadığı görülmüştür. Servet eşi ve çocuğuyla aile yaşantısına, Hacer hayatına hiç girmemişcesine, devam etmektedir. Hacer ile Servet'in yaşadıkları ilişkinin ikisinin aile yaşantıları üzerindeki etkisine bakılarak ataerkil sistemin kadın ve erkek hayatlarını nasıl şekillendirdiğine dair çıkarımlarda bulunulabilir.

- *Hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğu*na dair Hacer, Eyüp ve İsmail'in ailesinin alt sosyoekonomik sınıfa, Servet'in ailesinin ise orta sosyoekonomik sınıfa ait olduğu söylenebilir. Eyüp'ün ailesinin alt sosyoekonomik sınıfa mensup olması nedeniyle Servet'in teklifini kabul ederek cezaevine girdiği görülebilir. Bu kararın verilmesinde Eyüp'ün İsmail'in yüksek öğrenim görmesine dair arzusu belirleyicidir. Zira İsmail'in yüksek öğrenim görerek daha iyi bir yaşama sahip olmasını, belki de bir üst sosyoekonomik sınıfa geçmesini hedeflemektedir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri bulunmamaktadır.
- *Aile içinde hiyerarşinin* ataerkil sistemde yerleşik aile reisliği kabulüne göre *kurulduğu; iktidar sahibinin* erkek *olduğu* tespit edilmiştir. Eyüp'ün, cezaevinde olsa dahi, Hacer ve İsmail'in üzerindeki iktidarı oldukça belirgindir.

Giddens'a göre kadın cinselliğinin üzerindeki erkek kontrolünün azalması kadınlara yönelik erkek şiddetinin artmasını da doğurmaktadır (Giddens, 2010, s. 9). İncelenen filmde aile içerisindeki kadın cinselliğinin kontrol ve denetim hedefi, kadına yönelik şiddetin temel nedenidir. Kadın cinselliğinin denetimi hem koca hem de erkek çocuk tarafından gerçekleştirilmektedir. Buna ek olarak *kutsal aile* mitinde yeri bulunmayan kadın arzusunun da kadına yönelik şiddetin nedeni söylenebilir. Bu tespitler ışığında filmdeki aile kurumunun yerleşik ataerkil kodları yeniden üreterek pekiştirdiği ve bu doğrultuda kadına yönelik şiddeti doğurduğu ileri sürülebilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Hacer, filmdeki toplam altmış dört sahnenin yirmi dördünde özel alanda, on dördünde kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olmadığı* ancak filmin kadının özel alandaki gündelik yaşam pratiklerine dair veriler içerdiği görülebilir.

Elinde alışveriş poşetiyle eve dönen Hacer, yemek hazırlar, yemek yer, televizyon izler, çocuğu ile gündelik konuşmalar yapar.

- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Hacer'in cep telefonu ve cep telefonundaki zil tonuna ayarlanan şarkı örnek gösterilebilir. Hacer'in hayatı hakkında bir alt metin içerdiği düşünülen şarkının sözleri şöyledir: "*Sen de sev ama sevilme. Aşk acısı çek ben gibi. Çok özle ama kavuşma. Kavuşamadığım gibi.*" Bu sözler, Hacer'in yaşadığı aşk acısına bir gönderme olarak değerlendirilebilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam altmış dört sahnede Eyüp on iki özel alan, on beş kamusal alan sahnesinde; İsmail on altı özel alan, on altı kamusal alan sahnesinde; Servet ise on kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir. Servet'in yer aldığı tek özel alan sahnesi, Hacer'in odasında kapalı kapının ardındaki gülüşmelerin olduğu sahnedir. İçerideki kişinin Servet olduğunu bu sahnede gösterilmemiştir. Bir sonraki sahnede apartman çıkışını gözleyen İsmail'in Servet'i görmesiyle gerçek ortaya çıkar.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olmadığı* tespit edilmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olmadığı* tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Zengin, Türkiye özelinde kadının saygıdeğer kabul edilebilmesi için kadından tüm cinselliğini evinde bırakıp kapıyı üstüne örterek kamusal alana çıkması beklendiğini ileri sürmektedir (Zengin, 2011, s. 73). Yapılan bu saptama, film boyunca Hacer'in geçtiği aşamaları düşündürmektedir. Filmin başında Servet'ten oğlu İsmail için para istemeye giden Hacer'in cinselliğinden arınmış tavrı belirgindir. Hacer'in Servet'in ofisindeki tedirgin davranışları, arabaya binmekte tereddüt etmesi, arabadaki mahcup hali, ağırbaşlı ve *cinselliğini evde bırakmış* kadının tasviri olarak düşünülebilir. Film ilerledikçe cinselliğinin üzerine "kapıyı örtmek" yerine *kapısı örtük* özel alanda cinsellik yaşayan Hacer'in, Servet'in nazarındaki saygıdeğer konumunu kaybettiği ileri sürülebilir.

Servet'in ayrılık konuşması sırasında Hacer'e yönelik davranışları bu saptamayı doğrular niteliktedir.

4.1.4.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Üç Maymun* (Nuri Bilge Ceylan, 2008) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmde başkalarıyla evli bir kadın ve bir erkeğin yasaklanmış ilişkisinin kadın ve erkeğin hayatları üzerindeki etkileri gösterilmiştir. Evlilik dışı yaşanan ilişkinin ağırlıklı olarak kadının hayatına ve ailesine etkisinin ele alındığı filmin sonunda erkeğin bu yasaklanmış ilişki nedeniyle öldürülmesinin seyirci açısından beklenmedik bir son olduğu ileri sürülebilir. Zira filmin Servet'in öldürülmesine kadar olan sahnelerinde toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizlik, Servet ve Hacer'in ilişkisi üzerinden belirgin biçimden gösterilmiştir. Yerleşik ataerkil kabullerle parallel olarak, yaşadıkları yasaklanmış ilişki sonucunda kadının yaşamı alt üst olurken, erkeğin hayat akışında bir değişiklik olmamıştır. Aile kavramı ve kadının aile içerisindeki konumu hakkında çıkarımlar yapma imkânı tanıyan filmin, mevcut durumu görselleştirerek yeniden ürettiği için feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesine olumsuz katkı yaptığı; ancak filmin sonunda cezalandırılan kişinin erkek olmasının seyirciye eleştirel bir düşünce zemini hazırladığı ileri sürülebilir.

İncelenen filmde kadının gündelik yaşam pratiklerinin görselleştirilmesine karşın kadın deneyimlerinin ön plana çıkarılmadığı görülmüştür. Kadının yaşadığı yasaklanmış ilişkinin sonuçları dahi filmdeki erkek karakterler üzerinden aktarılmıştır. Kadının tercihleri ve yaşamıyla ilgili bir hikâyenin, bundan etkilenen erkekler üzerinden anlatılması nedeniyle filmin "kadın deneyimlerine ses vermek" ilkesini karşılayamadığı düşünülmektedir. Hacer, Servet'e âşık olmuş ve bir seçim yaparak onunla bir ilişki yaşamıştır. Ancak bu ilişki sonunda Servet öldürülmüş, İsmail katil olmuş, Eyüp ise suçun üstünü örtmüştür. Hikâyenin sonunda Hacer'e ne olduğu bilinmemektedir. Hikâyeyi başlatan Hacer'in, film ilerledikçe görünmez hale geldiği ileri sürülebilir.

Nuri Bilge Ceylan, Yeni Türk Sineması'nda sıklıkla kriz içerisindeki erkekleri anlatan yönetmenlerdendir. Filmografisine bakıldığında anlatıların merkezinde erkeklerin yer aldığı, kadınların ise ikincil konuma yerleştirildikleri görülebilir. Filmlerinde kadınların erkeklerin hayatlarında yan işlevleri yerine getiren, ancak aslında erkeklerin hayatlarında silik bir iz şeklinde temsil edilen nesneler olarak yer aldığı ileri

sürülebilir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan sinemasında kadınların özneden ziyade nesne olarak temsil edildiği düşünülmektedir. İncelenen bu film özelinde de yönetmenin tercih ettiği kamera açıları ve çekim ölçekleri, Hacer'i erkek bakışının hedefi olarak sunmaktadır. Filmde skopofilik bir bakış açısından söz edilebilir. Hacer'in mevcudiyeti filmin erkek karakterlerinin hayatlarına olan etkisi üzerinden ve erkek bakışıyla aktarılmıştır. Bu veriler ışığında, yönettiği filmlerin senaryolarını da yazdığı göz önünde bulundurularak, Ceylan'ın kadının sorunlarını, deneyimlerini, yaşantılarını ele alan bir yaklaşım içerisinde bulunmadığı; dolayısıyla bilinçli taraflılık ilkesini benimseyemediği görülebilir.

Filmin yeniden ürettiği düşünülen yerleşik toplumsal cinsiyet temsilleri, ataerkil ideolojiye hizmet etmekle birlikte namus ile ilintili bir hikâyede ölümle cezalandırılan karakterin erkek olması, kadının yasaklanmış ilişkisini öğrenen kocanın önce karısının intihar etmesini teşvik edip sonra "*Saçmalama, in aşağı…*" diyerek onu intihardan vazgeçirmesi sıra dışı bir yaklaşım içermekte ve ataerkil ideolojiye yönelik bir sorgulama zemini hazırlamaktadır. Kadının belirgin biçimde ikincil konuma yerleştirilmesi ve belanın kaynağı olarak temsil edilmesi, kadınların maruz kaldıkları baskıyı sonlandırmak bir yana, hâkim anlayışı pekiştirmektedir. Dolayısıyla, cezalandırılan kişinin erkek olması eleştirel duruşa katkıda bulunsa da filmin kadının toplumsal yapıdaki var olma biçimlerini ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini mevcut haliyle yansıttığı ve bu doğrultuda ataerkil ideolojinin sürdürülmesine hizmet ettiği, toplumsal yapıyı dönüştürme aracı olarak işlevselleşemediği düşünülmektedir.

4.1.5. Havar

4.1.5.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Mehmet Güleryüz'ün yaptığı, başrollerinde Çiçek Tekdemir, Abdullah Tarhan, Eyüp Ağılday'ın yer aldığı *Havar* filmi 2009 yapımıdır. Havar, şüpheli kadın intiharlarının vuku bulduğu Batman'ın bir köyünde ailesiyle birlikte yaşayan bir gençtir. Ataerkil kuralların sıkı biçimde uygulandığı köyde yayılan bir dedikodu nedeniyle Havar namussuzukla suçlanır ve aile meclisinde cezalandırılmasına karar verilir. Havar'a destek olan kişi, ablası da benzer biçimde suçlanmış ve ardından intihar etmiş olan Hasan'dır. Havar'ın namusunu temizleme görevi babası Osman'a verilir. Osman Havar'ı izbeye kapatıp kendi cezasını vermesini ister ancak Havar suçsuz

olduğunu ve canına kıymayacağını söyler. Havar'ı öldürmek için dağa çıkaran Osman görevi yerine getiremez.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden biri kadın, ikisi erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Havar 14-15 yaşlarında bir gençtir. Eğitim durumu ile ilgili yeterli bir veri bulunmamasına karşın okuma yazma bildiği ve ilkokul mezunu olabileceği düşünülmektedir. Kardeşiyle birlikte sıklıkla ev işleri yaparlar. Havar'ın babası Osman 35-40 yaşlarındadır. Eğitim durumu ile ilgili bir veri bulunmamaktadır. Filmde çalışırken gösterilmeyen Osman'ın ağabeyi ve karısı ile arasında geçen diyaloglardan tarım ve hayvancılıkla uğraştığı anlaşılabilir. Köyün delisi olarak yaftalanmış Hasan ise 12-13 yaşlarındadır. Okuma yazma bildiği için ilkokul mezunu olduğu düşünülebilir.

4.1.5.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* kabullenme temelinde *temsil edildiği; kadın olmanın* sabretmeyi öğrenmek ile *tanımlandığı, kadından beklenenin* kocasına, kocasının ailesine, çocuklarına, tarladaki ekine, ahırdaki hayvana bakmak, namusuna sahip çıkmak, ailesinin istediği kişiyle evlenmek, gerektiğinde ikinci kadın olmayı kabul etmek *olduğu* tespit edilmiştir. Annesi, Havar ile kardeşi Bahar'a köydeki kadınların hepsinin bu yazgıyı yaşadığını, onların da yaşayacağını söyler.
- *Kadının* ev kadını *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Havar ve Bahar'ın küçük yaşlarına rağmen çamaşır yıkama ve asma, eve su taşıma, hayvanları besleme, mutfak işleri yapma, ekmek pişirme gibi evin düzeninin devam ettirilmesi için gerekli işlerden sorumlu oldukları görülebilir. Filmdeki kadın karakterler çoğunlukla bu işleri yaparken görülür. Kendilerine ayırdıkları bir zaman yoktur. Akşam hep birlikte televizyon izlediklerinde bile büyükbaba odaya girdiğinde Havar, Bahar ve anneleri televizyon izlemeyi bırakıp odadan çıkarlar.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü*nün olmadığı; çünkü filmde yer alan kadınların ücreti ödenmeyen ev içi hizmet çarkının içerisine hapsedildiği tespit edilmiştir.
- *Kadının destek* gördüğü*; destek veren kişinin* köyün delisi olarak yaftalanmış Hasan *olduğu* ve *desteğin mahiyetinin* manevi destek *olduğu* belirlenmiştir. Hasan ölen ablası ile Havar'ı özdeşleştirmiştir. Bu nedenle onun da ablası gibi haksız yere

öldürülmesine engel olmak ister. Karanlıktan korkabileceğini düşünerek Havar'ın kapatıldığı izbenin önüne gelip onunla sohbet eder, ona mektup yazar ve zehirlenme ihtimaline karşı evden verilen yemekleri yememesi için ona yiyecek getirir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı*na dair filmde kesin bir bilgi olmadığı, ancak Osman'ın Havar'ı öldürmesi durumunda cezaevine gireceğini bildiği tespit edilmiştir. Havar'ı öldürmekten bu nedenle kaçınmaktadır. Ağabeyi Nurettin ile diyaloglarında "*Havar'ı öldürürsem beni mahpushaneye atarlar. O zaman evime, aileme kim bakar?*" diyerek bu konudaki çekincesini dile getirir. Benzer biçimde Havar'ın annesi de yakın zamanda "*Havar'ın işini bitireceğini*" söyleyen Osman'a "*Hapsi boyladın mı ancak ölün çıkar oradan…*" diyerek onu uyarır. Bu konuşmalardan aslında kanun nezdinde kadına yönelik şiddetin bir ölçüde cezalandırıldığı sonucuna ulaşılabilir. *Şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair ise namusu kirlendiği düşünülen kadınların intihara zorlanmaları nedeniyle şiddeti uygulayan kişilerin ceza almadan kurtulduğu tespit edilmiştir. Örneğin Nurettin ve Osman'ın kız kardeşleri Mahide'ye zorla tarım ilacı içirerek onun ölümüne neden olurlar. Bu olay kayıtlara intihar vakası olarak geçer. Benzer biçimde o dönemde çocuk olan Hasan'ın eline silah verilerek ablası Ayşe'yi öldürmesi istenir. Çünkü yaşı küçük olan Hasan'ın az ceza alacağı bilinmektedir. Ancak Hasan bunu yapamaz. Onu bu yükten kurtarmak isteyen Ayşe silahla kendisini vurur. Bu iki örnekte de aslında şiddeti uygulayan (ya da uygulamaya zorlanan) kişiler ceza almadan olaydan sıyrılırlar. Havar'ın durumunda da benzer bir yaklaşım söz konusudur. Osman Havar'a "*İlla kanın elime bulaşsın mı istiyorsun?*" diyerek ve intihar etmesi için ipi tavana asarak ona baskı uygulamaktadır.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı *ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün* oldukça az *olduğu* belirlenmiştir. Havar'ın kamusal alanda bulunduğu en uzun sahne olan filmin açılış sahnesinde Havar ile Bahar dere kenarında çamaşır yıkamaktadırlar. Burada Havar'ın yazması suya düşer ve Sedat yazmayı sudan alır. Filmin diğer sahnelerinde oldukça korunaklı bir hayat yaşayan Havar, babasının deyimiyle "*Tek başına evden dışarı adımını atmaz.*" Bir erkekle iletişiminin olması ancak kamusal alanda mümkün olabilecektir. Havar'ın yazmasının Sedat'ın eline geçmesiyle başına bela açılması, Havar'ın yalnızca kadın olmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla kamusal alandaki bu deneyimin cinsiyet temelli ayrımcılığın önemli bir göstergesi olduğu ileri sürülebilir. Buna ek olarak kadının kamusal alandaki görünürlüğü neredeyse yok gibidir. Yalnızca Havar değil, köydeki diğer kadınlar da kamusal alanda gösterilmemiştir.

Havar'ın ilk sahne hariç bulunduğu diğer kamusal alan sahneleri sokakta yürüdüğü ve babasının onu öldürmek üzere köyün tepesine çıkardığı sahnelerdir. Havar'ın özel alan dışında mevcudiyeti yok gibidir.

- *Erkekliğin* iktidar temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* ailesinin namusuna sahip çıkmak ile *tanımlandığı; erkekten beklenenin* ailede namusu kirlendiği düşünülen kadını öldürerek ailenin namusunu temizlemek *olduğu* tespit edilmiştir. Filmde hikâyesi anlatılan üç kadın/çocuk (Mahide, Ayşe ve Havar) da ailelerindeki bir erkek tarafından namus saikiyle öldürülmüş/intihara zorlanmıştır. Ataerkil ideolojinin erkeğe atfettiği iktidar ayrıcalığı erkeği kadın bedeni, cinselliği ve yaşam hakkı üzerinde söz sahibi yapmaktadır. Bu savın filmdeki üç kadının/çocuğun hikâyesi üzerinden doğrulaması yapılabileceği düşünülmektedir. Nurettin ve Osman kız kardeşlerini namus meselesi nedeniyle öldürerek kendilerinden bekleneni yapmış ve ataerkil düzeni devam ettirmişlerdir. Osman Havar'ın suçu olmadığını söylediğinde Nurettin "*Dışlanırsın*" diyerek onu norm içi alanda tutmaya çalışır.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* yaygın olarak *yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* fazla *olduğu* belirlenmiştir. Hasan'ın ataerkil normların dışında davranması ileri sürülerek köyün delisi olarak yaftalandığı görülebilir. Köy halkının namussuz olduğuna karar verdiği ablası Ayşe'nin mezarına giderek ona mektup bırakması, köy sokaklarında "*abla*" diye bağırması ataerkil normlar dahilinde Ayşe'yi öldürmesi beklenen Hasan'ın yapmaması gereken davranışlardır. Hasan benzer biçimde Havar izbeye kapatıldığında ona da destek olur. Bunun karşılığında köyün kadınlarından dayak yer. Osman'ın köy kahvesinde karşılaştığı tutum da erkeğin kamusal alan deneyimlerinin önemli bir örneğidir. Kahvede oturanlar hakkında dedikodu çıkarılan Havar nedeniyle babası Osman'ı sözlü olarak taciz ederler. Hasan'ın cenazesi erkeğin kamusal alandaki görünürlüğüne yönelik önemli bir göstergedir. Cenazede sadece erkekler bulunmaktadır. Benzer biçimde Hasan'ın sokakta ölü bulunduğu sahnede köy sokaklarında ve köy kahvesinde de yalnızca erkeklerin bulunduğu görülebilir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

İncelenen filmde toplumsal beklentilere dair önemli örnekler bulunmaktadır. Havar'ın kendisini sakınarak yazmasının yabancı bir erkeğin eline geçmesine izin vermemesi, hakkında verilen ölüm cezasını sessizce kabullenmesi, hatta intihar ederek bu lekeyi kendisinin temizlemesi ataerkil düzenin kadından beklentilerini örneklerken; Osman'ın köyde çıkan dedikodulara son vermek için namusu kirlendiği düşünülen kızını öldürmesi erkekten beklenenlere örnek teşkil etmektedir. Toplumsal cinsiyete dayanan toplumsal beklentiler ve sosyal statüler ile ilişkili olan ve kabul görmüş bir toplumsal cinsiyet rolüne uygun olmayanlara yöneltilen bütün şiddet türlerinin toplumsal cinsiyete dayalı şiddet olduğu kabul edildiğinde (Veur, Vrethem, Titley, & Toth, 2013, s. 43) Havar'ın maruz kaldığı şiddetin toplumsal cinsiyetin yol açtığı eşitsiz iktidar ilişkilerinden kaynaklandığı görülebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Filmin ilk sahnelerinde köyün kadınları konuşurken büyükanne Havar için "*Havar'ım hem güzel hem namuslu kızdır*." der. Benzer biçimde ekmek pişiren kadınlar Havar'ın ailesi ile ilgili konuşurken halası Mahide'yi kastederek "*Bunların kızları hep böyle… Havar'a baksana neler çeviriyorlar*." diyerek namus olgusunu kadın ile ilişkilendirmektedirler. Buna ek olarak erkeğin de namusu için yapması gerektiği düşünülen davranışlar vardır. Örneğin Nurettin, oğlu Şehmus ile Havar arasında herhangi bir ilişki olmamasına karşın Havar ile *evlenme hakkı* olduğu için bu hakkın onları "*ele güne karşı Havar'ın namusundan sorumlu tuttuğu*"nu söyler. Hasan'ın Ayşe'nin başından geçenleri anlattığı sahnede ise Hasan "*Bir erkek namusu için silahı kullanmakta tereddüt etmemeliydi.*" diyerek kendisinden beklenenin ne olduğunu dile getirir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadının yazmasını erkeğe vermesi, kadının sevdiği erkeğe kaçması, ailesinin uygun gördüğü kişi ile evlenmek istememesi *olduğu* tespit edilmiştir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği* hakkında belirgin bir veri bulunmamaktadır. Ancak Havar'ın hakkında çıkan dedikodular Havar'ın amcası Nurettin'i, evlendirilmeyi düşündüğü amcaoğlu Şehmus'u, babası Osman'ı ve büyükannesini rahatsız eder. Bu kişilerin Havar'ın iffetini kaybetmesinin ailenin şerefini zedelediğini düşündükleri ileri sürülebilir. Havar'ın babasına "*Bir günahım olsaydı da alsaydın canımı. Bir hiç uğruna lekelendi adım…*" diyerek iffet göndermesi yaptığı düşünülmektedir. Hasan'ın "*Ailenin namusu temizlenmeliydi*." sözü;

Ayşe'nin sevdiği erkeğe kaçmasının ailenin şerefini zedelediği ve aileye utanç getirdiği için yerine getirilmesi gereken bir zorunluluk olduğu yönünde yorumlanabilir.

Literatürde işaret edilen namusun bireysel değil kolektif bir kavram olduğu (Doğan, 2016, s. 88) önermesi filmde intihara zorlanan kadın/çocuklar aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Sözü edilen kadın/çocuklar, aile ve köy halkı tarafından kolektif biçimde denetlenen namuslarını kaybettikleri ve ailenin/köyün şerefine leke sürdükleri için intihara zorlanmışlardır. Ertürk'ün özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde kadın intiharları bağlamında kadına karşı şiddet incelediği çalışmasında ileri sürdüğü ataerkil baskının kendini kadına karşı şiddetin farklı formları olarak gösterdiği ve namusla ilgili şiddetin sıklıkla intiharların altında yatan faktörler olduğu savının (Ertürk, 2007, s. 25) Havar'ın hikâyesinde görünür kılındığı düşünülmektedir.

c. İktidar

- Erkeğin ve ailenin en yaşlı kadının *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Filmde büyükannenin Havar'ın ve Bahar'ın hayatları üzerinde söz sahibi olması ve onlardan hesap sorması, büyükbaba odaya girdiğinde büyükanne hariç herkesin ayağa kalkması, Havar hakkında verilen ölüm kararı konuşulurken odada bulunan tek kadın olması onun iktidarını vurgulayan unsurlardır. Havar'ın annesinin kızlarına öğüt verdiği sahnede de yaşlı kadın iktidarının altı çizilmiştir. Yaşlı kadınların giden yılların geri gelmeyeceğini bildikleri için genç kadınlara düşman olduğunu söyleyen anne, kızlarına onlardan uzak durmalarını öğütler. Hikâyesi anlatılan kadınlar/çocukların yaşama hakları üzerinde söz sahibi olan erkeklerin iktidarı filmde oldukça belirgindir. Buna ek olarak Nurettin, Havar'la evlenme hakkının oğlu Şehmus'ta olduğunu söyler. Özce Havar'ın kendi hayatı üzerinde herhangi bir söz hakkı yoktur.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu belirlenmiştir. Aynı cinsiyet içindeki farklı iktidar ilişkilerinde belirleyici olan yaş faktörüdür. Babaannenin Havar ve Bahar üzerindeki iktidarı ile Nurettin'in Osman üzerindeki iktidarı bu ilişkilere örnek gösterilebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* tespit edilmiştir. Filmde özel alana hapsedilmiş kadınların/çocukların üzerinde kurulacak iktidarın zamanlarının önemli bir bölümünü özel alanda geçirmeleri dolayısıyla özel alanda kurulduğu düşünülmektedir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* ataerkil düzenin kendisine tanıdığı haklara *dayanarak kurduğu* belirlenmiştir. Büyükanne Havar'a hesap sorma hakkını kendinde görür.

Nurettin ve Şehmus adetlere dayanarak Havar ile evlenme hakkını Şehmus'ta görürler. Nurettin ve Osman Mahide'ye zorla tarım ilacı içirme hakkını kendilerinde görürler. Osman Havar'ı izbeye hapsetmeyi kendinde hak görür. Verilen bu örneklerde iktidar sahiplerinin kendilerinde hak gördüklerinin, aslında ataerkil toplum yapısının onlara atfettiği ayrıcalıkların birer yansıması olduğu düşünülmektedir.

Ataerkil iktidarın farklı görünümlerini barındırması nedeniyle filmde yer alan iktidar örneklerinin önem taşıdığı düşünülmektedir. Doğan'ın ataerkil ideolojinin sadece erkeklerin kadınlar ve genç erkekler üzerindeki tahakkümünü sağlamadığı; yaşlı kadınların, erkeklerin üstünlüğünü genç kadınlara kabul ettirmesini de sağladığı (Doğan, 2016, s. 23) savı filmdeki büyükanne karakterinde görünür kılınmıştır. Ataerkil düzende evde yaşayan en yaşlı kadının iktidar sahibi olduğu ileri sürülebilir. Özellikle birlikte yaşayan ataerkil geniş ailelerde oğulları, gelinleri ve torunlarıyla birlikte yaşayan babaanne önemli bir otorite figürüdür. Bu bağlamda filmdeki büyükanne karakteri önemli otorite figürlerinden biridir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* üstü kapalı biçimde *temsil edildiği* düşünülmektedir. Cinsel çağrışım içeren tek sahne Sedat'ın Havar'ın yazmasını sudan aldığı sahnedir. Sedat yazmayı sudan aldıktan sonra yüzüne sürer, koklar, yazmayı yüzünden boynuna doğru kaydırır. Bu sırada gözleri kapalıdır. Burada yazmanın Havar'ın metaforu olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Sedat'ın kokladığı, tenine değdirdiği aslında Havar'ın hayalidir. Havar'ın yazmasına sahip olmak bir bakıma Havar'a sahip olmak demektir.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* yansıdığı düşünülmektedir. Sedat Havar'ın yazmasına zorla sahip olmuştur. Havar'ın iradesi dışında gelişen bu olayda Sedat'ın kurduğu iktidardan söz edilebilir. Sedat'ın Havar üzerindeki iktidarının filmde cinselliğin temsili olduğu düşünülen yazma olayı ile ilişkilendirilebileceği savunulabilir.

Kadın bedenine yüklenen cinsel anlam, Havar'ın yazması aracılığıyla aktarılmıştır. Havar'ın yazmasının Sedat'ın eline geçmesi, Havar'ın Sedat ile cinsel bir ilişki yaşamışcasına suçlanmasına yol açmıştır. İlkkaracan'ın (2014, s. 145) tanımıyla namus bahaneli cinayet, geleneğin dayattığı cinsel davranış sınırlarını (kanıtlanmasına ihtiyaç duyulmaksızın) aştığından şüphelenilen, özellikle evlilik öncesinde bir erkekle ilişki kuran ya da evlilik dışı ilişkilerinden şüphelenilen bir kadının öldürülmesi için kullanılan bir terimdir. Film özelinde Havar'ın yazmasının bir erkeğin eline geçmesi, geleneğin dayattığı cinsel davranış sınırlarının aşılması olarak değerlendirildiğinden Havar'ın

öldürülmesine karar verilmiştir. Burada ataerkil sistem açısından cezalandırılması gereken; cinsel potansiyel taşıdığı düşünülen kadın ile aile dışından erkeğin temasının gerçekleşmiş olmasıdır. Bu eylemde kadının rızasının olup olmaması önem taşımamaktadır.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel ve psikolojik *uygulandığı* belirlenmiştir. Büyükannenin Havar hakkında konuşan kadına tokat atması ve Havar'ı dövmesi; Osman'ın Sedat'ı dere kenarında yakalayıp dövmesi, Havar'ı yerlerde sürüklemesi; Nurettin ile Osman'ın Mahide'ye zorla tarım ilacı içirmesi ve Ayşe'nin silahla intihar etmesi; köydeki kadınların Hasan'ı sokakta dövmesi fiziksel şiddetin örnekleridir. Havar'ın izbeye kapatılması, Osman'ın karısına "*En kısa zamanda* (Havar'la) *ikinizi beraber gömeceğim mezara!*" demesi, Bahar'ın Havar'ın yazmasını Sedat'a kaptırmasından sonra aile büyüklerinin ne diyeceği konusunda endişe hissetmesi filmde yer alan psikolojik şiddet örnekleridir.
- *Şiddete* namusa dair bir endişe söz konusu olduğunda *başvurulduğu* tespit edilmiştir. Yukarıda verilen örnekler incelendiğinde şiddetin Havar'ın, Mahide'nin ya da Ayşe'nin namusunun lekelendiği düşünüldüğünde uygulandığı görülebilir. Dolayısıyla şiddetin kaynağının namus olgusu olduğu ileri sürülebilir.
- *Şiddeti uygulayanın* cinsiyet farketmeksizin ataerkil kuralların uygulayıcıları *olduğu* belirlenmiştir. Büyükanne, Osman ve Nurettin ataerkil kuralların en katı uygulayıcılarıdır. Büyükannenin "*Mademki kız intihar etmedi, yapacak bir şey kalmadı…*" diyerek torununu ölüme, oğlunu da katil olmaya göndermesi onun ataerkil düzen içerisindeki yerini belirginleştirmektedir.
- Namusunu kaybettiği düşünülen kadının ve bu kadınlara destek olan kişinin *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Mahide, Havar ve Ayşe'nin hikâyelerindeki ortak nokta namuslarını kaybettikleri düşünülen kadınlar/çocuklar olmalarıdır. Nurettin'in bu konudaki sözleri ataerkil yaklaşımın temsili olarak değerlendirilebilir. "*Suç cezasız kalmaz. Ceza ne kadar ağır olursa suçu işlemek o kadar zor olur*." diyerek aslında ataerkil düzenin devamı için bu cezaya ihtiyaç duyulduğunun altını çizmektedir. Hasan'ın ise Havar ve Ayşe'ye yardım etmesi/etmeye çalışması onun cezalandırılmasına yol açmıştır. Hasan'ın sokak ortasındaki şüpheli ölümünün arkasında Şehmus'un olabileceği seyirciye bir his olarak aktarılmıştır. Hasan'ın norm dışı davranışları nedeniyle cezalandırıldığı düşünülmektedir. Buradan anlaşılabileceği gibi yalnızca

namusunu kaybeden kadınlar değil, onlara yardım eden erkekler de hayatlarını kaybetme ihtimaliyle karşı karşıyadır.

- *Şiddetin* beden gücüyle, tehdit yoluyla, özgürlüğün kısıtlanmasıyla, ateşli silah kullanımıyla *uygulandığı* belirlenmiştir.
- *Kadına yönelik şiddetin* özel alanda; *kadına yardım eden erkeğe yönelik şiddetin ise* kamusal alanda *uygulandığı* belirlenmiştir. Mahide ve Havar'ın izbede şiddet görmesi, Ayşe'nin ise olasılıkla evinin bahçesinde şiddet görmesi dikkat çekicidir. Bu kadınların/çocukların evin içini "kirletmemeleri" düşüncesiyle evin dışında, ama yine de özel alan sayılabilecek izbe veya bahçede öldürülmeleri/ölüme terk edilmeleri önemlidir. Hasan'ın sokakta dövülmesi ve cesedinin sokakta bulunmasının köy halkına ibret olması düşünülerek kamusal alanda gerçekleştiği ileri sürülebilir.

Filmde karakterlerin maruz bırakıldıkları şiddetin ataerkil baskının farklı formlarını barındırdığı görülebilir. Riches'a göre (1989, s. 12) şiddet, belirli eylemleri yapanlardan çok onların tanığı ya da kurbanları olanlara ait bir kelimedir. Bu doğrultuda Hasan'ın hem ablasını öldürmeye mecbur bırakılması hem de ablasının intiharını izlemek zorunda kalması nedeniyle ataerkil şiddet mağduru olduğu düşünülmektedir. Filmdeki intihar olayları ise Foucault'nun iktidar çözümlemesindeki yaşama el koyma hakkı ile bağdaştırılabilir. "Hükümran(ın) uyruğundakilerin varlığına, ürettiklerine, emeklerine ve hatta kanlarına; yani nesnelere, zamana, bedenlere ve nihai olarak yaşamın kendisine el koyduğu" (Gödelek, 2005, s. 99) gibi filmde de ailenin erkekleri nihai olarak kadınların/çocukların yaşamlarına el koymuştur.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Havar'ın ailesinin geleneklerine bağlı ve geniş bir aile olduğu söylenebilir. Büyükanne, büyükbaba, Osman, eşi, Havar ve Bahar aynı evde yaşamaktadırlar. Havar'ın büyük amcası Nurettin onlarla aynı evde yaşamamaktadır ancak yine de aile içerisinde hissedilir bir etkiye sahiptir. Ailenin muhafazakâr bir aile olduğu filmde yer alan namaz sahnelerinden anlaşılabilir. Hasan'ın ailesi ise parçalanmış bir ailedir. Annesi Hasan bebekken ölmüş ve onu ablası Ayşe büyütmüştür. Bu açıdan ele alındığında Ayşe'nin Hasan için anne figürünün yerine geçtiği düşünülmektedir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Hasan'dan Ayşe'yi öldürmesinin istenmesi travmanın etkisini her iki taraf için de arttırmaktadır.
- Filmde yer alan her iki ailenin de alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* belirlenmiştir.

- Filmde yer alan her iki ailenin de gerek şivelerinden gerekse filmin sonundaki ağıttan Kürt *kökenli olduğu* tespit edilmiştir. Önceki bölümlerde ele alındığı gibi namus bahaneli cinayetler belirli etnik gruplar açısından ötekileştirme aracı olarak işlevselleştirilebilmektedir. Bu doğrultuda incelenen bu filmde de namus bahaneli cinayetlerin Kürt nüfusa indirgendiği düşünülmektedir.
- *Aile içinde hiyerarşinin* ataerkil normlar çerçevesinde *kurulduğu; iktidar sahibinin* ataerkil ailenin iktidar piramidinin tepesinde olan erkeklerin ve evin en yaşlı kadınının *olduğu* belirlenmiştir. Büyükannenin Havar ve Bahar'ın hayatları üzerinde annelerinden daha fazla söz hakkı olduğu görülebilir. Bunun ataerkil ailenin tipik bir yapılanma biçimi olduğu düşünülmektedir. Aile içindeki hiyerarşide yaş önemli bir faktördür. Örneğin iktidar sahibi erkekler iktidar piramidine yerleştirildiğinde en üstte büyükbaba, ortada ağabey Nurettin, en altta Osman yer almaktadır. Ancak Osman'ın piramidin en altında olması iktidar sahibi olmadığı anlamına gelmez. Nurettin Osman üzerinde iktidar sahibiyken, Osman eşi ve çocukları üzerinde iktidar sahibidir.

Filmde Havar'ın cinsel davranışları hakkındaki denetim ve kısıtlamalar, Havar'ın ailesi tarafından uygulanmaktadır. İlkkaracan çalışmasında Türkiye'nin doğusunda kadınların cinselliğini kontrol eden mekanizmaların geleneksel ve dinsel pratiklerle desteklendiğini ileri sürmektedir (İlkkaracan P. , 2014, s. 148-149). Sözü edilen pratiklerin filmde somutlaştırıldığı düşünülmektedir. Literatürde işaret edilen geleneksel ataerkil ailenin bileşenleri ve kadının aile içindeki ikincil konumu belirgin biçimde gösterilmiştir. Namus olgusunun ailenin bütünü için taşıdığı önem filmde yer almaktadır. Bu yönüyle namusun kolektif bir olgu olduğu ve ailenin bütününü ilgilendirdiği gerçeği açığa çıkarılmıştır.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Havar, filmdeki toplam elli dokuz sahnenin on dokuzunda özel alanda, altısında kamusal alanda gösterilmiştir. Kamusal alanda gösterildiği sahnelerde de genellikle evinin civarındaki sokaklarda yürümektedir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* ev işi yaptığı tespit edilmiştir. Havar çamaşır, mutfak işi, hayvanların beslenmesi vb. işleri yaparken görülebilir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Havar'ın üzerinde görülmese de filmin ilk sahnelerinde Sedat'a kaptırdığı yazmanın Havar ile özdeşleştirilebileceği düşünülmektedir.

- *Erkeğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiğ*ine dair; filmdeki toplam elli dokuz sahnede Hasan'ın beş özel alan sahnesinde, sekiz kamusal alan sahnesinde; Osman'ın ise on üç özel alan sahnesinde, dokuz kamusal alan sahnesinde gösterildiği belirlenmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eyleme* Hasan'ın ablasının mezarını ziyaret etmesi örnek gösterilebilir. Osman'ın ise tekrarlayarak yaptığı bir eylem tespit edilememiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen objeye* Hasan'ın ablasına yazdığı mektuplar örnek gösterilebilir. Osman için böyle bir objeden söz edilemez.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiğ*ine dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığ*ına dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığ*ına dair bir veri tespit edilememiştir.

Kadının özel alana hapsedildiğinin ve özel alanda sorumlu tutulduğu işlerin gerek görselleştirme yoluyla gerek sözel olarak seyirciye aktarıldığı görülebilir. İlkkaracan ve Seral'ın (2014, s. 197) ileri sürdüğü kadının kamusal alana girişinin cinsel davranış kurallarıyla kısıtlandığı ve bu kısıtlamanın kadının toplumsal olarak kabul gören, özel alanın sınırları içerisinde kadına atfedilen (evlilik, çocuk doğurma ve yuva kurma gibi) rollerle paralellik taşıdığı önermesi; Havar ve annesi aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Farklı yaş gruplarında benzer baskı mekanizmalarına maruz kalan kadın/çocukların gösterilmesinin feminist yaklaşım açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

4.1.5.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Havar* (Mehmet Güleryüz, 2009) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Toplumun değer yargılarının toplumsal cinsiyetin kitle iletişim araçlarında sunulma biçimleri aracılığıyla yansıtıldığı kabul edildiğinde Kürt nüfusu ele alan bu filmin toplumsal cinsiyet rollerine dair oldukça yerleşik temsiller içerdiği görülebilir. Ataerkil toplum düzenini mevcut haliyle yansıtan filmde iktidara dayalı hiyerarşinin altı belirgin biçimde çizilmiştir. Yönetmenin kullandığı kamera açıları, çerçeve içi düzenleme tercihleri ve oyuncu yönetimi de bu amaca hizmet etmek için kullanılmıştır. Bütün aile fertlerinin gösterildiği çekimlerde

Havar'ın, Bahar'ın ve annesinin ayakta beklemesi, odanın dışına çıkmaları, bu hiyerarşinin somutlaştırılması olarak değerlendirilebilir. Filmin bütününe yayılan büyükannenin abartılmış kızgınlık ifadesi ve tavırları ile Havar'ın mahcup yüz ifadesi ve vücut dili de kadının toplum içerisindeki konumu ve ataerkil iktidarın mevcudiyetine yönelik çıkarımlar yapmayı olanaklı kılmaktadır. Ataerkil muhafazakâr ailenin bütün bileşenlerinin ele alınması feminist metodolojiye katkı sağlayabilecek iken; bu film özelinde toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsiyetler arası eşitsizliğin yeniden üretilmesi ve sözü edilen başlıkların dönüşümüne bir katkı sağlanamaması nedeniyle feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesini olumsuz yönde karşıladığı düşünülmektedir.

Farklı bir etnik gruba mensup kadınların deneyimlerini içermesi nedeniyle feminist bilgi üretimine katkı yapabileceği düşünülen filmde kadınların maruz kaldıkları baskı mekanizmalarının farklı yaş gruplarını içerecek biçimde aktarılması hedeflenmiştir. Ancak kadının birey olarak kabul edilmediği ve metalaştırılarak sunulduğu temsillerin yaygın olarak yer aldığı *Havar* filminin, kadının özel alandaki deneyimlerini yansıtarak kadın yaşanmışlıklarının görünür kılınmasında bütüncül bir yaklaşıma ulaşabilmede yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Kadına hakkında erkekler tarafından kullanılan dil, kadının birey olarak kabul edilmediğini destekleyen göstergelerden biri olarak değerlendirilebilir. Birey olarak temsil edilmeyen bir grubun gündelik yaşam deneyimlerinin feminist bilgi üretimine katkı yapmak üzere işlevselleşemeyeceği düşünüldüğünden filmin "kadın deneyimlerine ses vermek" ilkesini karşılayamadığı ileri sürülebilir.

Filmin yönetmeni Mehmet Güleryüz ile senaristi Feza Sınar'ın ilk ve tek uzun metrajlı kurmaca filmi olan *Havar*, gerek yönetmenin gerek senaristin bilinçli taraflılık ilkesinin değerlendirilmesi için veri sağlayabilecek tek filmdir. Mehmet Güleryüz ile Feza Sınar'ın diğer çalışmaları, belgesel yapımlar olması nedeniyle, feminist metodolojinin bilinçli taraflılık ilkesine dair değerlendirme konusu dışında kalmaktadır. Senaryoda kadınlar arası dayanışmanın aksine kadınlar arası düşmanlığın ön plana çıkarılması; kadının kurtuluşuna dair ümitvar bir duruş sergilenememesi; anneliği kutsayan, kadını anneliğe ve ev kadınlığına indirgeyen bir yaklaşıma sahip olunması nedeniyle feminist bakış açısının senaryoya yansımadığı düşünülmektedir. Mehmet Güleryüz'ün bilinçli taraflılık yaklaşımı değerlendirildiğinde ise gerek Mahide'nin gerek Ayşe'nin ölme/öldürülme sahnelerinin görselleştirilmesi ve ataerkil iktidar ilişkilerinin

görüntüler aracılığıyla etkisinin arttırılarak sunulması nedeniyle bilinçli taraflılık ilkesini benimseyemediği ileri sürülebilir.

Filmin temeli önceki bölümlerde tartışılan ve Foucault'nun ileri sürdüğü "*öldürtme* ya da yaşamasına *izin verme* hakkı"na (Foucault, 2016, s. 98) dayanmaktadır. Havar'ın, kendi iradesi dışında gelişen olaylar nedeniyle, aile meclisinde öldürülmesine karar verilmesi ve babasının kararıyla yaşamasına izin verilmesinin anlatıldığı film, "bir insan hakları ve kadın hakları filmi" (Güleryüz, 2009) olduğu iddiasıyla gösterime girmiştir. Osman'ın Havar'ı "*yaşatma* ya da *ölüme atma* gücü"ne (Foucault, 2016, s. 98) sahip olması, ataerkil toplumsal yapıyı mevcut hâliyle yeniden üretmektedir. Feminist bakış açısının gereksinim duyduğu eleştirel yaklaşıma sahip olmadığı düşünülen bu filmin namus bahaneli cinayetleri töre ve Kürt nüfus ile ilişkilendirdiği ileri sürülebilir. Bu doğrultuda filmin namus bahaneli cinayetlerin toplumsal ve siyasal boyutunu kapsam dışı bırakmasının, bu cinayetlerin evrensel bir suç olduğu gerçeğini ıskalamasına neden olduğu düşünülmektedir.

4.1.6. Ateşin Düştüğü Yer

4.1.6.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini İsmail Güneş'in yaptığı, başrollerinde Elifcan Ongurlar, Hakan Karahan ve Yeşim Ceren Bozoğlu'nun yer aldığı *Ateşin Düştüğü Yer* filmi 2012 yapımıdır. 85. Akademi Ödülleri'nde "Yabancı Dilde En İyi Film" dalında Türkiye adına yarışmak üzere seçilmiştir. 2012 Montreal Dünya Filmleri Festivali'nde Grand Prix des Amériques Ödülü ve FIPRESCI Ödülü'ne layık görülmüştür. Ayşe, Fethiye'nin bir köyünde portakal bahçesinde çalışan ve bahçe içerisindeki bağ evinde kalan ailesiyle birlikte yaşayan bir kız çocuğudur. Aniden bayılarak hastaneye kaldırılan Ayşe'nin kalbinin çalışması ile ilgili fizyolojik bir sorun olduğu tespit edilir ve bünyesi toparlandıktan sonra acilen ameliyata alınması gerektiği ailesine iletilir. Kızları için çok endişelenen Osman ile Hatice ameliyat parasını toparlamaya çalışırken Ayşe'nin hamile olduğunu öğrenirler. Portakal bahçesi sahibi için çalışan bir genç olan Deniz ile Ayşe'nin bir ilişkisi vardır ancak Deniz'den iki haftadır haber alınamamaktadır. Ailenin namusuna laf getiren Ayşe'nin öldürülmesine karar verilir ve baba-kız bir araba yolculuğuna çıkarlar. Bu yolculukla beraber baba-kız arasındaki ilişki, öldürme ve yaşatmaya dair farklı dinamikler barındıran bir yol hikâyesine dönüşür.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, biri erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Ayşe, 17 yaşında, okula gitmeyen, kardeşlerinin bakımından ve annesine ev işlerinde yardım etmekten sorumlu bir gençtir. Okul ile ilgili bir özlem içerisindedir; zira otobüs mola tesisinde kız lisesinin servis otobüsünden inen öğrencilere özenerek bakar. Şefkatli bir abla, iyi bir evlattır. Merhametli bir genç olduğu yol boyunca gördüğü kedi, köpek, koyun, kuş gibi hayvanlara sevgiyle gülümsemesinden anlaşılabilir. Hatice, 30'lu yaşlarında bir ev kadınıdır. Dört kızı olmasına karşın kocasının erkek çocuk özlemi nedeniyle yeniden hamile kaldığı düşünülmektedir. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Osman, 40'lı yaşlarında Elazığ'lı bir işçidir. Fethiye'de bir portakal bahçesinde çalışmaktadır. Kızları vardır ancak erkek çocuk sahibi olmayı çok istemektedir. Oldukça ilgili bir babadır, kızlarıyla yakın ilişki içerisindedir. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır.

4.1.6.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* anne – çocuk ekseninde *temsil edildiği; kadın olmanın* annelik ve anaçlıkla *tanımlandığı, kadından beklenenin* evi çekip çevirmek, çocuklara bakmak, namuslu olmak, evlenmeden herhangi bir gönül ilişkisine girmemek *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin başından itibaren çocuk olarak temsil edilen Ayşe'nin hamile olduğunu öğrendikten sonra temsil edildiği düzlem farklılaşmıştır. Filmin başında kardeşlerinin bakımlarına ve ev işlerine yardımcı olan bir çocuk olarak temsil edilen Ayşe, babasıyla yolculuğa çıktığında da anaç tavrını sürdürür. Babasının eli yandığında dağdaki kayaların arasından akan suyu avucunda biriktirerek babasının yanan parmağının üstüne döker, babasının eli kesildiğinde yemenisi yırtar ve tütünü yaraya basarak babasının parmağını sarar. Bu haliyle aslında bir çocuk olan Ayşe'den ataerkil düzenin bir anneden beklediklerinin beklendiği ileri sürülebilir.
- *Kadının* anne *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Hatta filmde kadının annelik dışında herhangi bir kimliğinin temsil edilmediği söylenebilir. Hatice'nin annelik kimliği haricinde bir mevcudiyeti söz konusu değildir. Ayşe'nin de hastalığı, hamile olduğunun ortaya çıkmasıyla ikinci plana gerilemiş, bu haberin duyulmasından sonra

doktorların da önceliği hem Ayşe'yi hem de bebeği kurtarmak olmuştur. Özce kadın, anne olduğu ölçüde birey sayılmaktadır.

- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olmadığı tespit edilmiştir. Ayşe'nin ailesi bir portakal bahçesinde çalışmaktadır. Bahçede bekçilik ve toplayıcılık yaptıkları düşünülmektedir. Ancak buna karşın kazanılan paranın yalnızca aile giderleri için kullanıldığı, Hatice'nin ya da Ayşe'nin aileden bağımsız bir ekonomik özgürlüğe sahip olmadıkları ileri sürülebilir. Ayşe'nin ameliyat parası hakkında Osman ile ağabeyinin diyaloglarından Hatice'nin altınlarını bozduracakları ancak bunun yeterli olmayacağı öğrenilir. Bu bilgiye dayanarak Hatice'nin tek mal varlığının altınları olduğu, bunun haricinde herhangi bir maddi birikimi olmadığı düşünülebilir.
- *Kadının* görünürde *bir destek görmediği;* ancak evlilik dışı hamileliğine anne ve babasının çok kızmasına ve hakkında ölüm cezası kararı verilmesine rağmen Ayşe'yi hayatta tutmak için, özellikle babasının, çaba içerisinde oldukları belirlenmiştir. Ayşe'yi yaşatma çabası hem maddi hem manevi desteği içerisinde barındırmaktadır.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair kesin bir veri bulunmamaktadır. Ancak Osman kıraathanedeki adamdan silahı almaya gittiğinde polislerin gelmesinden tedirgin olur. Benzer biçimde Ayşe ile seyahat ederken polis çevirmesinde Osman'ın polisin herhangi bir durumdan şüphelenmesinden çekindiği görülebilir. Bu veriler değerlendirildiğinde kadını koruyan bir kanun olup olmadığı bilinmemekle birlikte Ayşe'yi öldürmek söz konusu olduğunda devlet otoristesinin Osman'ı tedirgin ettiği düşünülebilir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* neredeyse hiç *yer bulmadığı; kadının görünürlüğünün* oldukça kısıtlı *olduğu* tespit edilmiştir. Öncelikle filmin iki ana kadın karakterinin de kamusal alanda ancak bir erkek onlara eşlik ettiğinde var olabildiği belirlenmiştir. Hatice'nin kamusal alanda göründüğü tek yer hastanedir. Hastanede kızının hastalığı nedeniyle zorunlu olarak bulunan Hatice'nin burada yalnızca kadın olduğu için maruz kaldığı bir davranıştan söz edilemez. Ancak Hatice'nin kamusal alanda Osman'ın uyguladığı şiddete maruz kalması önemlidir. Osman'ın kendinde Hatice'ye şiddet uygulama hakkını görüyor olması ve kamusal alanda etrafında olan kişilerden çekinmeden şiddet uygulayabilmesi; ataerkil sistemin erkeğe tanıdığı ayrıcalıkların temsili biçiminde değerlendirilebilir.
- *Erkekliğin* baba olmak üzerinden *temsil edildiği; erkek olmanın* ilgili bir baba olmakla, ailesine sahip çıkmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* ailesinin namusunu

korumak, namusun kaybedildiği durumda gerekli cezayı vermek *olduğu* tespit edilmiştir. Osman'ın ataerkil kabullere göre farklı bir baba temsili olduğu düşünülmektedir. Oldukça neşeli, şarkı söyleyen, dans eden, çocuklarıyla yakından ilgilenen, onları öpen ve onlara sarılan, ağlayan çocuğunu kucağına alan, bakımlarıyla ilgilenen, yerleşik ataerkil kabullere göre sıra dışı bir baba olduğu ileri sürülebilir. Ayşe'yi *pamuğum, cücüğüm* (küçüğüm) vb. sözlerle sever. Ona hediye kıyafet alır, çok yakıştığını dile getirir. Ayşe'nin ölmesi için ona tarım ilaçlı su içirdikten sonra Osman'ın ağlaması, Ayşe istediği için ona türkü söylemesi de Osman'ın duygusallığına vurgu yapmaktadır. Bunun yanı sıra Osman'ı psikolojik olarak zorlayan olaylarla karşılaştığında epilepsi nöbeti geçirdiğini görürüz. Bu açıdan ele alındığında aslında Osman hastalıklı, bir bakıma yarım bir erkektir. Duygusal olması ve bu özelliğinin onun sağlığını etkilemesi ataerkil düzende yerleşik hegemonik erkeklik temel alındığında Osman'ı ikincil erkek kategorisine yerleştirmektedir.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin* kadının deneyimleriyle karşılaştırıldığında daha fazla *yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* de bu doğrultuda kadından daha fazla *olduğu* belirlenmiştir. Ayşe hastaneye kaldırıldığında onu muayene eden doktor erkektir. Osman, Hatice'yi kenara çekerek "*Kadın doktor yok mu burada?*" diyerek durumdan hoşnut olmadığını dile getirir. Osman'ın bu sözleri, kadının kamusal alanda varlığına olan ihtiyacın altının çizilmesi gibi görünse de aslında ataerkil sistemin en temel bileşenlerinden olan namus kavramıyla ilişkilidir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Patriyarkanın maddi temelinin "gerek üretim gerekse yeniden üretim ve cinsellik alanlarında, kadınların emek güçleri üzerindeki erkek denetimi"ne (Acar Savran, 2009, s. 43) dayandığını ileri süren Acar Savran'ın bu saptaması filmin iki ana kadın karakteri, özellikle de Hatice, üzerinden somutlaştırılmıştır. Hatice'nin ev içindeki karşılıksız emeği bir yanda, Osman'ın erkek çocuk isteğiyle çok sayıda çocuk sahibi olması; Hatice'nin yeniden üretim ve cinsellik alanlarında belirgin olan erkek denetimi ile açıklanabilir. Ataerkil sistem tarafından normalleştirilen bu yaklaşım, filmde de yeniden üretilmiş ve bu sayede pekiştirilmiştir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Evlilik dışı ilişki yaşayan Ayşe'nin namusunu kaybettiği düşünülmektedir. Ancak ilişkinin öznelerinden biri olan Deniz, bu ilişki nedeniyle cezalandırılmamış; hayatına Ayşe ile bir ilişki yaşamamışcasına devam etmiş, hatta belki de hayallerine ulaşmak için kaçak göçmen olarak yurt dışına gitmeye yeltenmiştir. Ayşe ailesinin kurduğu baskıyı tek başına göğüslemek zorunda kalmış, ne olursa olsun Deniz'in adını vermemiştir. Bunun sebebinin ailesinin Deniz'e de zarar verebilme ihtimali olduğu ileri sürülebilir. Hatice'nin ciddi bir kalp rahatsızlığı olan Ayşe'ye "*Geberseydin de şu işleri başımıza getirmeseydin!*" demesi, Ayşe'nin hamile kalmasından yalnızca Ayşe'yi sorumlu tuttuğunu düşündürmektedir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* evlilik dışı cinsel ilişkiye girmek ve hamile kalmak *olduğu* tespit edilmiştir. Osman'ın kızının hamile olduğunu öğrendiği sahnede yaşadığı şaşkınlık nedeniyle namussuzluğu Ayşe'ye yakıştıramadığı düşünülmektedir. Ancak Ayşe'nin "*Anamın da benim gibi midesi bulanıyor mu?*", "*Kardeşimle beraber büyürler.*" ve "*Erkek olursa senin adını koyarız, değil mi baba?*" sözleri Ayşe'nin bu durumu normalleştirdiğini göstermektedir. Buna karşılık Osman, Ayşe'nin bu yaklaşımına, bir başka deyişle Ayşe'nin cüretine, sinirlenerek ilaçlı suyu içmesi için Ayşe'ye uzatır. Namussuzluk sayılan davranışın cezalandırılma biçimi hakkında namus kavramının kolektifliğine işaret eden bir yaklaşım olduğu görülmüştür. Ayşe'nin hamile kaldığını öğrendikten sonra Osman'ın amcası ve çocukları memleketleri Elazığ'dan gelir. Ailenin bütün erkeklerinin evin içerisinde oldukları sahnede Ayşe hakkında aile meclisinde bir karara vardıkları düşünülebilir. Zira Osman'ın ayağa kalktıktan sonra epilepsi nöbeti geçirmesi, ona psikolojik olarak ağır gelen bir olay yaşandığının göstergesi sayılabilir. Rüya sahnesinde bebek beşiğinin içerisinde aile erkeklerinin fotoğrafının olması, Ayşe'nin aile erkekleri tarafından bebek nedeniyle cezalandırılacağı biçiminde yorumlanabilir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiğ*ine dair kadının iffetsizliğinin erkeğin (ailenin) şerefini zedelediği ve bu nedenle aileye utanç getirdiği ileri sürülebilir. Osman'ın Ayşe'nin hamile olduğunu ağabeyine söylerken "*Nasıl söyleyeyim gakgok? Söylemeye dilim varmıyor. Ben şimdi ne halt edeceğim?*" demesi; Ayşe'nin hamile olduğunu söylerken Ayşe'nin adını ağzına almaması; Hatice'nin Ayşe'nin kimden hamile kaldığını öğrenemediğini Osman'a söylediğinde

yüzündeki mahcup ifade ve suçluymuş gibi bir tavır takınması; Ayşe'nin evlilik dışı hamileliğinin, bir başka deyişle iffetsizliğinin, ailesine getirdiği utancın göstergeleri sayılabilir. Mevsimlik işçi anne-babanın gayrimeşru hamile kalan kızlarını öldürmesi hakkındaki televizyon haberinde babanın "*Pişman değilim. Namusunu temizledim.*" sözleri, ataerkil ideolojideki namus kavramına dair bir veri olarak değerlendirilmelidir. Televizyondaki babanın görüntüsünün cama yansıyarak camın arkasındaki Osman'ın üzerine düşmesi, Osman'ın da bu zihniyete sahip olduğu biçiminde yorumlanabilir.

Literatürde de işaret edilen kandaşlık temelinde örgütlenen toplumlarda kadınların cinsellikle ilişkilendirilen davranışları nedeniyle kolayca kaybedildiği düşünülen ve kırılgan bir yapıya sahip olan namus kavramının, kolektif kimliğin bir parçası olarak kabul edildiğinden cinayetle sonuçlanabilen bir şiddete başvurularak denetlendiği savı filmde somutlaştırılmıştır. Osman'ın konumunun Foucault'nun *biyopolitika*sındaki "yaşatma ya da ölüme atma gücü" (Foucault, 2016, s. 98) ile örtüştüğü düşünülebilir. Filmin yapısına bakıldığında sırasıyla "Yaşatmaya Dair", "Öldürmeye Dair" ve "Yaşatmaya Dair" olmak üzere üç bölümden oluştuğu görülür. Osman'ın Ayşe'yi öldürmek için tarım ilacı alması, cesedini gömmek için kazma-kürek edinmesi, gizlice silah temin etmesi ölüme atma gücü ile; Ayşe'nin kurtulması için ameliyat parası toparlamaya çalışması, seyir halindeki arabadan kolunu çıkaran Ayşe'yi uyarması, uçurumun kenarında duran kızını çekip alması, ilaçlı suyu içerken ona engel olmak istemesi, yoğurt ve ayran yedirip içirmesi de yaşatma gücü ile bağdaştırılabilir.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Osman'ın yerleşik ataerkil kabullere sahip bir erkek olduğu görülebilir. Bu doğrultuda aile reisi kavramının filmde baskın olduğu düşünülmektedir. Osman'ın iktidarı; çekirdek aile içerisinde, özellikle karısı Hatice üzerinde belirgindir. Osman'ın erkek çocuk özlemini de bu noktada ele almanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Yoğun olarak ataerkil kabullere dayanarak yaşayan Osman açısından erkek çocuk sahibi olamamanın iktidarını sarsan bir unsur olduğu ileri sürülebilir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu tespit edilmiştir. Osman'ın üzerinde ağabeyinin ve amcasının iktidarından söz edilebilir. Osman, ağabeyine ve amcasına saygıda kusur etmez. Onların kararları doğrultusunda hareket eder. Ayşe'nin hamile kalmasına çok üzülmesine karşın amcasının telkini olmaması halinde Osman'ın Ayşe'yi öldürmeyeceği düşünülmektedir. Zira Osman, çocuklarına

oldukça düşkün bir babadır. Amcasının talimatı doğrultusunda Ayşe'yi öldürmeye niyetlenmiş, ancak ilaçlı suyu içirmesine karşın sonrasında onu yaşatmak için elinden geleni yapmıştır. Hatice'nin Ayşe üzerindeki iktidarından da söz etmek mümkündür. Burada anne-çocuk arasındaki bir iktidar ilişkisi yerine ataerkil sisteme hizmet eden bir iktidar ilişkisinin varlığı düşünülmelidir.

- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* tespit edilmiştir. Filmdeki iktidar ilişkilerinin temelinde aile yatmaktadır. Bu doğrultuda, beklenildiği üzere, iktidar özel alanda temellenmiştir. Ayşe'nin hamile olduğunu ilk öğrenildiğinde Hatice'nin bebeğin babasını öğrenmek için Ayşe'ye uyguladığı baskı, kamusal alanda vuku bulsa da özel alana dayalı ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle özel alan iktidarı biçiminde değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Benzer biçimde Osman'ın Ayşe üzerindeki iktidarı ve buna bağlı olarak kurduğu baskı da kamusal alanda gerçekleşmesine karşın, özel alana dayanmaktadır.
- *İktidar sahibinin iktidarını* aile içerisindeki konumuna *dayanarak kurduğu* belirlenmiştir. Osman'ın amcası Osman'dan ve ağabeyinden daha genç olmasına karşın her ikisinin de üzerinde iktidar sahibidir. Bunun nedeninin amcanın aile içerisindeki konumu olduğu düşünülmektedir. Benzer biçimde Osman da çekirdek ailesinde aile reisi konumunda bulunduğundan iktidar sahibidir.

Foucault'nun Antik Roma'daki aile reisine iktidarı altında bulunan bütün kişilerin yaşamını kullanabilme hakkını veren *patria potestas* kurumu üzerinden örneklediği "yaşam ve ölüm üzerindeki hak"kın modern çağa geçiş ile iktidar mekanizmalarındaki dönüşüm sonucu "*öldürtme* ya da yaşamasına *izin verme* hakkı"na (Foucault, 2016, s. 96-98) evrildiği savının Osman'ın iktidarında somutlaştırıldığı ileri sürülebilir. Ayşe'nin yaşaması için gereken ameliyat parasını bulma çabası da ona içine tarım ilacı karıştırılmış suyu içirmesi de hastaneye yetiştirmek için kucağında alıp kilometrelerce yol yürümesi bu hakkın Osman'ın davranışlarındaki yansıması olduğu düşünülmektedir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin temsil* edilmediği belirlenmiştir. Ayşe'yi ölüm cezasına götüren aile meclisi kararının nedeni evlilik dışı bir cinsel eylem içerisinde bulunması ve bunun sonucunda hamile kalmasıdır. Ancak film hikâyesinin bu denli merkezinde konumlanan cinsellik kategorisinin filmde hiç temsil edilmemiş olmasının önemli bir veri olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Yönetmenin filmde toplum tarafından onaylanmayan cinselliğin neden olduklarını ele aldığı ileri sürülebilir.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı* hakkında veri, Osman ile Hatice'nin filmde gösterilmeyen cinselliği üzerinden aktarılmıştır. Filmde Hatice'nin doğuma oldukça yakın bir gebe olduğu görülebilir. Osman'ın erkek çocuk özlemi, Ayşe ile diyaloglarından anlaşılmaktadır. Hatice'nin dört çocuğu olmasına karşın beşinci hamileliğinin nedeninin Osman'ın erkek çocuk özlemi olabileceği düşünülmektedir. Bu noktada Osman'ın Hatice üzerindeki iktidarının da önem taşıdığı ileri sürülebilir.

Kadının ikincil konumuna vurgu yapan ve ataerkil düzenin önemli dayatmalarından biri olan erkek çocuk isteği ile erkeğin iktidarının ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Erkek çocuk sahibi olmanın ataerkil düzende erkeğe, dolaylı olarak kadına da, statü kazandıran bir kategori olduğu ileri sürülebilir. Zira ataerkil bir ailede kız çocuktan ziyade erkek çocuk makbuldür (Alptekin, 2013, s. 119). Bu bağlamda cinselliğin statü sağlayan ve erkeğin iktidarını pekiştiren bir kategori olarak işlevselleştiği düşünülebilir. Osman'ın erkek çocuk özlemi, Ayşe'nin gördüğü rüyayı anlatmasıyla net biçimde açığa çıkarılmıştır. Buna ek olarak filmde Hatice'nin dört çocuğu olmasına karşın tekrar hamile kalması da Osman'ın erkek çocuk özlemi ile ilişkilendirilmiştir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel ve psikolojik *şiddet uygulandığı* tespit edilmiştir. Osman hastane bahçesinde Hatice'ye tokat atmış ve onu tartaklamıştır. Kamusal alanda ve çocuklarının yanında Hatice'ye uyguladığı bu şiddetin, ataerkil normlar tarafından normalleştirildiği düşünülmektedir. Hatice, Ayşe'nin kimden hamile kaldığını öğrenemediğini söylediğinde de Osman tarafından şiddete uğramıştır. Karısına uyguladığı şiddeti mescitte itiraf eden Osman, kızının yaşaması için dua ederken karısı onu sinirlendirse bile bir daha karısına şiddet uygulamaktan tövbe eder. Osman'ın Ayşe'nin içeceği suya tarım ilacı karıştırması da, onu öldürmeye yönelik bir eylem olduğundan, fiziksel şiddet olarak değerlendirilmelidir. Hatice'nin Ayşe'ye uyguladığı şiddete bakıldığında hem fiziksel hem psikolojik şiddetten söz edilebilir. Hatice, Ayşe'ye hasta yatağında tokat atar. Osman'ın Hatice'ye onu ve Ayşe'yi öldüreceğini söylemesi, Hatice'nin Ayşe'ye babasının onu öldüreceğini söylemesi gibi, psikolojik şiddetin örneğidir. Ayşe ile Osman yola çıkmadan önce Hatice kapının önünde Ayşe'ye dayısının evine gittiğinde evden hiç çıkmayacağını öğütler ve eğer bebeğinin babası ortaya çıkmazsa çekeceği olduğunu söyler. Bu sözler de Ayşe'ye yönelik psikolojik şiddet olarak değerlendirilebilir.
- *Şiddete* namus normları ihlal edildiğinde *başvurulduğu* tespit edilmiştir. Filmde yer alan bütün şiddet örneklerinin kaynağında Ayşe'nin gayrimeşru hamile kalması

bulunmaktadır. Hatice'ye uygulanan şiddetin sebebi kızına sahip çık(a)mayarak evlilik dışı hamile kalmasını fark etmemesi ve sonrasında kızının kiminle ilişkiye girdiğini öğrenememiş olmasıdır. Ayşe'ye uygulanan bütün şiddet türleri de evlilik dışı hamileliğinden kaynaklanmaktadır. Zira Ayşe, namus normlarını ihlal etmesi nedeniyle ataerkil şiddetin hedefi haline gelmiştir.

- *Şiddeti uygulayanın* aynı zamanda ataerkil normların da uygulayıcısı *olduğu* tespit edilmiştir. Gerek Osman gerek Hatice, çok üzülerek de olsa, ataerkil öğretiler ışığında namus normlarını ihlal eden kızlarını cezalandırmak zorunda olduklarını düşünmektedirler. Hatice'nin Osman'ın Ayşe'yi öldüreceğini anladığında bağırarak ağlaması; Osman'ın Ayşe'ye ilaçlı suyu içirdikten sonra ağlaması ve onu kurtarmaya çalışması bu zorunluluğu hissettiklerinin ancak uygulamak istemediklerinin göstergesidir.
- Namus normlarını ihlal eden kadının *cezalandırılmakta olduğu* belirlenmiştir. Ayşe'yi yeterince denetim altında tut(a)mayarak Ayşe'nin namus normlarını ihlal etmesine ortam hazırlaması nedeniyle gerekçesiyle, kocası tarafından şiddet görmek suretiyle, cezalandırılmıştır. Ayşe ise evinden ayrılmak zorunda kalarak ve ölümle sonuçlanabilecek bir muameleye maruz bırakılarak cezalandırılmıştır. Osman'ın "*Ben utanmaya razıydım ama sen ne olacaktın? Çocuğun da piç…*" sözleriyle cezalandırılacak kişinin yalnızca Ayşe değil, doğacak bebek de olacağını dile getirmiştir.
- *Şiddetin* beden gücüyle, tarım ilacı içirilerek ve tehdit yoluyla *uygulandığı* belirlenmiştir. Osman'ın para karşılığında silah da temin ettiği, ancak bunu kullanmadığı görülebilir.
- *Şiddetin* kamusal alanda *uygulandığı* ancak özel alandaki iktidar ilişkilerine dayalı olarak tezahür ettiği belirlenmiştir. Özel alanda uygulanan yegâne şiddet örneği, Hatice'nin Ayşe'ye arabaya binmeden önce söyledikleriyle uyguladığı psikolojik şiddettir. Bunun dışında filmde gösterilen şiddet örnekleri hastanede ve yolculuk esnasında uygulanmıştır. Osman'ın Ayşe'ye uyguladığı şiddet ağırlıklı olarak bir ara mekân olan arabada uygulanmasına karşın yolculuk sırasında verilen molalara da yayılan bir süreç olması nedeniyle yolculuğun geneli kamusal alan olarak değerlendirilmiştir.

Butler'ın yası tutulabilir yaşam önermesinin (Butler J. , 2004, s. 20) Ayşe'de somutlaştırıldığı ileri sürülebilir. Hikâyenin üç başlık altında ilerlemesi buna örnek gösterilebilir. Zira Ayşe'nin hastalığını öğrendiklerinde anne-babasının onu yaşatmak için sarf ettikleri çaba filmin birinci bölümünü, Ayşe'nin gayri meşru hamileliğini

öğrendikten sonra onu öldürmek için yaptıkları plan ve hazırlık filmin ikinci bölümünü, Ayşe'nin öldürülmesi için gerekli ortam sağlandıktan sonra babanın kızını kurtarma girişimi ise filmin üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Bu bilgiler ışığında birinci bölümdeki masum kız temsilinin yası tutulabilir bir yaşama, ikinci bölümdeki namussuz kız temsilinin yası tutulmayacak bir yaşama, üçüncü bölümdeki mağrur duruşunu koruyan kız temsilinin yine yası tutulabilir bir yaşama tekabül ettiği ileri sürülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Ayşe'nin mensup olduğu ailenin geleneksel bir çekirdek aile olduğu belirlenmiştir. Ayşe, dört çocuklu bir ailenin en büyük çocuğudur. Annesi hamiledir. Çekirdek aile, bir portakal bahçesinde yer alan iki odalı bir kır evinde yaşamaktadır.
- Ailenin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* belirlenmiştir. Osman'ın ve Hatice'nin kendi kozalarında yaşayan insanlar oldukları görülebilir. Kendi kızlarının sağlık durumu ile ilgili gerçeklerin dahi onlardan saklandığı düşünüldüğünde iyi niyetli, ancak duruma müdahil olamayan bir anne-babadan söz edilebilir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında belirgin bir veri bulunmamaktadır. Ancak Osman'ın gerek konuşmalarından gerek araba plakasından Elazığlı olduğu anlaşılabilir. Kökeni Doğu'daki bir ilden olan Osman, film hikâyesinin anlatıldığı dönemde Batı'daki bir ilde ikâmet etmektedir. Kızının namusunun kirlendiğini düşünen Osman, yetiştirildiği anlayışla onu cezalandırmaya karar vermiş; ancak sonra insani yaklaşımla bu yanlıştan dönmesi gerektiğine kanaat getirmiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair, yukarıda da sözü edilen, aile reisi mefhumunun önem kazandığı söylenebilir. Aile içerisindeki hiyerarşi piramidinin en üst noktasında Osman, sonra Hatice, en altta da çocuklar bulunmaktadır. Bu doğrultuda Ayşe'ye uygulanan şiddetin aile içerisindeki iktidar hiyerarşisiyle uyumlu olduğu görülebilir.

Engels (2003), özel mülkiyet ile kadının ikincil konumu arasında bir ilişki kurmuş ve erkeğin mülkiyete sahip çıkmak ve onu çocuklarına aktarmak amacıyla kadın cinselliğini düzenlemesi ve kontrol etmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Engels, günümüzdeki tek eşlilik temelli ataerkil ailenin kökenlerini bu gerekliliğe dayandırmaktadır. Millet ise geleneksel ataerkil düzenlerde babaya karısı/karıları ve çocukları üzerinde kaba kuvvet, hatta öldürmek ve bir başkasına satmak dahil her türlü davranışa yer veren bir mülkiyet hakkı tanındığını ileri sürmektedir (Millett, 2011, s. 61).

Bu doğrultuda, Antik Roma'daki aile reisinin iktidarıyla örtüşen biçimde, Osman'ın aile bireylerini özel mülkiyeti dahilinde değerlendirdiği; onların yaşamları üzerinde kontrol hakkına sahip olduğunu düşündüğü savunulabilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Ayşe, filmdeki toplam seksen altı sahnenin sekizinde özel alanda, kırk sekizinde kamusal alanda; Hatice ise dokuz sahnede özel alanda, on sekiz sahnede kamusal alanda gösterilmiştir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta, kamusal alan sahnelerinin Hatice için tamamının hastane sahneleri olduğudur. Ayşe'nin de kamusal alanda gösterildiği sahneler hastanede veya yolculuk esnasında bir ara mekân olan araba ile harmanlanmış olarak yol kenarı ve mola tesislerinde geçmektedir. Dolayısıyla kadının sahne sayısına dayanarak ağırlıklı olarak kamusal alanda gösterilmesi yanıltıcı bir veriye yol açabilecektir. Zira kadınların kamusal alanda bulunmaları, onların kamusal alanda temsil edildikleri anlamını taşımamaktadır.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Hatice'nin özel alan sahnelerinde sıklıkla ev işleri yaptığı söylenebilir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Ayşe'nin yemenisi örnek verilebilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Osman, filmdeki toplam seksen altı sahnenin sekizinde özel alanda, altmış ikisinde kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair duygusal olarak Osman'ı etkileyen olayların ardından epilepsi nöbeti geçirdiği tespit edilmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair geçirdiği epilepsi nöbeti ile bağlantılı olarak soğan; filmde sıklıkla çukur kazma ya da kazma-kürek temin etme telaşında olduğu için kazma-kürek objeleri örnek verilebilir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

İncelenen filmdeki sahne dağılımına bakıldığında bir kadın hikâyesi anlatılmasına karşın erkeğin görünür olduğu tespit edilebilir. Literatürde tartışıldığı gibi ana akım sosyal bilim metodolojilerinin toplumsal cinsiyet hiyerarşisini yeniden ürettiği ve görünür kıldığı göz önünde bulundurulduğunda filmde kadının ikincil konumunun yeniden üretildiği ve pekiştirildiği ileri sürülebilir. Bu bağlamda filmin geleneksel metodolojilerle örtüşen temsiller barındırdığı ve bu nedenle ataerkil ideolojiye hizmet eden bir "baskı aracı"na (Mies, 1995, s. 50) dönüştüğü düşünülmektedir.

4.1.6.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Ateşin Düştüğü Yer* (İsmail Güneş, 2012) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Bir kadın hikâyesinde erkeğin daha görünür olması ve kadın deneyimlerinin göz ardı edilmesinin mevcut toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine yol açtığı düşünülmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerinin ataerkil düzenin en küçük birimi olan aile içerisinde ataerkil düzendeki haliyle sunulduğu, kadının ikincil konumunun pekiştirildiği, toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin belirgin biçimde temsil edildiği tespit edilmiştir. Bu doğrultuda incelenen filmin toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliği görünür kıldığı; ancak bu eşitsizliğin dönüştürülmesi için alternatif bir yaklaşım taşımadığından feminist metodolojinin amaçladığı hedefe ulaşamadığı düşünülmektedir.

Yukarıdaki paragrafta da değinildiği gibi kadın deneyimlerinin görmezden gelindiği bu film, namusunu kaybettiği düşünülen kız çocuğunun babasının sosyal konumu, düşünceleri ve duyguları üzerine temellenen bir bakış açısı taşımaktadır. Bu yaklaşımın eril söylemin devam ettirilmesine ve ataerkil ideolojinin pekiştirilmesine yol açtığı ileri sürülebilir. Zira kız çocuğunun bebeği hakkındaki düşünceleri ve hisleri, sevdiği gencin onu bırakıp gitmesinin yarattığı travmanın izleri, sevdiği gencin ölümünü öğrendikten sonra yaşadıkları göz ardı edilmiştir. Hikâyenin ana karakteri olmasına karşın kız çocuğunun olayın dışında bırakıldığı görülebilir. Bu doğrultuda incelenen filmin feminist metodolojinin "kadın deneyimlerine ses vermek" ilkesini karşılayamadığı düşünülmektedir.

İlk uzun metrajlı filmini 1986'da çeken yönetmen İsmail Güneş bir röportajında "her filminin politik olduğunu" ve "istemediği meselelere kafa yormadığını" (İsmail Güneş, 2016) dile getirmiştir. Yönetmenin bireysel duruşunu filmlerine yansıttığı kabul edildiğinde filmdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin yönetmenin ataerkil düzene dair

benimsediği düşüncelerin aktarımı olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda namus olgusunu yalnızca kadın ile ilişkilendirmesi, kadını umutsuz bir sona mahkûm etmesi, toplumsal yapıyı dönüştürme yönünde bir katkı sağlayamaması nedeniyle yönetmenin feminist yaklaşıma fayda getirecek biçimde bilinçli taraflılık ilkesini benimseyemediği düşünülmektedir. Yönetmenin erkek egemen bakış açısını yansıttığı, erkeğin kadının hayatı üzerindeki kontrolünü baskın biçimde ortaya koyduğu görülebilir. Filmde anlam, erkek karakter üzerinden kurulmuştur. Dramatik yapıyı arttırmak için kimi sahnelere eklenen müzik, sıklıkla Osman'ın duygularının dışavurumunu desteklemek için kullanılmıştır.

İncelenen filmde namus olgusunun kolektifliğine ve namusunu kaybettiği düşünülen kişinin ailesi üzerinde oluşan sosyal baskıya sıklıkla gönderme yapılmıştır. Toplumsal yapının farklı kesitlerinin gösterildiği bu göndermelerde eleştirel bir yaklaşım tespit edilememiş; kız çocuğunun babası, maruz kaldığı sosyal baskıya karşı bir duruş sergileyememiştir. Babanın yaşadığı ikilem, sosyal gerçekliği ortaya çıkaran önemli bir unsurdur. Ancak bu sosyal gerçekliğin dönüşmesi için filmde herhangi bir girişim tespit edilememiştir. Diğer yandan filmin sonunda kız çocuğunun kalp rahatsızlığı için verilen ilaçların tamamını içerek intihar etmesi ise maruz kaldığı baskıyı sonlandırmaya yönelik bir yaklaşım olarak değerlendirilmemelidir. Zira sevdiği gencin öldüğünü öğrendikten sonra intihar etmesinin; sevdiği gence kavuşma umudunun yok olması ya da bebeğini tek başına büyütmeyi göze alamaması nedeniyle gerçekleştirdiği bir eylem olabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda filmin feminist yaklaşıma hizmet eden bir duruş sergilemediği ve kadının tabi konumunu pekiştirdiği; bu nedenle toplumsal yapıyı dönüştürmeye yönelik bir katkı sağlayamayacağı savunulabilir.

4.1.7. Gelmeyen Bahar

4.1.7.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Emrah Erdoğan'ın yaptığı, başrollerinde Beyza Şekerci, Gürkan Tavukçuoğlu, Orhan Alkaya, Hasan Küçükçetin ve Duygu Keser'in yer aldığı *Gelmeyen Bahar* filmi 2013 yapımıdır. Muhafazakâr ve ataerkil bir aileye mensup, küçük bir tekstil fabrikasında çalışan Bahar, babası ve amcasının kararıyla, maddi bakımdan iyi durumda olan amcasının büyük oğluyla evlendirilmek istenmektedir. Bahar'ın babası ve ağabeyi Mirza çalışmamaktadırlar; evin geçimini Bahar sağlamaktadır. Bahar, internet aracılığıyla tanıştığı bir genç ile evlenerek içinde bulunduğu mutsuz aile ortamından

kurtulmak istemektedir. Evlenmeyi düşündüğü genç ile görüştüğü ilk gün gencin saldırısına uğrayan Bahar'ı kendisine platonik âşık olan Özgür kurtarır. Eve perişan vaziyette dönen Bahar, babası, ağabeyi, amcası ve amcaoğullarının tepkisiyle karşılaşır. Evden kaçan Bahar, Özgür'ün evine sığınır. Bahar için ailesi tarafından verilen ölüm cezasını uygulamak üzere ailenin erkekleri Bahar'ın peşine düşer.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, üçü erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Bahar, 18 yaşına yeni girmiş genç bir kadındır. Eğitimi hakkında yeterli veri bulunmamaktadır. Bir tekstil fabrikasında işçi olarak çalışmaktadır. Filmdeki kelebek metaforu Bahar'a işaret etmektedir. Bahar, kozasını yırtmak isteyen bir kelebek olarak betimlenmiştir; zira kendisine dayatılan hayatı kabul etmeyip farklı bir hayat sürmeyi arzulamaktadır. Songül, Bahar'ın yengesidir. 20'li yaşlarının sonunda bir ev hanımıdır. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Hayattaki en büyük amacı bir çocuk sahibi olmaktır.

Bahar'ın babası, 50'li yaşlarının sonunda çalışmayan bir erkektir. Genç yaşta evlendirildiği için lise eğitimi almadığı düşünülmektedir. Ailesinin isteğiyle evlendirilmiştir ve oldukça mutsuz bir evlilik hayatı vardır. Bir pavyon şarkıcısıyla gönül ilişkisi bulunmaktadır. Mirza 30'lu yaşlarında, çalışma hayatında dikiş tutturamamış bir erkektir. Sürekli denemelerine karşın Songül ile bir çocukları olmamaktadır. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Özgür, 30'lu yaşlarında, Bahar'ın çalıştığı tekstil fabrikasında ustabaşıdır. İşinde başarılı olduğu patronlarının övgü dolu sözlerinden anlaşılabilir. İş dışındaki bütün zamanını Alzheimer hastası olan annesinin bakımı için harcamaktadır. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır.

4.1.7.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* stereotipleşmiş iyi kadın – kötü kadın ikiliği *üzerinden temsil edildiği; kadın olmanın* kabullenici olmak, sorgulamamak ve kendilerine biçilen hayatı yaşamakla *tanımlandığı; kadından beklenenin* namuslu olmak ve biat etmek *olduğu* belirlenmiştir.

Filmde ataerkil düzendeki kadının oldukça klişe örnekler aracılığıyla yeniden üretildiği düşünülmektedir. Mutsuz bir evliliğe mahkûm edilen annenin sessizliği, babanın "*iliğini kemiğini emdiği*" söylenen pavyon şarkıcısı, anneliğe atfedilen kutsallık sözü edilen klişe örneklerden bazılarıdır. Babanın sevgilisi olan pavyon şarkıcısı ve Bahar filmdeki kötü

kadın temsilleri olarak değerlendirilebilir. Pavyon şarkıcısı, babanın (ataerkil ideolojinin onayladığı) aile hayatını kötü etkilemesi ve norm dışı alanda yer alması sebebiyle belanın kanyağıdır. Bahar ise ailesinin baskısıyla norm içi alanda tutulmaya çalışılmakta; ancak sürekli başkaldıran ve kendisine biçilen hayatı kabul etmeyen bir tavır sergilemektedir. Bu tavrı nedeniyle saldırıya uğradığı, namusunu kaybettiği ve başının belaya girdiği ima edilmektedir. Ataerkil düzende kadına atfedilen ev içi hizmetin ağırlıklı olarak evin gelini olan Songül ve anne tarafından yerine getirildiği görülebilir. Bu yaklaşımın da mevcut toplumsal cinsiyet rollerini kadının aleyhine olacak biçimde yeniden ürettiği düşünülmektedir. Bahar'ın annesine bakıldığında onun sessizliği ailenin mutsuzluğunun kaynağı olarak gösterilmiş; oğlu Mirza'nın hayattaki başarısızlığı, kızı Bahar'ın namusunu kaybetmesi, kocası Davut'un bir pavyon şarkıcısına kapılması yalnızca annenin suskunluğuna bağlanmıştır.

- *Kadının* anne ve eş *kimliğinin ön plana çıktığı* tespit edilmiştir. Filmdeki kadın karakterlerden yalnızca Bahar'ın ev dışında çalıştığı görülebilir. Gelin ve anne sıklıkla ev işi yaparlar. Bahar'ın annesi, sevgilisinin yanından geldiğini bilmesine karşın kocasının üzerinden çıkardığı kıyafetleri alıp asar. Zira bu, ataerkil ideolojinin kadına atfettiği görevlerden biridir. Film boyunca annenin adının anılmaması da önemli bir veri olarak değerlendirilebilir ve kadının birey olarak temsil edilmediği düşünülebilir. Benzer biçimde Songül de sıklıkla yemek ya da ütü yaparken, sofra kurup kaldırırken görülür. Bu haliyle kadının evin düzeninden sorumlu kişi olarak temsil edilmiştir.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü*ne dair yalnızca Bahar'ın ekonomik özgürlüğü olduğu, ancak onun da kazandığı parayı harcama özgürlüğünün kısıtlı olduğu söylenebilir. Beğendiği ayakkabıyı pahalı bulan arkadaşı Bahar'ı uyararak ayakkabıyı alırsa babasının kızacağını söyler. Kadının ekonomik özgürlüğüne dair ele alınması gereken bir başka konuşma yine Bahar ile arkadaşı arasında geçer. Bahar çalıştığı işten memnun değildir ve bunu dile getirir. Buna karşılık arkadaşı, "*Evde oturup çamaşır yıkamaktan iyidir.*" der. Örneklenen ve yaşanmadığı için şükredilen bu hayat da temelde ataerkil düzenin dayattığı bir yaşamdır. Bahar'ın arkadaşının yaşadığı hayat aslında onun seçimi değil, bir biçimde ona dayatılan bir hayattır. Ancak arkadaşı kendisine dayatılan bu hayatı, daha kötüsü olduğunu düşünerek, kabullenir.
- *Kadının* Özgür'den, amcasının küçük oğlundan ve büyük amcaoğullarının Bahar'ı öldürmek için peşine düşmelerinden sonra annesi, babası, Mirza ve Songül'den *destek gördüğü ve bu desteğin mahiyetinin* manevi *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin

başında özellikle ağabeyi Mirza ve babası tarafından baskı altında tutulan Bahar'ın hakkında ölüm kararı verildikten sonra annesinin telefon numarasını Songül'e vermesi; Songül ve babanın ısrarlı aramaları, Mirza'nın amcaoğullarını engellemek üzere Bahar'ın evine gitmesi ile çekirdek ailesi tarafından desteklendiği ileri sürülebilir. Amcanın küçük oğlu, Bahar saldırıya uğradıktan sonra eve geldiğinde ortamı yatıştırmaya çalışır; evden kaçtığında polise haber verip vermediklerini sorar. Onun bu yaklaşımı, Bahar'ın selametine yönelik taşıdığı kaygının bir göstergesidir. Songül'ün Mirza tarafından maruz kaldığı şiddet ele alındığında annenin ve Bahar'ın Songül'ü manevi olarak desteklediği görülebilir. Bahar Mirza ile kavga eder ve kendisi de şiddete uğramak pahasına onun erkekliğini sorgulayacak bir konuşma yapar. Anne ise suskundur, sadece Songül'e sarılır, yüzünü yıkarken ona yardımcı olur. Bu noktada Songül'ün "*Anne biliyorum; senin de vicdanın razı olmuyor buna. Ama susunca sen de ortak oluyorsun. Bir şey söyle!*" sözlerinin kadının çaresizliğini pekiştirdiği için feminist duruşa olumsuz bir katkı sağladığı düşünülmektedir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı* hakkında bir veri bulunmamaktadır. Ancak Songül'ün Mirza'nın Bahar'ı öldürmesi ile ilgili söylediği "*Burada kurban sadece Bahar değil; sensin, benim, annen, baban… Öldürdün diyelim; ne değişecek? (…) Sen nasılsa onları vurduğunda ben de ölmüş olacağım.*" sözlerinden yola çıkarak Mirza'nın Bahar'ı öldürmesi halinde alacağı ceza nedeniyle yaşamlarının değişeceğinin ima edildiği düşünülebilir. Diğer yandan Songül'e şiddet uygulayan Mirza'nın hiçbir ceza almadığı görülebilir. Zira bu şiddet olayı mahrem alanda, yani aile içerisinde vuku bulmuştur. Bu yaklaşımın feminist duruşa olumsuz katkı yapan bir temsil olduğu söylenebilir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde yer* bulmadığı*; kadının görünürlüğünün* oldukça sınırlı *olduğu* tespit edilmiştir. Filmde Bahar dışındaki kadın karakterler kamusal alanda neredeyse hiç temsil edilmemiştir. Bahar çalıştığı tekstil fabrikasında görünmekte; ancak buradaki deneyimlerine dair bir veri yer almamaktadır. Bu veriler ışığında kadının kamusal alanda var olmadığı ileri sürülebilir.
- *Erkekliğin* birincil ve ikincil erkeklikler ekseninde *temsil edildiği; erkek olmanın* sert ve başına buyruk olmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* ailesinin namusunu korumak ve gerektiğinde bu amaçla şiddete başvurmak, bir iş ve çocuk sahibi olmak *olduğu* belirlenmiştir. Bahar'ın babası ve ağabeyi Mirza kriz içerisindeki erkeklikleri, bir başka deyişle ikincil erkeklikleri örneklemektedir. Babanın mutsuz evliliğinden kaçarak

ataerkil düzen tarafından onaylanmayan bir kadın tipi olan pavyon şarkıcısı ile gönül ilişkisi yaşaması ve bir işinin olmaması onu kriz içerisindeki bir erkek konumuna iterken; Mirza'nın hem işinin olmaması hem de çocuk sahibi olamaması onu ikincil erkek kategorisine sokmaktadır. Amca ve oğullarına bakıldığında kendi işlerinin sahibi olmaları, maddi yönden güçlü olmaları ve geniş aile üzerinde söz sahibi olmaları dolayısıyla ataerkil düzende birincil erkeklikler kategorisine dahildirler. Filmde erkekliğin sıklıkla sorgulandığı söylenebilir. Bahar, Songül'e şiddet uygulayan Mirza'ya "*Budur senin erkekliğin, değil mi? Ancak karına karşı!*" der. Hastanede Songül ile Mirza'nın tüp bebek hakkında doktor ile görüşmeleri, doktorun sperm azlığı nedeniyle bebekleri olmadığını söylemesi, hastane çıkışında Mirza'nın elini duvara sürterek kanatması da Mirza'nın kendi erkekliğini sorgulaması olarak değerlendirilebilir. Benzer biçimde amcanın kinayeli bir biçimde Mirza'ya "*müjdeli haber*" sorması; bir iş bulana kadar gelip onlarla çalışmasını teklif etmesi de Mirza'nın erkekliğinin sorgulandığı konulardır. Filmde yerleşik ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarının yeniden üretildiği görülebilir. Songül eve kendisinden sonra gelince babanın Mirza'ya "N*e zamandan beri bu eve kadınlar erkeklerden sonra geliyor?*" demesi, Songül'ün Mirza'nın eve ne zaman geleceğini sorması üzerine "*Bu evde kadınlar değil erkekler hesap sorar!*" cevabını vermesi, babanın ve Mirza'nın kimseye hesap vermeden istedikleri saatte eve girip çıkmaları mevcut düzeni onaylar ve yeniden üretir niteliktedir. Bahar'ın namusundan Mirza'nın sorumlu olduğu görülebilir. Babanın "*Allah belanı versin lan senin! Karını dövmekten kız kardeşine sahip çıkamadın.*" sözleri ve amcaoğullarının Mirza'ya "*Bir ahbap hastanede Bahar'ı görmüş. Karnı burnundaymış.*" dedikten sonra zarf içerisinde para ve silah vermeleri bu düşünceyi desteklemektedir. Bahar henüz evli olmadığı için ailenin namusunu temizleme görevi ağabeyi Mirza'ya verilmiştir ve bunun erkeğe atfedilen önemli görevlerden biri olduğu yansıtılmıştır.

Özgür'e bakıldığında ise farklı bir erkeklik temsili görülebilir. Özgür; güven veren, kurtarıcı, şefkatli, başarılı bir erkek olarak temsil edilmiştir. Alzehimer hastası olan annesine bakmaktadır. Hastalığın seyri nedeniyle bir bebek konumuna gelen annesine bakım vermektedir. Ona yemek yapar, yedirir, banyo yaptırır. Ataerkil düzendeki toplumsal cinsiyet rolleri, erkeği bakım veren pozisyonuna yerleştirmemektedir. Bu yönüyle Özgür, sıra dışı bir erkek temsilidir. Annesinin saçlarını tararken "*Söyle bakalım Feriha Sultan, gençken kaç yiğidi astın bu saçlarınla?*" demesi de annesinin farklı gönül ilişkileri yaşamış olabileceğine ve Özgür'ün bunu olağan kabul ettiğine işaret etmektedir.

Annesi öldüğünde ağlaması da Özgür'ün filmde temsil diğer erkek karakterlerden farklı olduğunu göstermektedir. Bahar açısından Özgür bir kurtarıcı, bir başka deyişle kahraman olarak temsil edilmiştir. Bahar'ı içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmış, hiçbir karşılık beklemeden onu sevmiştir.

- Filmde kadın karakterlere oranla daha fazla kamusal alanda bulunan erkek karakterlerin *kamusal alan deneyimlerinin* kısıtlı biçimde *yer bulduğu; erkeğin görünürlüğünün* kadın görünürlüğüne oranla daha fazla *olduğu* belirlenmiştir. Erkeğin kamusal alandaki mevcudiyeti ataerkil düzenin erkeğe tanıdığı haklardan biri olarak gösterilmiştir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiğ*ine dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığ*ına dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Filmde ikincil erkekliğin altı iş sahibi olamama ve çocuk sahibi olamama başlıkları ile çizilmiştir. Sancar (2009, s. 102), bir erkeğin sosyal değerinin ekonomik gücüyle ölçüldüğünü ileri sürmektedir. Bir başka deyişle erkek, işi olduğu ölçüde karısı ve çocukları üzerinde söz sahibidir. Bu doğrultuda baba ile Mirza'nın yukarıda sözü edilen gerekleri karşılayamadığı, ortaya çıkan yetersizlik hissini şiddete başvurarak kapatmaya çalıştıkları söylenebilir. Filmdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin kadınları ve erkekleri farklı açılardan etkilediğini, ama sonuçta her iki cinsiyete de mutlaka tesir ettiğini örneklemesi nedeniyle önem taşıdığı düşünülmektedir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. Bu konuda en belirgin veri, Mirza'nın Bahar'a söylediği "*Ne bok yediğini öğreneceğim. Namusumuza leke sürdüysen… Yaptıysan bunu… Hesabını vereceksin! Şerefsiz!*" sözüdür. Bu sözden Mirza'nın namus kavramını doğrudan Bahar'ın davranışları ile ilişkilendirdiği düşünülebilir. Bahar evi terk ettikten sonra Mirza'nın amcasına henüz Bahar'ı bulamadığını haber verdiği sahnede amcaoğlunun "*Bu leke sizi de yaralar, bizi de. Kimsenin yüzüne bakamayız*." sözleri, bu lekenin Bahar tarafından aileye sürüldüğünün altını çizmektedir. Yine aynı sahnede Mirza'nın "*Paraya pula ihtiyacımız yok amca. Namusumuz iki paralık olmuş, mesele bu!*" sözleri namus konusunu her şeyin önüne koyduğunun göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ailenin namusuna leke sürdüğü

düşünülen Bahar için Mirza'nın "*O artık ölü! Yaşıyorsa da ölü!*" sözleri, ataerkil ideolojideki namusa yönelik olası cezalandırmalar hakkında önemli bir veridir.

- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadının ailesinin bilgisi ve isteği dışında bir gönül ilişkisi olması, bir erkekle evlilik dışı iletişim kurması ve evlenmeden önce baba evini terk etmesi *olduğu* belirlenmiştir.
- *Utanç ve şeref kavramlarının* erkek ile; *iffet kavramının ise* kadın *ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. Bahar'ın evi terk etmesinden sonra amcaoğlunun Mirza'ya "*Bahar meselesi ne oldu? Kardeşinin namus meselesi! Bakıyorum da keyfin gıcır, rahatın yerinde*!" sözleri, Bahar'ın iffetsiz davranışının Mirza'nın (ve dolaylı olarak ailenin tamamının) şerefini zedelediği ve aileye utanç getirdiği biçiminde yorumlanabilir. Benzer biçimde babanın da Bahar'ın saldırıya uğradıktan sonra eve geldiğinde "*Bir bu eksikti! Şerefimi iki paralık ettiniz!*" sözleri şeref kavramının doğrudan erkek ile ilişkilendirildiğine ve erkeğin şerefini kaybetmesine kadının iffetsiz davranışının yol açtığına işaret etmektedir. Buna göre Bahar'ın iffetsiz davranışı ailenin erkeklerinin şerefini zedeleyerek bütün aileye utanç getirmiştir ve bu nedenle ölümle cezalandırılmalıdır.

Filmde namus olgusunun kadın ile ilişkilendirildiği ve kadının namussuzluğunun geniş aileyi de içine alacak şekilde bütün topluluğa mal edildiği görülebilir. Nagel'e göre "Kadın utancı ailenin utancıdır, ulusun utancıdır ve erkeğin utancıdır." (Nagel, 2000, s. 77) Bu doğrultuda Bahar'ın kendisi için uygun görülen evlilikten kaçması, evi terk etmesi, ailesinin rızasını almadan bir erkekle evlenmesi hem çekirdek ailesine hem de geniş ailesine utanç getirmiştir. Bahar'ın utancı, ailenin ve ailenin bütün erkeklerinin utancıdır. Burada Bahar'ın amcasının oğlu ile evlendirilmek istenmesi, Bahar'ın yol açtığı utancın etki alanını genişletmektedir. Zira Bahar'ın amcası ve oğulları, hem aile mensubu bir kadının kaçması nedeniyle, hem de müstakbel gelinlerinin kaçması nedeniyle çift yönlü utanç duymaktadır.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Filmin geneline yayılan erkek egemen bir ortamdan söz edilebilir. Bahar'ın mensubu olduğu aile, katı ataerkil kuralların uygulandığı bir ailedir. Buna göre geniş ailenin en yaşlı mensubu olan amca iktidar piramidinin tepe noktasında yer almaktadır. Baba, aile içerisinde iktidar sahibi olarak görünse de iktidarına dair şüphe içerisinde olduğunu gösteren diyaloglar mevcuttur. Buna karşın iktidar sahibi olan herhangi bir kadın karakterden söz edilemez.

- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu tespit edilmiştir. Filmdeki erkek kararkterler arasında hegemonik erkeklik ve ikincil erkeklikler belirgin olarak temsil edilmiştir. Ataerkil ideolojide hegemonik erkekliğin yerini tespit etmesi nedeniyle filmdeki erkek temsillerinin önem taşıdığı düşünülmektedir. Baba, amca ile kıyaslandığında; Mirza da amcaoğulları ile kıyaslandığında ikincil erkeklikleri örneklemektedir. Amca gerek maddi imkânları gerek kendi işinin sahibi olması gerekse yaşça babadan büyük olması nedeniyle baba üzerinde iktidar sahibidir. Ondan hesap sorar, isteklerini kabul ettirir, ona tavsiyelerde bulunur. Benzer biçimde amca hem kendi oğulları hem de Mirza üzerinde iktidar sahibidir. Ailede hiç kimse amcaya saygıda kusur etmez. Amcaoğulları da maddi imkânları ve iş sahibi olmaları nedeniyle hegemonik erkekler olarak değerlendirilebilirler. Amcaoğlunun Mirza'ya iş durumunu sorduktan sonra Mirza'nın bu durumdan rahatsız olması ve sonrasında gelişen diyaloglar erkekler arasındaki iktidar ilişkilerinin önemli bir göstergesidir. Amca, Mirza'ya onlarla çalışmasını teklif eder. Baba'nın "*Gerek yok abi, evin işlerine bakıyor.*" sözlerine amca alaylı bir gülümseme ile yanıt verir. Bu konuşmanın devamında amcanın Mirza'ya yönelttiği "*Mirza oğlum, müjdeli haber var mı?*" sorusu da manidardır. Zira Mirza'nın çocuğunun olmamasının altı kasti olarak çizilmektedir. Bu da ataerkil ideolojiye göre Mirza'nın erkek olarak iktidarını sarsan bir durumdur.
- *İktidar sahibinin iktidarını* çoğunlukla kendine ait mekânlarda *kurduğu* belirlenmiştir. Bahar'ın yaşadığı evde baba ve Mirza mutlak iktidar sahibi olarak yer almaktadır. Ancak gerek baba gerekse Mirza hegemonik erkek tanımının dışında kalan erkeklerdir. Ev dışında herhangi bir iktidar sahibi ol(a)mayan baba ve Mirza'nın iktidarlarına dair şüphe ve kaygıları, aile içi şiddet olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin babanın "*Ulan bu evde zurnanın son deliği benim zaten!*" ve "*Şuna bakın hele ya! Beni dinleyen var mı burada?*" sözleri iktidar kaygısı ile ilişkilendirilebilir. Benzer biçimde Mirza'nın da babasının ev dışında sevgilisi ile geçirdiği zaman hakkındaki kinayeli sözleri, babanın iktidarına dair bir şüphe doğurmaktadır. Amca ve amcaoğullarının baba ve Mirza üzerinde kurdukları iktidara bakıldığında; çoğunlukla kendilerine ait işyeri, araba gibi mekânlarda bu iktidarın kurulduğu görülebilir. Amca ve oğulları evden kaçan Bahar'ın bulunup bulunmadığı ile ilgili konuşmak için Bahar'ların evine gittiğinde Mirza ilk kez amcasına başkaldırır ve "*Çıkın gidin bu evden. Namussa bizim namusumuz. Kirlendikse biz kirlendik!*" diyerek onları evden kovar. Bu durum Mirza'nın kendi evinde üzerinde kurulmaya çalışılan iktidara karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir.

- *İktidar sahibinin iktidarını* ataerkil ideolojideki hiyerarşi sıralamasına *dayanarak kurduğu* görülebilir. Baba ve Mirza erkek olmaları nedeniyle Bahar, Songül ve anne üzerinde; amca ve amcaoğulları ise hegemonik erkeklik olgusuna göre hiyerarşik olarak ikincil konuma yerleştirilen Mirza ve baba üzerinde iktidar kurmaktadır.

Filmdeki mutlak iktidarın sahibi olan amca üzerinden iktidar ve ataerkillik ilişkisi ele alınacak olursa, temsilin Sancar'ın şu saptaması ile örtüştüğü görülebilir: "Erkeklik, sürekli başka konumların 'ne olduğu' hakkında konuşma hakkını kendi elinde tutan ve bu sayede kendi bulunduğu konum sorgulama dışı kalan bir 'iktidar konumu'dur" (Sancar, 2009, s. 16). Amca, Bahar'ın kendisi, babası, annesi, ağabeyi ve yengesinin konumlarının ne olduğu hakkında konuşma hakkını kendinde görmektedir. Babanın hayırsızlığı, Mirza'nın işsizliği ve baba olamaması, annenin suskunluğu, Songül'ün sindirilmişliği ve Bahar'ın başına buyrukluğu üzerine yorumlar yapar. Onun bu tavrının, amcayı iktidarı sorgulanamaz bir konuma yerleştirdiği düşünülebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* iyi veya kötü kadın olmanın tanımlanması için bir araç olarak *temsil edildiği* belirlenmiştir. Örneğin Bahar, internetten tanıştığı ve ailesinin onaylamayacağı bir erkek ile gizli saklı buluşur. Ataerkil ideolojinin uygun görmediği bu davranışı cinsel şiddet ile sonuçlanır. Bahar ile Özgür evlendiklerinde Özgür Bahar'ı alnından öper ve sarılır. Bu ilişkide hiçbir cinsel temas imasına rastlanmaz. Özgür ve Bahar'ın yalnız oldukları sahnelerde bile aralarındaki cinsellik görselleştirilmemiştir. Dolayısıyla cinselliğin temsil edilmediği; ancak cinsellikle ilgili seyirciye "İyi kızlarla sevişilmez, kötü kızların başına herşey gel(ebil)ir" gibi bir mesaj verildiği ileri sürülebilir.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* yansıdığı görülmüştür. Özellikle Mirza ile Songül'ün arasındaki cinsellik temsilinde iktidar ilişkisi belirgin biçimde ortaya konulmuştur. Mirza Songül'e şiddet uyguladıktan sonra odaya sarhoş biçimde gelir. Üzerini çıkarıp yatağa yığılır. Songül'ün yüzündeki morluklar ilk kez bu sahnede seyirciye gösterilir. Mirza Songül'den özür dileyerek onu öper. Sahnenin devamında Songül'ün ağlayarak cinsel ilişkiye girdiği görülür. Songül'ün Mirza'ya kırgın olduğu ve aslında cinsel ilişkiye girmek istemediği ortadadır. Ancak Mirza, Songül'ün kocasıdır ve ona şiddet uygulamış olsa da ataerkil ideoloji Songül'den *kadınlık görevini* yerine getirmesini beklemektedir. Yani Mirza, ataerkil ideolojinin kendisine verdiği iktidarı Songül ile yaşadığı cinsellik ilişkide görünür kılmıştır.

Filmdeki cinsellik temsiline bakıldığında erkeğin iktidarını tesis eden güç ilişkilerinden bağımsız değerlendirilemeyeceği ileri sürülebilir. MacKinnon'a göre "Cinsel deneyim, esasını cinsel ilişkinin oluşturduğu, karmaşık bir fiziksellik, duygusallık, kimlik ve statü onaylamasıdır. Cinsiyet olarak seks ve cinsellik olarak seks böylece birbirlerini karşılıklı tamamlamış olurlar" (MacKinnon C. A., 2003, s. 133). Bu doğrultuda Mirza ile Songül arasında görselleştirilen cinsel deneyimin özellikle Mirza açısından bir kimlik ve statü onaylaması olduğu söylenebilir. Mirza'nın tek taraflı talebi doğrultusunda başlayan cinsel ilişkiyi Songül istememiş, ancak konumu gereği Mirza'ya karşı gel(e)memiştir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, cinsel, ekonomik, sözel ve psikolojik *şiddetin uygulandığı* tespit edilmiştir. Mirza'nın çoğunlukla Bahar ve Songül'e tehdit yoluyla sözel şiddet uyguladığı; Songül'ün bu durum karşısında sesini çıkarmadığı, Bahar'ın ise ağabeyine sözlü olarak karşılık verdiği ve başkaldırdığı görülebilir. Bahar'ın arkadaşı, babasının Bahar'ın sohbet sitelerine girdiğini öğrenirse "*yediği sopanın yanına kâr kalacağını*" söyler. Mirza'nın "*Bana bak! Birazdan bakacak gözün kalmayacak, kapatacağım ikisini de*!", "*Bilgiç bilgiç konuşma, almayayım seni ayağımın altına*…" gibi sözleri tehdit yoluyla uygulanan şiddete örnek gösterilebilir. Bahar'ın kazandığı parayı istediği gibi harcayamaması, istediği ayakkabıyı alabilmek için bile çeşitli oyunlara başvurması aslında Bahar'ın ekonomik şiddet ile karşı karşıya olduğunun da göstergesidir. Hamileyken Bahar'ın "*Son zamanlarda iyice korkmaya başladım. Bebek büyüdükçe korkum da büyüyor*." sözleri, peşinde olan ailesi nedeniyle Bahar'ın psikolojik şiddete maruz kaldığını da düşündürmektedir. Songül'ün uğradığı evlilik içi tecavüz ve Bahar'ın internetten tanıştığı genç tarafından arabada saldırıya uğraması cinsel şiddet; Songül'ün Mirza tarafından dövülmesi de fiziksel şiddet örnekleridir.
- *Şiddete* kadının erkeğe karşı geldiği durumlarda *başvurulduğu* belirlenmiştir. Songül'ün şiddete uğramasına, ataerkil ideoloji tarafından uygun görülmeyen bir davranış olan kadının erkekten sonra eve gelmesi yol açmıştır. Bahar'ın internetten tanıştığı genci reddetmesi, ailesinin kendi rızası dışında onu evlendirmelerine karşı çıkarak evi terk etmesi şiddet görmesine neden olmuştur. Film boyunca erkek karakterlerin isteklerinin gerçekleşmesinin esas olduğunun, kadına bir söz hakkı tanınmadığının altı çizilmiştir.

- *Şiddeti uygulayanın* erkek karakterler *olduğu* tespit edilmiştir. Baba, ağabey, amca, amcaoğlu gibi aile üyeleri kadın karakterlere şiddet uygulayabilirken; Bahar'ın internetten tanıştığı genç gibi hiç tanımadığı bir kişiden de şiddet görebildiği belirlenmiştir.
- Kadının *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Bahar, Songül ve anne filmde yoğun şiddete maruz kalan ve yalnızca kadın oldukları için çeşitli yaptırımlarla karşı karşıya kalan karakterlerdir.
- *Şiddetin* tehdit yoluyla ve beden gücüyle *uygulandığı* tespit edilmiştir. Bahar'ı öldürmesi amacıyla amcaoğulları Mirza'ya silah vermiş olsa da Bahar'ın ölümüne peşindeki amcaoğullarından kaçarken geçirdiği trafik kazası neden olmuştur. Dolayısıyla ateşli silah kullanımı söz konusu değildir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* görülebilir. Bahar'ın maruz kaldığı şiddet, ataerkil normları ihlal etmesi nedeniyle karşılaştığı şiddettir ve kamusal alanda uygulanmıştır. Songül'ün maruz kaldığı şiddet ise ataerkil ideolojinin erkeğe tanıdığı ayrıcalıklar nedeniyle kadına uygulanan şiddet örnekleridir ve özel alanda uygulanmıştır. Benzer biçimde Bahar'ın da özel alanda maruz kaldığı şiddet, erkeğin sahip olduğu ayrıcalıklar nedeniyle uygulanan şiddettir.

Filmin genelinde görselleştirilen şiddet, Susan Sontag'ın *Başkalarının Acısına Bakmak* (2004) kitabını düşündürmektedir. Sontag'ın ileri sürdüğü "acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak(ın), neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetli" (Sontag, 2004, s. 40) olduğu savı, filmde sıklıkla görselleştirilen fiziksel ve cinsel şiddet ile ilişkilendirilebilir. Şiddetin açıkça gösterilmesinin, fiziksel şiddetinin sonuçlarının (morarmış göz, ağızdan akan kan vb.) görselleştirilmesinin ve bunlarla bağlantılı olarak kadının çaresizliğinin belirginleştirilmesinin izleyicide yukarıda sözü edilen iştahlı merak duygusunu ortaya çıkarmayı ve bu doğrultuda şiddetin görselleştirilmesiyle filmin kendine izleyici kazandırmayı hedeflediği ileri sürülebilir. Şiddetin görselleştirmesinin şiddeti önleyici yönde bir etkisinin bulunduğu düşünülmemekte, aksine kadının çaresiz konumunu yeniden üreterek pekiştirdiği düşünülmektedir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Bahar'ın ailesinin büyük şehirde ayakta kalmaya çalışan geleneksel bir geniş aile olduğu söylenebilir. Ağabeyi Mirza ve karısı Songül de Bahar'ın ailesiyle aynı evde yaşamaktadır. Mirza işsizdir ve evlenmiş olmasına rağmen ailesiyle

yaşaması bir seçim değil, zorunluluktur. Bunun yanı sıra Bahar'ın ailesinin aslında parçalanmış bir aile olduğu söylenebilir. Anne ve babanın son derece mutsuz bir evliliği vardır. Anne istemediği bir evliliğe mahkûm edildiği için susmuş, baba ise evlilik dışı bir ilişki yaşamaya başlamıştır. Babanın ağabeyinin elini öpmeye çalışması, Mirza'nın da benzer biçimde amcasını her gördüğünde onun elini öpmesi ailenin geleneklerine bağlı bir aile olduğunun göstergesidir. Özgür'ün ailesi ise parçalanmış bir çekirdek ailedir. Babasının akıbeti hakkında yeterli bir veri bulunmamaktadır.

- Bahar'ın ailesinin alt *sosyoekonomik sınıfa;* Özgür'ün ailesinin ise alt-orta *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* görülebilir. Bahar'ın babası ve ağabeyi işsizdir. Evin geçimini tekstil fabrikasında çalışan Bahar sağlamaktadır; dolayısıyla oldukça dar gelirli bir aile oldukları söylenebilir. Amca zaman zaman maddi yardım yapmaktadır. Aile mensuplarının, nitelikli bir işte çalış(ama)maları nedeniyle eğitim seviyelerinin de oldukça düşük olduğu düşünülmektedir. Özgür'ün gerek evlerinin görünümünden gerekse çalıştığı konumdan yola çıkılarak gelirinin daha iyi olabileceği söylenebilir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri bulunmamaktadır.
- *Aile içinde hiyerarşinin* ataerkil ideoloji kabullerine dayanarak *kurulduğu; iktidar sahibinin* ailedeki erkekler *olduğu* belirlenmiştir. Geniş ailede hiyerarşi piramidinin en üst noktasında amca bulunmaktadır. Amca gerek yaş gerek maddi statü açısından bütün aile fertlerinin üzerindedir. Bu nedenle de mutlak iktidar sahibidir. Bahar'ın çekirdek ailesine bakıldığında ise babanın yaşı ve cinsiyeti nedeniyle, Mirza'nın da sadece cinsiyeti nedeniyle iktidar sahibi olduğu görülebilir. Bahar evden gittikten sonra baba, sevgilisinin evinde kalmaya başlayınca Mirza'da keskin bir değişime şahit olunur. Filmin başında agresif ve sorumsuz bir erkek olduğu görülen Mirza, baba figürünün yokluğunda ailenin sorumluluğunu alır. İşe girer, karısına ve annesine karşı sevecen davranır. Özce filmin başındaki ile tamamen zıt bir erkek temsili söz konusudur. Bahar'ı kurtarmaya çalışmasıyla Mirza'nın değişen karakterinin altının belirgin olarak çizildiği söylenebilir.

Aile hayatının kutsallığına atfedilen önem filmde belirgin biçimde görülebilir. Kasapoğlu, dünya genelinde geleneksel anlayışın aile birliğinin bir kez kurulduktan sonra yaşam boyu sürdürülmesi olduğunu savunmaktadır (Kasapoğlu, 2011, s. 5). Filmde de aile önemli bir müessese olarak temsil edilmiştir. Bahar'ın "*Herkes de aile koruma kurumu oldu ya!*" sözleri ve Mirza'nın "*Kadere kızdın, bizi mi cezalandırıyorsun? Belki bambaşka bir aile olurduk! Sessizliğin annesizlik gibi geliyor bana.*" sözleri ailenin

titizlikle korunması gereken, önemli bir kurum olduğunu düşündürmektedir. Filmdeki olumsuzlukların nedeninin de mutsuz aile ile ilişkilendirildiği söylenebilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam yüz iki sahnede Bahar yirmi özel alan ve on iki kamusal alan sahnesinde; Songül ise yirmi beş özel alan ve yedi kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir. Gerek Bahar'ın gerek Songül'ün aile yaşantılarından bağımsız bir hayatları olmadığı söylenebilir. Bahar sadece işe gidip gelir. Kamusal alanda bulunduğu sahnelerin çoğunluğu tekstil fabrikasında geçen sahnelerdir. Ailesinden gizli saklı internet kafeye ve alışverişe gider. Bu gizlilik, Bahar'ın dışa kapalı bir hayat yaşadığına yönelik bir göstergedir. Songül'ün de ağırlıklı olarak özel alanda temsil edildiği, kamusal alandaki sahnelerinde de ataerkil ideolojinin kadından beklediği anne olmak gerekliliğini karşılayabilmek için yasal ve yasa dışı yollara başvurduğu görülebilir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* ev işi yaptığı görülebilir. Songül ve anne ev içi hizmet işlerini, karşılığı maddi olarak ödenmeksizin, yerine getirirler. Mutfak işleri, ütü vb. ev işlerini sıklıkla anne ve Songül yaparlar. Bahar'ın durumu ise ücretli bir işte çalışması nedeniyle farklıdır. Ancak Bahar'ın da evde bulunduğu zamanlarda ev işleri yaptığı görülebilir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje* tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiğ*ine belirlenmiştir. Filmdeki toplam yüz iki sahnede Özgür on sekiz özel alan, on dört kamusal alan sahnesinde; baba on özel alan, sekiz kamusal alan sahnesinde ve Mirza yirmi özel alan, on yedi kamusal alan sahnesinde yer almıştır. Baba ve Mirza'nın işsiz olmaları nedeniyle ağırlıklı olarak özel alanda bulundukları ve burada uyguladıkları baskının görselleştirildiği düşünülmektedir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiğ*ine dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

İncelenen filmdeki kadın karakterlerin yaşam alanlarının ve bu alanlar içerisindeki aktivitelerinin oldukça kısıtlı olduğu görülebilir. Lundgren, erkeklerin kadınların yaşam alanlarını kontrol etmeye ve bu alanları daraltmaya çalışmasının yanı sıra kadın olmanın ne demek olduğunu da kontrol altında tuttuğunu ve bu tutumun, erkeklerin beklentileri değişse de, hâkimiyete ve tabi olmaya dair bir kalıbı ortaya çıkardığını ileri sürmektedir (Lundgren, 2012, s. 35). Bu doğrultuda erkek karakterlerin kadın karakterlerin kendilerine tabi olma kalıbını ataerkil ideolojinin kendilerine tanıdığı ayrıcalıkları kullanarak oluşturduğu düşünülmektedir.

4.1.7.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Gelmeyen Bahar* (Emrah Erdoğan, 2013) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmin toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreterek pekiştirdiği, bu doğrultuda feminist yaklaşım nezdinde olumsuz bir bakış açısı sunduğu düşünülmektedir. Kadının ikincil konumunun ve erkeğe tabi olma halinin belirginleştirilmesi, kadının çaresiz ve korunmaya muhtaç biçimde temsil edilmesi, erkeğin başına gelen her türlü kötülüğün kadın ile ilişkilendirilmesi nedeniyle ataerkil ideolojinin yaygınlaşmasına ve eşitsiz güç ilişkilerinin devam ettirilmesine yol açabileceği söylenebilir. Kadının yaşamının devam etmesi veya sonlandırılması kararının erkek tarafından verilmesi de filmin toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmadığına dair bir gösterge sayılabilir. Bu doğrultuda Mirza ve babanın filmin sonunda olumlu yönde bir değişim olarak sunulan dönüşümleri, feminist yaklaşımla incelendiğinde sorunlu bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir.

Filmde aktarılan sorun, kadın kaynaklı ancak erkek odaklı olarak sunulmuştur. Bahar'ın evi terk etmesi ve ailenin namusunu lekelediğinin düşünülmesi, temel sorun olarak aktarılmış; bu sorunun baba, Mirza, amca ve amcaoğulları açısından bir sorun olduğu ve çözüm arandığı gösterilmiştir. Filmdeki kadın deneyimlerine bakıldığında örneklerin gündelik yaşam pratikleri sınırlarında kaldığı, mevcut ataerkil sistemi destekler biçimde kadının özel alana hapsedilmiş olarak temsil edildiği görülebilir. Bahar'ın tekstil fabrikasında çalışması kendi seçimi değildir; aksine bu işte çalışmak istememesine karşın babasının ve Mirza'nın zoruyla çalıştırılmaktadır. Dolayısıyla

görselleştirilen kadın deneyimlerinin feminist yaklaşıma hizmet etmediği ileri sürülebilir ve bu nedenle filmin feminist metodolojinin "kadın deneyimlerine ses vermek" ilkesini karşılayamadığı söylenebilir.

İncelenen film, Emrah Erdoğan'ın ilk ve tek yönetmenlik ve senaristlik yaptığı filmdir. 1980'li yıllardan itibaren dönemin arabesk filmlerinde başrol oyuncusu olarak yer alan Erdoğan'ın sıklıkla sorunlu olan baba figürünün yerine geçerek hayatın zorluklarını üstlendiği; annesine, kız kardeşlerine veya sevdiği kadına koruyuculuk yaptığı, zaman zaman onların namuslarını kaybetmelerine şahit olduğu ancak onları yaşadıkları *namussuz* hayattan *kurtardığı* görülebilir. Oldukça popüler bir figür olarak ve neredeyse çocuk yaşta rol aldığı bu filmlerde Erdoğan'ın kadınlar lehine bilinçli taraflılığı benimsemesinden söz edilemeyeceği düşünülmektedir. Yönetmenin 1980'lerden itibaren edindiği senaryo yazımı ve kurgu teknikleri deneyimiyle çektiğini ifade ettiği (A Haber, 2013) filmde, ataerkil kodların yeniden üretilmesi nedeniyle bilinçli taraflılık tutumunun başarılı biçimde gerçekleştirilemediği ve yönetmenin kadının yaşantı ve deneyimlerini feminist yaklaşıma hizmet edecek biçimde yorumlayarak görselleştiremediği söylenebilir. Tipik bir klasik anlatı olarak nitelendirilebilecek filmde uygunsuz müzik kullanımı, şiddete maruz kalan kadının yakın çekimde gösterilmesi, abartılı oyunculuğun tercih edilmesi gibi hikâyeyi olumsuz yönde etkileyen ögeler tespit edilmiştir.

Filmin ataerkil ideolojinin baskı ögelerini mevcut haliyle aktardığı ve söz konusu ideolojinin dönüştürülmesine yönelik bir çözüm önerisi sunmadığı düşünülmektedir. Bahar karakterinin kendisine dayatılan hayatı kabul etmeyip kendi seçimleri doğrultusunda bir hayat yaşaması hem kendi hayatına hem de sevdiği adamın hayatına mal olmuştur. Norm dışına çıkan kadının cezalandırıldığının gösterilmesinin ve filmin geneline yayılan içselleştirilmiş şiddet temasının erkek egemen bakış açısını yansıttığı; bu doğrultuda incelenen filmin feminist yaklaşımla ele alındığında oldukça sorunlu bir duruşa sahip olduğu ileri sürülebilir. "Kadına karşı şiddete dikkati çekmek amacıyla Dünya Kadınlar Günü'nden itibaren gösterim"e (Anadolu Ajansı, 2013) giren filmin mevcut ataerkil sistemi yeniden ürettiği ve eleştirel bir yaklaşım ortaya koyamadığı için hedeflediği biçimde toplumsal yapıyı dönüştüremeyeceği düşünülmektedir.

4.1.8. Uzun Yol

4.1.8.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Nihat Seven'in yaptığı, başrollerinde Hakan Yufkacıgil ve Nil Günal'ın yer aldığı *Uzun Yol* filmi 2014 yapımıdır. Film, BAFTA tarafından 87. Akademi Ödülleri'nde "Yabancı Dilde En İyi Film" dalında İngiltere adına yarışmak üzere seçilmiş; 50. Uluslararası Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. Gülten ile Fariz birbirlerine âşık bir çifttir. Gülten'in ailesi ilişkilerine karşı çıkınca kaçarak evlenirler. Kısa bir süre sonra oğullarının dünyaya gelmesiyle artan sorumlulukları taşıyamayan Fariz, eski merakı olan kumara yeniden başlar. Her ikisi de bu bağımlılık nedeniyle çıkmaza sürüklenen hayatlarını, seçimlerini ve ödemeleri gereken bedelleri gözden geçirmek zorunda kalır.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden biri kadın, biri erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Gülten 25-30 yaşlarında bir kadındır. Filmin başında ev kadını olarak gösterilen Gülten, ilerleyen bölümlerde evin geçimine katkı sağlamak amacıyla bir markette kasiyer olarak çalışmaya başlar. Eğitim durumu hakkında belirgin bir veri bulunmamaktadır. Fariz ise 30-35 yaşlarında bir kamyon şoförüdür. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Özgürlüğüne düşkün olan Fariz, yerleşik hayata uyum sağlamakta zorluk çeker. Bir kumar bağımlısı olduğu söylenebilir.

4.1.8.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın nasıl temsil edildiği; kadın olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, kadından beklenenin ne olduğu*na dair Gülten'in anne olarak temsil edilmesinin yanı sıra evin düzeninden sorumlu kişi olarak betimlendiği tespit edilmiştir. Gülten, oğlu Ferhat'ın bakımından sorumlu kişidir; Fariz'in Ferhat'ın bakımı ile ilgili bir eylem içerisinde olduğu görülmez. Benzer biçimde ev işlerini de yalnızca Gülten yapar. Fariz, evlenmeden önceki hayatına devam ederken; Gülten evin ve ortak çocukları Ferhat'ın bütün sorumluluğunu üstlenmiştir. Fariz'in Gülten'den beklediği Fariz'in yaptıklarına karşın hesap sormadan ona dayatılan hayatı kabul etmesi; evinde oturarak çocuğuna bakması ve evin işleyişini sorunsuz bir şekilde devam ettirmesidir.

- *Kadının* anne ve ev kadını *kimliğinin ön plana çıktığı* tespit edilmiştir. Gülten'i film boyunca Ferhat'ın bakımı ya da ev işleriyle meşgul olurken görürüz. Doğumun başladığı anlarda bile evinin önünde yastık yünü havalandırmaktadır. Kendine ayırdığı tek bir an bile yoktur.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü*ne dair filmin başında ekonomik özgürlüğü olmayan Gülten'in daha sonra çalışmaya başladığı belirlenmiştir. Gülten'in zorunluluktan çalışmaya başladığı görülebilir. Fariz, kumar oynadığı için, evin giderlerini karşıla(ya)mamaktadır ve geçinmekte zorlanmaktadırlar. Fariz Gülten'in çalışmasına karşı çıkmış, hatta bu nedenle kavga çıkarmıştır. Ancak Gülten geri adım atmamış, çalışmaya başlamış ve devam etmiştir. Ekonomik özgürlüğünün olması Gülten'in kimseye ihtiyaç duymadan evinin giderlerini karşılamasına olanak tanımıştır.
- *Kadının* Fariz'in arkadaşı Selim'den ve Selim'in annesi Esma'dan *destek gördüğü; desteğin mahiyetinin* hem maddi hem manevi *olduğu* belirlenmiştir. Selim gerek Fariz ve Gülten'in ev bulmalarında gerek Gülten'in işe girmesinde gerekse Fariz'in kumar borcunu ödemesinde destek vermiştir. Verdiği destek yalnızca Gülten'e yönelik olmasa da; Fariz'e verilen destek de aslında dolaylı biçimde Gülten'e verilen destek olarak değerlendirilebilir. Selim ve Fariz'in kavga etmelerine karşın Selim'in kumar borcunu ödemesi için Fariz'e birikmiş parasını (Gülten aracılığıyla) vermesi dikkat çekicidir. Bunu Fariz için değil, Gülten için yapmıştır. Zaten parayı verdikten sonra Gülten'e âşık olduğunu üstü kapalı biçimde söyler. Desteğinin nedeninin Gülten'e karşı beslediği hisler olduğu düşünülebilir. Bunun yanı sıra Esma da Gülten işe girdiğinde Ferhat'ın bakımını üstlenerek ona destek olmuştur.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı* hakkında bir veri bulunmamaktadır. Ancak filmde Fariz'e kaybettiklerinin farkına varması için ders vermek isteyen Salih, polistir. Kumar borcuna karşılık Gülten'in Salih ile bir gece birlikte olmasını kabul eden Fariz'in gerçek yüzünü Gülten'e göstererek Salih'in Fariz'e kanunlara dayalı bir ceza değil ama davranışa yönelik ders verdiği söylenebilir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde yer* bulmadığı*; kadının görünürlüğünün* oldukça az *olduğu* belirlenmiştir. Gülten'in zamanının büyük bir bölümü özel alanda geçmektedir. Kamusal alanda geçirdiği zamanlar eve giderken, işe giderken sokakta ya da işe gittiğinde markette geçirdiği zamanlar ile sınırlıdır. Gülten'in kamusal alanda geçirdiği bu zamanlardaki deneyimlerini aktaran bir görselleştirme yapılmamıştır.

- *Erkekliğin nasıl temsil edildiği; erkek olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, erkekten beklenenin ne olduğu*na dair iki farklı yaklaşım bulunduğu söylenebilir. Erkekliğin karanlık tarafını Fariz ve Salih temsil ederken, aydınlık tarafını Selim temsil etmektedir. Fariz ve Salih şiddet uygulayan, kadını aşağılayan cinsel içerikli küfürler kullanan, tekinsiz erkeklerdir. Onlar için namus, sözde önem taşıyan bir olgudur ve onlardan beklenenin namuslarına sahip çıkmak olduğu görülebilir. Diğer taraftaki Selim ise ismiyle müsemma bir dürüstlük abidesidir. Her yönüyle doğruluk, dürüstlük ve güveni temsil etmektedir. Selim'in Gülten'e beslediği platonik aşk, ona her konuda sahip çıkması ve destek olması için yeterlidir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair oldukça fazla veri bulunmaktadır çünkü erkek, ağırlıklı olarak kamusal alanda temsil edilmiştir. Erkeklerin evliliğe dair yaklaşımları ve güçlü erkeğin nasıl olması gerektiği hakkındaki düşünceleri, kamusal alandaki erkek sohbetlerinde, özellikle de kumar masasında, yer bulur. Kumar masası aynı zamanda hegemonik erkekliğin de altının çizildiği bir alandır. Buna dayanarak erkek olmanın gereklerinin kamusal alanda açığa çıkarıldığı düşünülebilir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

hooks'a göre ataerkil sistemde toplumsal cinsiyeti gereği bakımla ve sevecenlik gibi duygularla ilişkilendirilen kadın, erkeğe sevgi sunarken; iktidar ve saldırganlıkla ilişkilendirilen erkek eve ekmek getirme ve koruma görevini üstlenir (hooks, 2012, s. 124). Bu saptamadan yola çıkarak toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerinin Gülten ve Fariz'in temsil ettiği *fedakâr kadın* ve *hayırsız koca* stereotipleri aracılığıyla yeniden üretildiği ve bu doğrultuda ataerkil düzenin devamına hizmet ettiği düşünülmektedir. Ataerkil düzenin kadına yüklediği temel görev ve sorumluluklarının hatırlatıcısı sayılabilecek "Yuvayı dişi kuş yapar" atasözünün taşıyıcısı Gülten'dir; yukarıda sözü edilen bakım verme ve sevgi sunma görevlerini yerine getiren kişidir. Buna karşılık Fariz, eve ekmek getirme ve koruma görevlerini yerine getirememiş; bu nedenle kendisinden daha üstün konumdaki bir başka erkek tarafından cezalandırılmıştır.

b. Namus

- *Namusun* farklı açılardan hem kadın hem de erkek *ile ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. Namusun kadın ile ilişkilendirilmesi kadın bedeni ve cinselliği üzerinden; erkek ile ilişkilendirilmesi ise kumar borcu aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Gülten ailesinin rıza göstermediği bir kişi ile kaçarak namus normlarını ihlal ederken; Fariz de kumar borcunu ödemeyerek namus normlarını ihlal etmiştir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadın ve erkek için farklı davranışlar *olduğu* görülebilir. Gülten ile Fariz'in evlilik dışı ilişki yaşaması, Gülten'in bu ilişkiden hamile kalması ve kaçarak evlenmeleri Fariz için bir sorun teşkil etmezken Gülten için namussuzluk sayılmıştır ve Gülten'in ölüm ile cezalandırılmasına yol açmıştır. Fariz'in ise kumar borcuna karşılık taahhüt ettiklerini yerine getirmemiş olması namussuzluk sayılan bir davranıştır ve Gülten'in cezası kadar net biçimde aktarılmasa da Fariz'in de fiziksel şiddete uğrayarak (hatta belki de öldürülerek) cezalandırıldığı görülebilir.
- *Utanç, şeref kavramlarının* erkek *ile; iffet kavramının ise* kadın *ile ilişkilendirildiği* düşünülmektedir. Fariz'in kumar masasında Gülten'i ileri sürmesi ve oyunu kaybetmesi, şerefini kaybetmesine yol açmıştır ve bundan utanç duymaktadır. Bunun gizli kalmasını ister. Gülten gerçeği öğrendiğinde Gülten'e karşı da utanç duyar. Gülten'in kaçarak evlenmesi ise ailesinin gözünde iffetsizliktir ve cezalandırılmalıdır. Çünkü onun bu davranışı ailesinin (ailesindeki erkeklerin) şerefini kaybetmesine yol açmış ve aileye utanç getirmiştir.

İncelenen filmde namus olgusuna kadın ve erkek açısından farklı anlamlar yüklendiği görülebilir. Gülten'in Fariz'e kaçması ve (ailesinin bilgisi olup olmadığının bilinmemesine karşın) Gülten'in hamile olması, Gülten'in ailesi açısından namus zedeleyici bir durum olarak değerlendirilmektedir. Zira Yıldırım'a göre kadınlardan evlenene kadar bekâretlerini korumayı bekleyen (*ataerkil*) bir toplumda aşk evliliği, evlilik öncesi bir (*cinsel*) ilişkiye işaret ettiğinden, aileler bu durumu ailenin namusunu zedeleyici bulmaktadır (Yıldırım, 2017, s. 41). Bu doğrultuda kadın söz konusu olduğunda namusun cinsellikle ilişkilendirildiği tespit edilmiştir. Erkek söz konusu olduğunda ise namus, güvenilirlik ile ilişkilendirilmiştir. Bourdieu'ye göre "Erilliğin (meşru olan veya olmayan) tezahürleri, yiğitlik ve kahramanlık çizgisinde yer alır ve bunlar şerefi oluşturur" (Bourdieu, 2015, s. 33). Fariz, yiğitlik ve kahramanlığın zıddı konumunda bulunması nedeniyle şeref yoksunu olarak temsil edilmiştir. Bu bağlamda şeref ve namus arasında kurulan bağ erkek aracılığıyla ortaya konulmuştur.

c. İktidar

- Filmde erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* tespit edilmiştir. Gülten ve Fariz'in ilişkisinde baskın karakter Fariz'dir. Hayatlarının kontrolü Fariz'in elindedir. Gülten'e borçlarıyla ilgili bilgi vermez, yaptığı harcamalardan onu haberdar etmez. Evlendikten bir süre sonra uzun yola çıkacağını bile yola çıktıktan sonra Gülten'e söyler. Bu hâliyle Gülten, Fariz'in yaşadığı hayatta yardımcı rolde gibidir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut olup olmaması*na dair hegemonik erkekliğin fazlaca altının çizildiği filmde erkekler arasında farklı iktidar ilişkileri bulunduğu söylenebilir. Salih kumarda Fariz'e karşı galibiyet kazandığı için onun üzerinde belirgin bir cinsiyet içi iktidar kurmuştur.
- *İktidar sahibinin iktidarını hangi alanda (özel alan-kamusal alan) kurduğu*na dair Fariz'in Gülten'e karşı iktidarını hem kamusal hem de özel alanda, Salih'in Fariz'e karşı iktidarını da benzer biçimde hem özel hem de kamusal alanda kurduğu belirlenmiştir.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair Fariz'in Gülten'e karşı iktidarını Gülten'in aşkına ve Fariz'in karı-koca ilişkisi içerisinde kocaya verildiğini düşündüğü iktidara dayanarak; Salih'in Fariz'e karşı iktidarını ise kumar borcuna dayanarak kurduğu söylenebilir. Bu bağlamda kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisinin sevgi ve korku temeline, erkek-erkek arasındaki iktidar ilişkisinin ise korku temeline dayandığı düşünülmektedir.

İktidar olgusuyla yakından ilişkili olan ve literatürde tartışılan Connell'ın hegemonik erkeklik kavramı, erkeklikler arasındaki farklılıkların ortaya konulmasının yanı sıra farklı erkeklikler arasındaki tahakküm, egemenlik ve boyun eğme ilişkilerini de tanımlamanın gerekliliğini ortaya koyar (Connell, 1998). Bu bağlamda Salih'in Fariz üzerinde tesis ettiği iktidarın kurulmasında yukarıda sözü edilen tahakküm, egemenlik ve boyun eğme bileşenlerinin açığa çıkarıldığı görülebilir. Kadın – erkek arasındaki iktidar bağlamında ele alındığında ise filmde yeniden üretilen toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkeklere uygun varoluş ve davranış biçimlerini dayatmanın yanı sıra iki cinsiyet arasındaki iktidar ilişkisini de belirlediği somutlaştırılmıştır.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin nasıl temsil edildiği*ne dair iki farklı yaklaşım tespit edilmiştir. Fariz ve Gülten arasındaki cinsellik ele alındığında kadın ve erkek arasında mahrem bir ilişki biçiminde temsil edildiği görülebilir. Film boyunca Fariz ve Gülten arasındaki cinsellik yalnızca kısa bir sahnede, evlerinin banyosunda gösterilmiştir. Gülten'in ölümle

cezalandırılmasının nedeni evlilik dışı cinsel ilişki yaşaması ve bunun sonucunda sevdiği kişiyle kaçmasıdır. Ancak filmin akışında bu denli önemli sonuçları olan cinsellik teması, filmin bütününde oldukça az yer kaplamaktadır. Diğer taraftan Fariz ve pavyondaki kadın arasındaki cinsellik temsiline bakıldığında, ilişkinin tamamı gösterilmese de, kamusal alanda gerçekleşen bir cinsel ilişkiden söz edilebilir. Bu bağlamda Fariz'in Gülten ile yaşadığı cinselliğin aile kurumu içinde devlet eliyle onaylandığı ve mahrem tutulduğu; Fariz'in pavyondaki kadın ile yaşadığı cinselliğin ise, başka erkeklerin de erişimine açık bir figür olarak temsil edilen bir kadın ile yaşanması nedeniyle açık biçimde ve kamusal alanda gösterildiği tespit edilmiştir.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair iktidar ilişkilerinin Fariz ile Gülten arasındaki cinsellik temsiline kısıtlı olarak; Fariz ile pavyondaki kadın arasındaki cinsellik temsiline ise yoğun olarak yansıdığı belirlenmiştir. Gülten ile ilişkisinde cinselliğin başlaması ve sürdürülmesinde Fariz baskın karakter olsa da belirgin bir iktidar ilişkisinden söz edilemez. Ancak pavyondaki kadın ile olan ilişkisinde Fariz, baştan çıkarılan erkek konumundadır. Pavyondaki kadına artık evlendiğini, böyle şeyler yapmak istemediğini söyler. Ancak kadın onu dinlemez, öpmeye devam eder. Sonunda Fariz stereotipleşmiş *seksi kadın* temsiline karşı koyamaz ve ona teslim olur. Böyle bir okuma, filmdeki kadın temsilleriyle Yeşilçam Sineması'ndaki iyi kadın – kötü kadın temsilleri arasında bir ilişki kuramaya olanak sağlayabilir. Gülten, bütün benliğiyle Fariz'e ait, masum ve saf bir kadındır. Evinin işlerini yapar, çocuğuna en iyi şekilde bakar, kocası ve çocuğu için saçını süpürge eder ve bunlarla bağlantılı olarak bakımsız bir kadın olarak gösterilir. Gülten'in kendisine bakmak için zamanı yoktur; zaten *iyi* bir aile kadınının bakımsız olmasında bir *sorun* da yoktur. Pavyondaki kadın ise güzelliğiyle ve bedeniyle para kazanmaktadır. Onun kendini adayacağı bir evi, kocası, çocuğu yoktur. Bir erkeğe ait değildir. Pavyon kadınının sarışın, dekolte kıyafetli, süslü bir kadın olarak temsil edilmesi onu Yeşilçam stereotiplerine dayanan *kötü kadın* kategorisine sokmaktadır.

Film özelinde ortaya konulan iki farklı cinsellik yaklaşımı, Kandiyoti'nin (2013, s. 82) kadın cinselliğinin denetlenmesine yönelik şu saptaması ile örtüşmektedir: Erkekliğin sürekli ispatlanması gereken bir statü olduğu düşünüldüğünde, erkekliği kaybetme ile ilgili daimî bir kaygı söz konusudur. Bu kaygı, kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip, erkeklerin ise erkeklik becerilerini sürekli teşhir etme gerekliliğini ortaya çıkarabilir. Bu doğrultuda Fariz ile evlenen ve cinselliğinden tamamen arındırılmış olarak sunulan

Gülten'in cinselliği kapalı kapılar ardında temsil edilmekte ve titizlikle denetlenmekte; pavyondaki kadın ise cinsellik alanında Fariz'in erkeklik becerilerini teşhir ettiği bir nesneye dönüşmektedir.

e. Şiddet

- *Filmde* sözel, fiziksel ve psikolojik *şiddet uygulandığı* tespit edilmiştir. Filmde yer alan şiddet türleri hem kadın-erkek hem de erkek-erkek arasında uygulanmıştır. Fariz'in Gülten'e bağırarak sözel şiddet, sokakta tartaklayarak fiziksel şiddet, kumar oynayarak psikolojik şiddet uyguladığı söylenebilir. Salih ise Fariz'e yönelik dozu gittikçe artan bir psikolojik şiddet uygulamıştır. Filmin farklı bölümlerinde Salih tarafından Fariz'e sözel ve fiziksel şiddet de uygulandığı görülebilir. Ağabeyinin Gülten'e uyguladığı şiddet ise yaşam hakkını elinden alan fiziksel şiddettir. Gülten'in Fariz'in yaptıklarını öğrendikten sonra Fariz'e ve çevredeki objelere uyguladığı fiziksel şiddet, Fariz'in kendisini uğrattığı hayal kırıklığının bir sonucudur ve savunma amacı taşıdığı düşünülmektedir.
- *Şiddete* farklı psikolojik durumlarda *başvurulduğu* söylenebilir. Fariz'in gerek Gülten'e uyguladığı şiddetin gerekse etrafında bulunan eşyalara yansıttığı şiddetin stres altındayken ortaya çıktığı görülebilir. Salih'in Fariz'e uyguladığı şiddetin ise, ders verme amacı taşıdığından, Fariz'in psikolojisini bozmaya yönelik olduğu düşünülmektedir.
- *Şiddeti uygulayanın* erkek *olduğu* tespit edilmiştir. Kadının uyguladığı şiddetin ise kendisini korumaya yönelik olduğu görülebilir.
- Filmde hem kadın hem erkek *cezalandırılmaktadır.* Kadın yaşadığı aşk ve evlilik dışı ilişki nedeniyle cezalandırılırken; erkek ise sahip olduğu ailenin kıymetini bilmediği ve kumar oynadığı için cezalandırılmaktadır.
- *Şiddetin* beden gücüyle, ateşli silahla ve tehdit yoluyla *uygulandığı* tespit edilmiştir. Kadına uygulanan şiddetin kadın bedenine yönelik, erkeğe uygulanan şiddetin ise psikolojiye yönelik olduğu görülebilir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* görülmüştür. Gülten'e Fariz tarafından uygulanan sözel ve psikolojik şiddet özel alanda, fiziksel şiddet kamusal alanda; ağabeyi tarafından uygulanan fiziksel şiddet ise kamusal alanda gerçekleşmiştir. Fariz'e Salih tarafından uygulanan psikolojik şiddet kamusal alanda, sözel ve psikolojik şiddet hem kamusal hem özel alanda gerçekleşmiştir.

Ertürk'ün aile içi şiddete yönelik şu tespiti Gülten'in maruz kaldığı şiddeti düşündürmektedir: "Erkekler *erkeklikleri* ayaklar altına alındıkça, kadınlar aile içi

şiddetin hedefi olarak adeta amortisör görevi görmektedir" (Ertürk, 2015, s. 227). Hikâye ilerledikçe Fariz'in Gülten'e karşı tutumunun değişmesi ve şiddet uygulamaya başlaması, Fariz'in Salih karşısında örselenen erkekliği ile ilişkilendirilebilir. Salih'in Fariz'e uyguladığı şiddetin dozu arttıkça Fariz'in de Gülten'e uyguladığı şiddetin dozu artmıştır. Bu bağlamda Fariz'in erkekliğinden kaybettikçe Gülten'e psikolojik ve fiziksel şiddet uygulayarak kaybettiklerini yerine koymaya çalıştığı ileri sürülebilir. Gülten'e yönelik işlenen namus bahaneli cinayete bakıldığında ise, An-Naim'in de ileri sürdüğü gibi (2014, s. 83) Fariz'in de kuralları çiğnemede en az Gülten kadar sorumlu olmasına karşın yalnızca Gülten'i hedef alan, Gülten'in cinselliğinin düzenlenmesine dair aşırı ve şiddet içeren bir yöntem olarak temsil edildiği görülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Fariz ve Gülten'in ailesinin çekirdek aile olduğu tespit edilmiştir. Gülten evlilik dışı hamile kalmıştır. Gülten ve Fariz'in kaçtıktan sonra evlendikleri görülebilir.
- Fariz ve Gülten'in çekirdek ailesinin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* söylenebilir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair Fariz'in aile içinde iktidar sahibi olduğu görülebilir. Beraberliklerinin ilk zamanlarında belirgin bir iktidar ilişkisinden söz etmek mümkün değildir. Ancak Fariz'in kumar merakının artması ve evliliğin özgürlüğünü kısıtladığını düşünmesi, Fariz'in Gülten üzerinde iktidar kurarak onu, dolayısıyla kendi hayatını, kontrol etmek istemesine yol açmıştır.

Sancar'ın (2014, s. 19) işaret ettiği "erkeğin *tam gün* çalışması ve *aile reisliği*ni üstlenmesi; ev ve çocuk yetiştirme işlerinin kadınlar tarafından karşılıksız yapılan *ev kadınlığı* görevine dönüşmesi (…) ile şekillenen modern aile modeli"ne filmde rastlanmaktadır. Sözü edilen modern aile içerisindeki bu rollerin erkek egemen toplum içinde hâkim düzeninin devam ettirilmesi için oldukça önemli olduğu literatürde belirtilmişti. Bu doğrultuda Gülten ve Fariz'in çekirdek ailesinde aile içindeki rollerin sınırlarının belirgin biçimde çizildiği düşünülmektedir. Buna ek olarak Gülten'in idealize edilmiş anneliğinin, ataerkil düzende anneliğin kadını nasıl hizaya sokma aracı olarak kullanıldığına yönelik bir örnek olduğu söylenebilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Gülten, filmdeki toplam yüz iki sahnenin otuz birinde özel alanda, yirmisi kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* ev işi ve çocuk bakımı ile ilgili işler *yaptığı* belirlenmiştir. Ev içi hizmeti ve oğlu Ferhat'in bakımını tamamen Gülten üstlenmiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Fariz, filmdeki toplam yüz iki sahnenin yirmisinde özel alanda, kırk sekizinde kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı eylemin* kumar oynamak olduğu belirlenmiştir. Fariz'in çalışma hayatı hakkında sınırlı veri bulunmaktadır. Fariz çalışma alanı olan kamyondan ziyade kumarhanede ya da muhtelif mekânlarda kumar oynarken görülebilir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen objenin* üzerinde kupa kızı olan bir çakmak *olduğu* belirlenmiştir. Bu çakmağın hem Fariz'in kumar tutkusunu yansıttığı hem de kendisine kumarda şans getirdiğine inandığı görülebilir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Üremeyi ve bu bağlamda evi, bir başka deyişle özel alanı, kadınların ezilmişliğinin merkezi olarak değerlendiren Firestone'un (Firestone, 1993) bu savının filmde somutlaştırıldığı ileri sürülebilir. Zira Gülten'in ailesinin Fariz'i kabul etmemesi bir kenara konulduğunda; Gülten'in, evliliğinde farklı türlerde şiddet görmesine karşın, ailesinin evine dön(e)memesinin birincil nedeninin hamileliği olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda Firestone'un üreme ve kadının ezilmesi arasında kurduğu bağın, filmde de kurulduğu söylenebilir. Kadının sıklıkla özel alanda, erkeğin ise kamusal alanda gösterilmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine yönelik bir veri olarak değerlendirilmektedir.

4.1.8.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Uzun Yol* (Nihat Seven, 2014) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmde yerleşik toplumsal cinsiyet kodlarının belirgin olarak görselleştirildiği ve yeniden üretildiği görülebilir. Özellikle yönetmenin ev sahnelerindeki çerçeve içi düzenlemesi ve Gülten'e uygulanan kostüm-makyaj tercihleri, kadın karakterin ev içi emekçisi konumunu pekiştirmektedir. Kadının kendi hayatı üzerinde kontrolünün bulunmaması ve kendisine dayatılan hayatı, belli bir noktaya kadar, kabullenmesi toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin sorunlu bir temsili olarak değerlendirilebilir. Ev içi hizmetten ve ortak çocuğun bakımından kadının sorumlu olması, kadın ve erkeğin kendi hayatları üzerinde eşit oranda söz sahibi olmaması, kadının ekonomik özgürlüğünün olmaması gibi cinsiyetler arası eşitsizliği görünür kılan örnekler mevcuttur. Buna ek olarak Gülten'in evin giderlerine maddi katkı sağlamayan Fariz'in itiraz etmesine rağmen işe girmesi toplumsal cinsiyet beklentilerine karşı bir duruş sayılabilir. Ancak kadının bir maddi varlık olarak kumar masasında pazarlık konusu yapılması ve bu doğrultuda metalaştırılarak sunulması; filmi toplumda yerleşik cinsiyet rollerini yeniden üreten bir araç hâline getirdiği için, feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsyetler arası eşitsizliğe odaklanma" ilkesine ters düşmektedir.

Toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üreten filmin kadın deneyimlerine kısıtlı bir çerçeve içerisinde ses verdiği düşünülmektedir. Yönetmen, Gülten'in özel alandaki deneyimlerini görünür kılarken kamusal alandaki deneyimlerini görmezden gelmiştir. Bu yaklaşımın kadının toplumdaki ikincil konumunu pekiştirdiği düşünülmektedir. Ataerkil sistemin onayladığı gibi kadın, özel alanda görünür kılınmış; kamusal alanda yok sayılmıştır. Kadın deneyimleri de bu doğrultuda filme yansımıştır. Bunun yanı sıra sonuçlarının doğrudan kadının yaşamını etkilediği bir aşk hikâyesinin ele alanış biçimi erkek deneyimleri ve yaşantısı üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kadının namus kavramıyla ilişkilendirildiği için yaşam hakkının elinden alınması, erkeğin kumar borcunu ödemezse içine düşebileceği kötü durumun ya da karşılaşabileceği cezanın gölgesinde kalmıştır. Sözü edilen karşılaştırmanın kadın ve erkeğin deneyimlerine, dolayısıyla toplumsal konumlarına dair önemli bir saptama olduğu ileri sürülebilir.

Filmografisinde ağırlıklı olarak kısa filmlerin bulunduğu yönetmen Nihat Seven, filmlerinde kadına yönelik şiddet, evsizlik, ırkçılık, politik şiddet, Covid-19 gibi güncel toplumsal konuları ele almaktadır. Feminist metodolojinin konumlandırılmış bilgi

anlayışı temelinde ele alındığında yönetmenin farkındalık yaratmak amacıyla yola çıktığı görülebilir. Filmin namus bahaneli cinayet ile sonuçlanan bir kadın-erkek ilişkisini ele alması nedeniyle feminist bilgi üretimine katkı yapmayı hedeflediği düşünülmekle birlikte; kadına yönelik şiddet temasının erkek üzerinden anlatılması, yönetmenin bilinçli taraflılık ilkesini benimseyemediği sonucuna ulaşılmasına neden olmaktadır. Erkek bakış açısının baskın olduğu filmde seyircinin kadına yönelik şiddetin öznesi olan kadın ile kısmi özdeşleşme sağlaması mümkün görünmemektedir. Feminist metodolojinin feminist bilgi üretimi için gerekli olduğunu ileri sürdüğü kadın bakış açısının bu filmde bulunmamasının seyircinin Gülten yerine Fariz ile özdeşleşmesine zemin hazırladığı düşünülmektedir.

Uzun Yol filminde toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan eşitsiz iktidar ilişkilerinin görünür kılındığı görülebilir. Bu yönüyle sosyal gerçekliği ortaya koyma noktasında başarılı olurken; kadın karakterin hayatını dönüştürme çabasına karşın başarılı olamaması ve ölümle cezalandırılması eleştirel bir yaklaşım taşımadığından toplumsal yapıyı dönüştürme aracı olarak katkı sağlayamayacaktır. Erkek egemen bakış açısının filmde baskın olması, kadın karakter için belirlenen hayat çizgisinin dışına çıkılamaması, kadının toplumsal yapıdaki varoluş biçiminde herhangi bir fark yaratılamaması eleştirel yaklaşımın benimsenemediğinin göstergeleri olarak değerlendirilebilir. Yönetmenin "ev içi şiddet konusunda farkındalık yaratma isteği" (CineSud, 2020) bu film özelinde konu seçimiyle sınırlı kalmış; toplumsal yapıyı dönüştürebilecek itici güç olma amacını karşılayamamıştır.

4.2. Namus Bahaneli Cinayeti Yan Hikâye Olarak Konu Edinen Filmlerin İncelemesi

4.2.1. Sır Çocukları

4.2.1.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Aydın Sayman ve Ümit C. Güven'in yaptığı, başrollerinde Fırat Tanış, Halil İbrahim Aras, Özgü Namal, Volga Sorgu, Memet Ali Alabora ve Nur Sürer'in yer aldığı *Sır Çocukları* filmi 2002 yapımıdır. 39. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü ve Jüri Özel Ödülü'ne; 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'ne; 14. Uluslararası Ankara Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, Onat

Kutlar En İyi Senaryo Yazarı Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü, Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu Ödülü ve Umut Veren Yeni Erkek Oyuncu Ödülü'ne; 35. SİYAD Ödülleri'nde Umut Veren Genç Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. Cemil, üvey babasının uyguladığı şiddet nedeniyle Adana'daki evinden kaçarak İstanbul'a gelen bir çocuktur. Tren istasyonunda tanıştığı sokak çocukları ile yaşamaya başlar. Sokak çocukları Cemil'i annesine yollamak için para biriktirmeye başlarlar. Annesi Münevver, Cemil'i aramak için İstanbul'a gelir. Ancak eski kocasının ailesi, uzun yıllardır namus meselesi nedeniyle Münevver'i aramaktadır. İstanbul'a geldiği duyulan Münevver'i öldürme görevi kayınbiraderi Reşo'ya verilir.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, dördü erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Zeynep, 20'li yaşlarında milli piyango bileti satarak geçinen ve felçli babasına bakan genç bir kadındır. Eğitimi hakkında yeterli bir veri bulunmamakla birlikte yüksek öğrenim görmediği düşünülmektedir. Münevver ise 30'lu yaşlarında bir ev kadınıdır. Zeynep'in ablası, Cemil'in annesidir. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamaktadır. Kocasını terk etmiş; oğlunu da yanına alarak sevdiği adama kaçmıştır. Ancak sevdiği adamla mutlu olamamış; sürekli şiddet görmüş ve maddi sıkıntı içinde kalmıştır.

Velit, 18-20 yaşlarında bir sokak çocuğudur. Eğitim almadığı düşünülmektedir. Diğer sokak çocuklarına yardımcı olmakta, onları korumaktadır. Özellikle Cemil'e karşı hem sevgisini belli eder hem de onu sokaklardan kurtarmak için elinden geleni yapar. Yerleşik sokak çocuğu tanımının oldukça dışında bir temsil söz konusudur. Bu hâliyle filmdeki iyi insan temsilinin Velit üzerinden yapıldığı düşünülebilir. Cemil, 8-10 yaşlarında bir oğlan çocuğudur. Annesinin sevgilisini uyguladığı şiddetten kaçmış ve sokaklarda yaşamaya başlamıştır. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamaktadır. Antepli 15-18 yaşlarında bir sokak çocuğudur. Velit'in arkadaşıdır. Birlikte yaşadıkları sokak çocuklarını korumakta Velit'e yardım eder. Annesi bir seks işçisidir; Antepli'nin düzenli olarak annesini ziyaret ettiği görülür. Reşo ise Doğulu olduğu düşünülen bir ailenin en küçük erkek çocuğudur. Ağabeyinin karısı Münevver'i namus meselesi nedeniyle öldürme görevi ona verilmiştir. Eğitim ve iş durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır.

4.2.1.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.

- *Kadınlığın* annelikle ilişkilendirilerek ve seyirlik/sevilecek nesne konumuna yerleştirilerek *temsil edildiği; kadın olmanın* namuslu, iffetli ve itaatkâr olmak ile *tanımlandığı; kadından beklenenin* sevmese bile kocasına sadık olmak, hiçbir koşul altında kocasını terk etmemek, kendisine uygun görülen hayatı kabul etmek *olduğu* belirlenmiştir. Münevver, ailesinin uygun gördüğü kişiyle evlendirilmiş ancak evlendirildiği kişiyi hiçbir zaman sevememiştir. Sevdiği kişiyle kaçarken oğlunu da yanına almıştır. Kaçtıktan kısa bir süre sonra kendisine ve oğluna şiddet uygulamaya başlayan adama karşı oğlunu korumaya çalışmış; oğlu eziyetlere dayanamayıp evden kaçtığında da sevdiği adamı bıçaklamıştır. Kocasını terk etmesi, kadına yönelik beklentileri boşa çıkardığının bir göstergesidir. Zeynep ele alındığında ise Zeynep'in, ablası Münevver'den farklı olarak, seyirlik bir nesne olarak temsil edildiği görülebilir. Velit, Zeynep'e duyduğu aşkı onu uzaktan seyrederek yaşar. Zeynep itaatkâr bir kadındır. Arkadaşının bıraktığı valizleri sorgulamadan evinde muhafaza eder, ona verdiği paketleri alıp saklar. Filmin iki ana kadın karakteri göz önünde bulundurulduğunda Münevver'in itaat etmeyen *kötü kadın*, Zeynep'in ise itaatkâr *iyi kadın* olarak temsil edildiği düşünülebilir.
- *Kadının* anne ve âşık *kimliğinin ön plana çıktığı* düşünülmektedir. Münevver âşık kimliğiyle sevmediği kocasını terk edip âşık olduğu adama kaçmıştır; anne kimliğiyle ise her şeyi göze alıp kaçtığı adamı, çocuğuna eziyet edip evden kaçırdığı için bıçaklamıştır.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü*ne dair Münevver'in ekonomik özgürlüğü olmadığı, Zeynep'in ise çalıştığı için ekonomik özgürlüğü olduğu belirlenmiştir. Münevver'in sevgilisi Kenan çalışmamaktadır; sahip olduğu işini de batırmıştır. Sefalet içinde yaşamaktadırlar. Kenan Cemil'in çalışmasını ve eve para getirmesini istemektedir.

Münevver, içinde bulunduğu duruma rağmen bir işe girip çalışmaz. Çalışmasına Kenan'ın mı engel olduğuna dair bir veri bulunmamaktadır. Cemil evden kaçarken biriktirdiği paraları annesinin yastığının altına bırakır. Dolayısıyla Münevver'in hiçbir maddi birikiminin olmadığı düşünülebilir. Münevver'in bu biçimde temsil edilmesi, onun tabi kimliğini pekiştirmektedir. Zeynep ise milli piyango bileti satarak geçinmektedir. Maddi güçlük içerisindedir. Ancak hiç kimseye muhtaç olmadan hayatını sürdürdüğü, babasına baktığı görülebilir.

- *Kadının bir destek görüp görmediği; görüyorsa kimden destek gördüğü ve desteğin mahiyetinin (maddi-manevi) ne olduğu*na dair Münevver'in Zeynep'ten destek gördüğü tespit edilmiştir. Münevver, sevgilisi Kenan'ı bıçakladıktan sonra İstanbul'a

gelmiştir. Zeynep, babası istememesine rağmen, Münevver'i evine kabul etmiş, barınma ve gıda ihtiyaçlarını karşılamışi onunla dertleşmiş ve onu teselli etmiştir. Cemil'i televizyonda gördüklerinde televizyon kanalını arayıp Cemil'e ulaşmasına yardımcı olmuştur. Bu doğrultuda Zeynep'in Münevver'e hem maddi hem de manevi destek sağladığı söylenebilir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olmadığı* tespit edilmiş*; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir. Münevver, kendisine şiddet uygulayan Kenan'ı bıçakladığı için polisin peşine düşeceğini, cezaevine gireceğini düşünmektedir. Münevver Zeynep'e "*Ya öldüyse? Polis beni arar, Cemil'imin ailesi arar. Ya hapishane ya ölüm… Hiç kurtuluşum yok benim.*" der. Ya kendini kurtarmak için işlediği bir suçtan dolayı ceza alacağını ya da hayatını arzu ettiği gibi yaşamak istediği için cezalandırılacağını dile getirmektedir. Bu bilgilerden yola çıkarak kadının kanunlar nezdinde korunmadığı düşünülebilir. Şiddet uygulayan Kenan'ın cezasını Münevver onu bıçaklayarak kendisi vermiştir. Kanunlar Kenan'ın bir ceza almasını sağlamamıştır. Münevver'i vuran Reşo'nun ise nasıl bir ceza alacağına, ceza alıp almayacağına dair bir veri yer almamaktadır.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* neredeyse *yer bulamadığı; kadının görünürlüğünün* kamusal alanda oldukça az *olduğu* belirlenmiştir. Münevver kocasının ailesinden saklandığı için neredeyse ev hapsindedir. Ağırlıklı olarak özel alanda temsil edilmiştir. Kamusal alanda bulunduğu sahnelerde ya oğlunu aramakta ya da babasını tekerlekli sandalye ile dolaştırmaktadır. Tekerlekli sandalyeyi tek başına merdivenlerden çıkaramadığı için Reşo'nun yardım teklifini kabul etmiştir. Zeynep ise sıklıkla kamusal alanda, çalışırken temsil edilmiştir. Ancak Zeynep, cinsel kimliğinden arındırılmış bir karakterdir. Kurbağa Prens masalındaki prensese yapılan gönderme ile Zeynep arasında bir ilişki kurulabilir. Cinsel kimliğinden arındırıldığı için kamusal alandaki mevcudiyetinde bir sakınca görülmeden temsil edildiği düşünülmektedir.
- *Erkekliğin* kurtarıcılık temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* ihtiyacı olana yardım etmekle *tanımlandığı; erkekten beklenenin* kimi zaman evden kaçmış bir çocuğu koruyup kollamak kimi zaman da aile namusunu temizlemek *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin yan karakterlerinden olan kıraathane sahibi Şerafettin, sakız çiğneyen arkadaşını "*Türk erkeğine sakız çiğnemek yakışıyor mu?*" diyerek uyarır. Kenan Cemil'i borcu olduğu bakkala göndermek istediğinde Münevver "*Erkeksen kendin git!*" diyerek

Kenan'ın cesaretini sorgular. Bu örneklerden yola çıkarak erkekten beklenen toplumda yerleşik davranış kalıpları olduğu sonucuna ulaşılabilir.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair filmin genelinde erkek karakterlerin ağırlıklı olarak kamusal alanda temsil edildiği söylenebilir. Erkek deneyimlerinin altı çizili olmasa da gündelik yaşam pratiklerine dair pek çok veri filmde yer almaktadır.
- *Queer kimliklerin* belirgin bir *temsiline* rastlanmamıştır. Ancak nezarethanedeki sokak çocuklarının arasında kıyafetlerini çıkarmak istemeyen çocuğun oğlan çocuğu kılığındaki kız çocuğu çıkması dikkat çekicidir. Bunun çocuğun cinsel kimliği hakkında bir veri olarak değerlendirilemeyeceği; sosyal baskıyı bertaraf etmek için zorunlu bir tercih olduğu ileri sürülebilir. Bu kız çocuğunun oğlan çocuğu kıyafetleri giymesinin, saçlarını kısacık kestirmesinin, oğlan çocuğu gibi davranmasının onun bütün mensupları oğlan çocuğu olan bir toplulukta kabul görmesine katkı sağladığı düşünülmektedir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Literatürde toplumsal cinsiyet kalıplarının aile, devlet gibi çeşitli toplumsal kurumlar aracılığıyla toplumsallaşma sürecinde bireye aktarıldığı belirtilmişti. İncelenen filmde toplumun dışına itilmiş, bir aileye mensup olmayan sokak çocuklarının sokakta hayatta kalma becerileri üzerinden erkekliği öğrendikleri düşünülmektedir. Onur ve Koyuncu'nun ileri sürdüğü erkekliklerin oluşturulduğu birincil alanların sosyalizasyon süreçleri olduğu savı (Onur & Koyuncu, 2004, s. 41), filmdeki sokak çocuklarının kapalı bir grup içerisindeki sosyalizasyon sürecinde somutlaştırılmıştır. Oğlan çocuğu kılığına giren kız çocuğu temsili, toplumsal cinsiyetin erkeğe tanıdığı avantajları ortaya çıkarması nedeniyle önemlidir. Filmin, istismara açık olan sokak çocuklarını görselleştirmesi ve hegemonik erkekliğin çerçevesini çizmesi nedeniyle toplumsal cinsiyetin yol açtığı eşitsiz güç ilişkilerini görünür kıldığı ileri sürülebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. Filmde yan hikâyeler olarak aktarılan Münevver'in ve bir sokak çocuğunun annesiyle sevgilisinin hikâyelerinde aile namusunun kadının davranışları ve seçimleri nedeniyle kaybedildiği gösterilmiştir. Münevver'in sevdiği adamla kaçması, kocasını ve kocasının ailesini harekete geçirirken;

sokak çocuğunun "*Bendeki bütün çakmaklar cayır cayır yanar. Dört yıl evvel anamla o herifi Ağrı'da cayır cayır çıra gibi yakacaktım. Çakmak yanmadı. Yüreğim yandı… Artık benim bütün çakmaklarım yanar!*" sözlerinden de anlaşılabileceği gibi kadının çocuğunu harekete geçirmiştir. Namusun kaybedilmesinin hesabı kadından sorulmaktadır.

- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadının sevdiği erkekle gitmesi, kocasına sadakatsizlik etmesi *olduğu* belirlenmiştir.
- *Utanç kavramının* erkek *ile; şeref ve iffet kavramlarının* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Münevver'in kayınvalidesi Münevver'i gıyabında "*şerefsiz*" olarak tanımlar. Münevver'in kocasını terk edip sevdiği kişiyle gitmesi iffetsizlik olarak değerlendirilirken Münevver'in bu seçimi yalnızca kocasının ailesine değil kendi ailesine de utanç getirmiştir. Münevver kaçtıktan sonra kocası onu aramış ancak bulamamış; sonunda intihar etmiştir. Münevver'in kocası peşine düştüğünde Münevver'in babası ve kardeşi Zeynep de İstanbul'a kaçıp izlerini kaybettirmek zorunda kalmışlardır. Münevver, babasının evine geldiğinde, felçli babasının ona küs olduğu davranışlarından anlaşılabilir. Elini öpmek istediğinde babası ona tokat atar. Özce namus meselesinin kadını etkilediği kadar ailesini de etkilediği görülebilir.

Chakravarti'ye göre "normatif kurallarla uyumlu eylemler aileye, soya veya kasta namus ve saflık katarken, uygunsuz davranışlar kastın, ailenin ya da soyun namusunu ve saflığını kirletir" (Chakravarti, 2014, s. 312). Bu saptama neden yalnızca Münevver'in değil ailesinin de cezalandırıldığının, toplumdan tecrit edildiğinin cevabını vermektedir. Münevver'in ve ailesinin durumu namus olgusunun kolektifliğine işaret etmektedir. Filmin ataerkil yapılanmanın farklı dinamiklerini ortaya koyduğu da düşünülmektedir. Örneğin Münevver'in ölüm kararını veren ve uygulanması için harekete geçen bir kadındır. Bu örnekten yola çıkarak kadını, yalnızca cinsiyeti ile ilişkilendirmenin yanlış olacağı; kadının ataerkil sistemin sürdürücüsü olarak da işlevselleşebildiği ileri sürülebilir.

c. İktidar

- *Hangi cinsiyetin iktidarı elinde bulundurduğu*na dair kesin veriler bulunmamakla birlikte ataerkil güç figürlerinin iktidar sahibi olduğu ileri sürülebilir. Örneğin Reşo'nun annesi, ailenin en yaşlı kadını olmanın getirdiği otoriteye sahip olduğu için; Şerafettin, fiziksel ve statüsel olarak Cemil'den daha kuvvetli olduğu için; Kansız da (Şerafettin ile benzer biçimde) yaş ve statü olarak Ahraz'a hükmedebilecek pozisyonda olduğu için iktidar kuran karakterlerdir. Kenan'ın ise Münevver ve Cemil üzerinde iktidar kurmaya

çalıştığı ancak başarılı olamadığı görülebilir. Münevver şiddet görmesine karşın Kenan'ın isteklerini yerine getirmez. Cemil Kenan'ın iktidarından kaçmak için evi terk eder.

- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu tespit edilmiştir. Örneğin Cemil'i istismar eden Şerafettin'in cezasını yaşça Cemil'den büyük olan sokak çocukları verir. Şerafettin'i sokakta takip eden sokak çocukları, şiddet uygulayarak Şerafettin üzerinde iktidar kurmuşlardır.
- *İktidar sahibinin iktidarını hangi alanda (özel alan-kamusal alan) kurduğu*na dair Reşo'nun annesinin iktidarını özel alanda, Şerafettin ve Kansız'ın ise kamusal alanda kurdukları tespit edilmiştir.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair Reşo'nun annesinin kendisine duyulan saygıya dayanarak, Şerafettin ve Kansız'ın ise sahip oldukları güce dayanarak iktidar kurdukları düşünülmektedir. Babanın ya da evin büyük erkek çocuğunun yokluğunda evin en yaşlı kadın üyesinin, ataerkil kabuller doğrultusunda, ailenin iktidarını elinde bulundurduğu ileri sürülebilir. Ona gösterilen saygı hem yaşına hem de statüsüne istinaden gösterilmektedir. Şerafettin ve Kansız'ın da sokak çocuklarının üzerinde iktidar kurdukları görülebilir. Cemil'in ve Ahraz'ın savunmasız konumları onları üzerlerinde iktidar kurulmaya açık kişiler hâline getirir.

Sancar; kadınların topyekûn denetim altında tutulmasını amaçlayan bir erkek egemenliği yerine çoğul, zaman zaman çatışmalı, farklı erkeklik deneyimlerini içeren geniş çaplı bir *erkek egemenliği*nden bahsetmenin daha doğru olacağını ileri sürmektedir (Sancar, 2009, s. 17). Bu doğrultuda filmde gösterilen farklı iktidar biçimlerinin sözü edilen geniş çaplı erkek egemenliğini doğruladığını ileri sürülebilir. Bu geniş çaplı erkek egemenliğinin yalnızca kadınlar üzerinde değil, tabi kılınmış bütün kimlikler üzerinde kurulduğu görülebilir. İktidar sahibi olarak sunulan Reşo'nun annesinin ataerkil sistemin *erkekleştirdiği* bir kadın olduğu ve bu nedenle bir tür erkek egemenliğini deneyimlediği düşünülmektedir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* üstü kapalı biçimde, yalnızca ima yoluyla *temsil edildiği* görülmüştür. Münevver ve Zeynep cinsellikten arındırılmış karakterlerdir. Münevver kocasını terk edip sevdiği adamla gittiği için namussuz olarak yaftalanmıştır. Temelinde cinsellikle ilişkilendirilen namus kavramı, Münevver'in hikâyesinde cinsellik temsil edilmeden sunulmuştur. Zeynep ise âşık olunan bir kadın olarak temsil edilmiştir. Ancak Zeynep'e

duyulan aşk, içinde cinsellik barındırmamaktadır. Şerafettin'in cinselliğe içgüdüsel biçimde yaklaştığı görülebilir. Eğlenmek için beraber gece kulübüne gittiği kadın Şerafettin'in cüzdanını çaldıktan sonra kaçar. Şerafettin "*Cüzdanın gittiğine değil karıların gittiğine yanıyorum. Benim bugün sevişmem lazım.*" diyerek cinselliğe bakışını ortaya koyar.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair iki farklı örnek tespit edilmiştir. Çocuk istismarının iki çocuk üzerinden ele alındığı filmde Şerafettin, Cemil'e tecavüz etmiş; Kansız ise Ahraz'ı başka bir erkeğe para karşılığında teslim etmiştir. İstismar edilen çocuklar üzerinde Şerafettin'in doğrudan iktidarı, Kansız'ın ise dolaylı iktidarı söz konusudur. Bu iktidar ilişkileri, doğrudan ya da dolaylı olarak, çocukların zorla cinsellik için kullanılmasına zemin hazırlamıştır.

Literatürde işaret edilen cinselliğin bir iktidar alanı olduğu savı filmde oldukça hassas bir konu olan çocuk istismarı üzerinden ele alınmıştır. İstismar edilen çocukların sokak çocuğu olması, *öteki* bağlamında şiddete açık hâle gelen kırılgan yaşamları düşündürmektedir. Butler'ın kavramsallaştırmasına göre kırılganlık olgusu, "toplumsal bir hayatı, yani kişinin hayatının her zaman bir anlamda başkalarının elinde olduğu gerçeğine işaret eder" (Butler J., 2010, s. 21). Bu kırılgan yaşamlar, sokak çocukları aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Hayatları başkalarının elinde olan, bir başka deyişle hayatları üzerinde iktidar kurulan sokak çocukları, iktidar kuranlar tarafından cinsel şiddete maruz kalmıştır. Özce filmde cinselliğin iktidar ile olan ilişkisi altı çizilerek ele alınmıştır.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, psikolojik ve cinsel *şiddet uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddete hangi durumlarda başvurulduğu*na dair kimi zaman erkeğin kadına ve çocuğa sebepsiz şiddet uyguladığı kimi zaman güçsüz olanın intikamını almak için güçlü olana kolektif şiddet uygulandığı kimi zaman da ailenin namusunu temizlemek için şiddete başvurulduğu tespit edilmiştir. Çocuğa uygulanan cinsel şiddete erkeğin kontrol edemediği cinsel dürtülerinin yol açtığı gösterilmiştir.
- *Şiddeti uygulayanın* iktidar kuran veya kendini iktidar kurana karşı savunmaya çalışan kişiler *olduğu* ileri sürülebilir. Örneğin Kenan, Münevver ve Cemil üzerinde iktidar kurmuş ve onlara sistematik biçimde fiziksel ve psikolojik şiddet uygulamıştır. Münevver ise bu iktidardan kaçan Cemil'i ve kendisini savunmak için Kenan'a şiddet uygulamıştır. Şerafettin, Cemil üzerinde iktidar kurmuş ve ona cinsel şiddet uygulamıştır.

Buna karşılık Velit'in organize ettiği sokak çocukları topluluğu, Cemil adına Şerafettin'e şiddet uygulayarak ondan intikam almışlardır. Filmde yalnızca sokağın figürlerinden biri olarak yansıtılan seks işçisinin, önce yanındaki erkekten şiddet gördüğü; sonra da kendine şiddet uygulayarak yaşamak istemediği hayata son vererek kendini kurtardığı düşünülebilir. Reşo'nun uyguladığı şiddetin ise ataerkil iktidarın uyguladığı şiddet olduğu ileri sürülebilir. Reşo, ailedeki iktidar sahibi annesinin isteğini yerine getirmek için yola çıkmıştır. Ancak Münevver ve ailesinin zor durumunu görünce onu öldürmekten kaçınmış; Münevver'in taşındığına dair yalan söylemiştir. Münevver televizyon yayınına çıktığında, çevre baskısının da etkisiyle, Reşo annesinin verdiği görevi yerine getirmek zorunda kalmıştır.

- *Kimin cezalandırılmakta olduğu*na dair tabi kılınmış ve üzerinde iktidar kurulabilen kimliklerin cezalandırıldığı tespit edilmiştir. Münevver, yaşadıklarını kadere bağlayan Zeynep'e "*aslında kendi kaderini çizerken cezalandırıldığı*"nı söyler. Münevver'in bu sözlerinden hayatının kontrolünü eline almak istediği için cezalandırıldığı sonucu çıkarılabilir.
- *Şiddetin* beden gücüyle ve ateşli silah kullanımıyla *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin hangi alanda (özel alan-kamusal alan) uygulandığı*na dair kadına yönelik şiddetin hem özel hem kamusal alanda, çocuğa yönelik cinsel şiddetin kamusal alanda, intikam nedeniyle uygulanan şiddetin ise kamusal alanda uygulandığı belirlenmiştir.

İncelenen filmde şiddet ile iktidar arasındaki ilişki, farklı karakterler aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Üzerlerinde iktidar kurulanlara iktidar sahiplerinin uyguladığı şiddet, şu saptama ile örtüşmektedir: "İktidar, gücü elinde tutan bir grubun diğerini baskı altına almasıyla kurulur. (…) Bir grubun diğeri üzerinde uyguladığı güç olarak iktidar daha çok zoru, baskıyı ve şiddeti çağrıştırırken baskıya maruz kalan grup *kurban* pozisyonuna itilir" (Yarar, 2015, s. 15). Kenan, Reşo ve Şerafettin'in uyguladığı şiddet, iktidar sahibinin uyguladığı şiddettir ve şiddetin yöneltildiği Münevver ve Cemil kurban pozisyonundadır. Velit'in Cemil'in intikamını almak üzere organize ettiği sokak çocuklarının Şerafettin'e ya da Münevver'in Kenan'a uyguladığı şiddet ise dezavantajlı grupta yer alan kişiyi korumak amacıyla uygulandığından burada şiddetin yöneltildiği kişinin kurban pozisyonunda yer alamayacağı düşünülmektedir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair filmde parçalanmış ailelerin gösterildiği söylenebilir. Sokak çocuklarını merkeze alan filmde sokak çocuklarının ailelerinin parçalanmış aileler olduğuna gönderme yapılmaktadır. Anne özlemi, sokak çocukları arasında sıklıkla dile getirilen bir tema olarak yer almaktadır. Üvey baba şiddetinden kaçan Cemil evi terk ederken biriktirdiği parasını annesinin yastığının altını saklar, onun saçlarını okşar. Annesi bir seks işçisi olan Antepli, her hafta annesini ziyarete gider, başka bir şehire gönderildiğini öğrendiğinde çok üzülür. Sokak çocuklarının ev olarak kullandığı metruk binada anne özlemini dile getiren şiirin okunması bütün çocukları etkiler. Bu veriler ışığında sokak çocukları için annenin aile anlamına geldiği düşünülebilir.
- *Hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğu*na dair gösterilen ailelerin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* tespit edilmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında Münevver'in parçalanmış ailesi için kesin bir veri bulunmamaktadır. Ancak kocasının ailesinin Doğulu bir aile olduğu düşünülmektedir.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair Münevver'in parçalanmış ailesinde kesin iktidar ilişkilerinden söz etmek mümkün değildir. Münevver'in Kenan'ın şiddet uygulayarak kurmaya çalıştığı iktidarını yıktığı görülür. Kendisini kabul etmeyen babası ise felçli olması nedeniyle eski iktidarını kaybetmiştir. Dolayısıyla bu ailede kesin olarak belirlenmiş bir iktidar sahibi bulunmamaktadır. Reşo'nun ailesine bakıldığında ise aile içinde hiyerarşi piramidinin tepesinde annenin bulunduğu görülebilir.

Yukarıda da değinildiği gibi filmde anneliğin aile ile eş değer tutulduğu düşünülmektedir. Filmde *kutsal anne* mitinin dışında annelik temsilleri olduğu görülebilir. Bu temsiller annelik ile namus arasındaki ilişkiye eleştirel bir yaklaşım olanağı sunmaktadır. Örneğin Cemil bebekken Münevver'in sevdiği adama kaçması ve arkadaşıyla dertleşen sokak çocuğunun annesinin bir sevgilisi olması; bu kadınların kadın kimliklerini ve cinselliklerini göz ardı etmemeleriyle ilişkilendirilebilir. Antepli'nin seks işçiliği yapan annesi ise kutsal anne tanımının dışında kalan bir başka örnektir. Zengin, namuslu kadınların cinsel güçlerini gösteremediklerini veya sergileyemediklerini; aksine cinselliklerini ne kadar sıkı kontrol altına alırlarsa o kadar namuslu sayılacaklarını ileri sürmüştür (Zengin, 2011, s. 100). Bu doğrultuda filmdeki anne temsillerinin namuslu

sayılmadıkları için ataerkil sistemin onaylamadığı kadın temsilleri olduğu düşünülmektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Filmdeki toplam doksan bir sahnenin dokuzunda Münevver özel alanda, altısında kamusal alanda; yedisinde Zeynep özel alanda, altısında kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Münevver'in ev işleri ve babasının bakımıyla ilgili işleri yaptığı; Zeynep'in ise işiyle ilgili olarak piyango bileti sattığı tespit edilmiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair toplam doksan bir sahne bulunan filmde Velit'in on beş özel alan, yirmi sekiz kamusal alan; Cemil'in on bir özel alan, yirmi iki kamusal alan; Reşo'nun üç özel alan, on iki kamusal alan; Antepli'nin ise sekiz özel alan, on sekiz kamusal alan sahnesi bulunduğu belirlenmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Velit ile Antepli'nin zaman zaman tiner kokladığı belirlenmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Cemil'in palyaço şeklindeki oyuncağının olduğu tespit edilmiştir. Bu oyuncağın Cemil'in çocukluğunu temsil ettiği düşünülmektedir. Şerafettin'in Cemil'i istismar ettiği sahnede oyuncağın yere düşmesi buna yönelik bir göndermedir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Münevver'in kamusal alanda var ol(a)maması, hapsedildiği özel alanda ev işleri, yaşlı ve çocuk bakımı gibi işlere mahkûm edilmesi; Acar Savran'ın ileri sürdüğü kadınların ev içinde harcadıkları karşılıksız emeğin adının konup görünür hâle getirilmesinin (Acar Savran, 2002, s. 255) gerekliliğini destekler niteliktedir. Bunun yanında neredeyse cinsiyetsiz bir karakter olarak sunulan Zeynep'in kamusal alandaki varlığının feminist yaklaşıma hizmet ettiğini ileri sürmek zordur. Zira Zeynep'in

kamusallığı, Bora'nın ileri sürdüğü kadınların kamusallıklarının erkeklerinkiyle eş değerli olmadığı (Bora, 1997, s. 89) savını düşündürmektedir.

4.2.1.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Sır Çocukları* (Aydın Sayman ve Ümit C. Güven, 2002) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmin iki ana kadın karakterinin cinselliklerinden arındırılmış, biat eden, sorgulamayan karakterler olarak temsil edilmesi oldukça sorunludur. Ataerkil sistemin kadının konumuna dair kaçındığı ve korktuğu kategorilerin tamamının bertaraf edilerek sunulmasının, ataerkil ideolojinin savunduğu toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine ve yaygınlaştırılmasına yol açabileceği düşünülmektedir. Cinselliğini özgürce yaşayan, kendisine dayatılan hayatı kabul etmeyen, başkaldıran kadın ataerkil ideoloji açısından tehdit oluşturacağından; bu özellikleri taşıyan kadın karakterin medya temsillerinde yer almaması; toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini onaylayan bir tavır olarak kabul edilebilir. Münevver'in Kenan'ı bıçaklaması, kendi hayatıyla ilgili bir başkaldırı değil oğlunun evden kaçmasının cezası biçiminde ele alınmalıdır. Bu nedenle feminist bakış açısına hizmet ettiği söylenemez. Bu verilerden yola çıkarak filmin toplumda yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiği ve bu nedenle eşitsiz güç ilişkilerinin sonlandırılmasına yönelik bir katkı sağlamadığı ileri sürülmektedir.

Filmin ana hikâyesi sokak çocuklarını ele almaktadır. Bu bağlamda sokak çocuklarının gündelik yaşam deneyimleri, maruz kaldıkları baskı mekanizmaları, sorun olarak belirledikleri kategoriler yaygın biçimde gösterilmiştir. Sokak çocuklarının yaşam alanlarının gösterildiği sahnelerde sıklıkla genel çekim ve boy çekimlere yer verildiği, kameranın çevrinme hareketleri ile mekânın tanıtıldığı görülebilir. Üzerlerinde iktidar kurulabilmeleri, sokak çocuklarının tabi kılınmış kimlikler olarak kabul edilebileceğini düşündürmektedir. Eril şiddetin yalnızca kadınları değil, egemen erkek kimliği dışında kalan bütün kimlikleri hedef aldığı düşünüldüğünde sokak çocuklarının maruz kaldıkları eril şiddetin görselleştirilmesinin ve bu doğrultuda sokak çocuklarının deneyimlerine ses verilmesinin feminist bilgi üretimi açısından önem taşıdığı ileri sürülebilir. Üçüncü Dalga Feminizm'in içine aldığı *öteki* kimlikler arasına dahil edilebilecek sokak çocuklarının gündelik yaşam deneyimlerinin filmde yaygın biçimde yer alması feminist metodolojinin deneyimlere ses verme ilkesini karşılamaktadır.

Aydın Sayman ve Ümit C. Güven'in toplumsal bir konuyu ele aldıkları ilk filmleri olarak değerlendirilebilecek *Sır Çocukları*'nın, senaristlerinin de aynı isimler olması nedeniyle, bilinçli taraflılık ilkesi bakımından yönetmenlerin bakış açısı hakkında doğru veriler sunacağı düşünülmektedir. Yukarıda da tartışıldığı gibi film, doğrudan kadına yönelik şiddeti ve kadın sorunlarını ele alan bir film olmamakla birlikte tabi kılınmış kimliklerin yaşamlarının anlatıldığı bir filmdir. Filmdeki tabi kılınmış kimlikler, egemen erkek şiddetine maruz kalmaktadırlar. Ataerkil ideolojinin hegemonik erkekliklere tanıdığı ayrıcalıkları deşifre eden ve bu ayrıcalıkları feminist metodolojinin konumlandırılmış bilgi anlayışı ile sunan filmin sokak çocuklarının sorunları hakkında farkındalık yaratabileceği düşünülmektedir. Sözü edilen konumlandırılmış bilginin bilinçli taraflılık ilkesinin benimsenmesi sayesinde sunulduğu ileri sürülebilir.

Sokak çocuklarının yaşamlarına yönelik bir farkındalık yaratmayı amaçladığı düşünülen *Sır Çocukları*, parçalanmış ailelerden yola çıkarak kayıp hayatlar yaşamaya itilen çocukları konu edinmiştir. Özellikle kadınların maruz kaldıkları eşitsiz iktidar ilişkileri nedeniyle hayatlarında meydana gelen değişimlerin, çocuklarının hayatlarını da doğrudan etkilediğinin gösterilmesi, tabi kimliklerin toplumsal yapıdaki var olma biçimlerinin temsil edilmesi, ataerkil ideolojiye hizmet eden baskı araçlarının deşifre edilmesi filmin sahip olduğu eleştirel yaklaşımın önemli göstergeleri sayılabilir. Ancak kadına yönelik şiddetin en uç boyutu olan namus bahaneli cinayetlerin organize yapısını ve işleniş biçimini yüzeysel biçimde aktarması ve kadının kurtuluşuna dair bir ümitvar bir duruş sergileyememesi nedeniyle eleştirel bir yaklaşımı olmasına karşın toplumsal yapıyı dönüştürücü etkiye yeterli ölçüde sahip olmadığı düşünümektedir.

4.2.2. O... Çocukları

4.2.2.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Murat Saraçoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı, başrollerinde Demet Akbağ, Özgü Namal, Sarp Apak, Altan Erkekli ve İpek Tuzcuoğlu'nun yer aldığı *O... Çocukları* filmi 2008 yapımıdır. 12 Eylül askeri darbe döneminde eşi ve kardeşi sorguya alınan Meryem, kızı Hazan ile saklanmaktadır. Meryem'e yardım eden Saffet, onları eski bir seks işçisi olan ve şu anda seks işçilerinin çocuklarının kaldığı bir çocuk yuvası işleten Mehtap'ın evine yerleştirir. Uzun süren bir gemi yolculuğu ile yurt dışına kaçmayı planlayan Meryem, bu zorlu yolculuğa dayanamayacağını düşündüğü Hazan'ı Mehtap'ın evinde bırakır. Hazan, iki ay sonra Türkiye'den İtalya'ya gidecek olan İtalyan bir ailenin çocuğu

olarak gösterilerek İtalya'ya kaçırılacaktır. Ancak bunun için iki ay içinde Hazan'ın gümrükten geçebilecek kadar İtalyanca öğrenmesi gereklidir. Yarı Türk yarı İtalyan olan Donatella, Hazan'a İtalyanca öğretmekle görevlendirilir. Ancak olaylar planlandığı gibi gelişmez.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden üçü kadın, ikisi erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Mehtap 50'li yaşlarında eski bir seks işçisidir. İstanbul'un arka sokaklarından birinde seks işçilerinin çocuklarının kaldığı bir yuva işletmektedir. Eğitim durumu hakkında yeterli bir veri olmamasına karşın ancak ilkokul mezunu olabileceği düşünülmektedir. Donatella 20'li yaşlarında İtalya'da yaşayan bir öğrencidir. Konservatuvarın şan bölümünde okumaktadır. Burs sınavına hazırlanmaktadır ve maddi güçlük içerisindedir. Hatice, diğer adıyla Badegül, 30'lu yaşların başında eski bir seks işçisidir. Kızıyla birlikte Mehtap'ın evinde kalmaktadır ve Mehtap'a yardım etmektedir. Mehtap ile bulmaca çözerken aralarında geçen diyalogdan anlaşıldığı üzere ilkokul ikinci sınıfa kadar okumuştur. On dört yaşında evlendirilmiş olduğu için okula devam edemediği düşünülmektedir.

Saffet 20'li yaşlarında, bir dönem kaçakçılık yapmış ancak şu anda ne iş yaptığı kesin olarak bilinmeyen bir erkektir. Mehtap'ın evinde büyüdüğü için ona vefa borcu vardır. Bir siyasi suçlu olan Meryem'in ağabeyine de vefa borcu olduğu için Meryem ve kızına yardım etmektedir. Eğitim durumu ile ilgili kesin bir veri bulunmamaktadır. Lokman ise 50'li yaşlarının sonlarında bir sağlıkçıdır. Mehtap'ın mahallesinde sünnet, iğne, tansiyon ölçme vb. sağlık işlemlerini yaptığı bir dükkânı vardır. Mehtap ile evlenmek istemektedir.

4.2.2.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın nasıl temsil edildiği; kadın olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, kadından beklenenin ne olduğu*na dair kadının cinsel obje olarak temsil edildiği ve kadın bedeninin metalaştırılarak sunulduğu tespit edilmiştir. Filmdeki üç ana kadın karakterin ikisi eski birer seks işçisidir. Donatella'nın varlığı ise mesleği konu edilerek değil, güzelliği ve bedeni üzerinden tanımlanmaktadır. Film akışında seks işçiliğini eskiden yapmış ya da hâli hazırda yapmakta olan kadınların hikâyelerine yer verilmiştir. Kadın olmak; güzel olmak ve beden güzelliğini koruyabilmek ile tanımlanmıştır. Ana

karakterler arasında yer almayan Meryem karakterine bakıldığında filmde altı çizilen kadın tanımının dışında bir karakter ile olduğu görülebilir. Meryem anarşist olmakla suçlanmakta ve polis tarafından aranmaktadır. Kadından beklenen namuslu olması, itaatkâr olması, güzel olması ve hiçbir şart altında erkek alanı olarak tanımlanmış devlet işlerine karışmamasıdır.

- *Kadının* cinsel *kimliğinin ön plana çıktığı* tespit edilmiştir. Filmdeki kadınların büyük çoğunluğu cinsellikleri ve bedenleri ile para kazanmaktadırlar. Filmde yer alan küfürler, kadın cinselliğini hedef almakta ve kadınlar tarafından dile getirilmektedir. Bu yaklaşımın kadınların kadınlığa dair algılarının bir işareti olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu belirlenmiştir. Hikâyesi anlatılan kadınlar, sevdikleri adamlar tarafından terk edilmiş ve hayatta kalabilmek için seks işçisi olmuşlardır. Bu açıdan ele alındığında kadınların kendi hayatlarının kontrolünü ellerinde tutmaktan ziyade erkekler tarafından alt üst edilen hayatlarında yeniden ayağa kalkabilmek için ekonomik özgürlüğe ihtiyaç duydukları düşünülebilir.
- *Kadının bir destek görüp görmediği; görüyorsa kimden destek gördüğü ve desteğin mahiyetinin (maddi-manevi) ne olduğu*na dair farklı örnekler tespit edilmiştir. Polis tarafından aranan Meryem; Saffet, Mehtap ve Hatice'den destek görmektedir. Desteğin mahiyeti manevidir. Saffet, Meryem'e kalacak yer ve kaçması için gemi ayarlar. Mehtap, Meryem'in aranıyor olmasına karşın, ona evini açar. Hatice de Meryem'in kızını kendi kızı gibi koruyup kollayacağına söz verir. Hatice'nin de Mehtap tarafında destek gördüğü düşünülmektedir. Hatice kızıyla birlikte Mehtap'ın evinde kalmaktadır ve bu sayede kendisini namuslarını temizlemek isteyen ailesinden korumaktadır.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair namus bahaneli cinayeti işleyen kişinin küçük yaşta olmasının az ceza alınmasına sebep olduğu bilgisinin filmde yer aldığı tespit edilmiştir. Bununla bağlantılı olarak kadını koruyan bir kanun olmadığı; aksine kadın cinayetlerinde belirli durumlarda ceza indirimi olabileceği sonucuna ulaşılabilir. Dolayısıyla caydırıcı bir cezadan da söz edilemeyeceği düşünülebilir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün ne olduğu*na dair kadının kamusal alanda görünür olmadığı, bu nedenle kamusal alan deneyimlerinin filmde yer almadığı belirlenmiştir. Mehtap ve Hatice tamamen özel alana hapsedilmiş gibidir; ikisinin de kamusal alanda bulunduğu sahne

sayısı oldukça sınırlıdır. Donatella kamusal alanda, Mehtap ve Hatice'ye oranla, daha görünür olmasına karşın kamusal alan deneyimleri görünür değildir. Cinsiyeti nedeniyle maruz kaldığı davranışlar filmde yer almamaktadır.

- *Erkekliğin* farklı biçimlerde *temsil edildiği; erkek olmanın* karşıt özellikler üzerinden *tanımlandığı, erkekten beklenenin ne olduğu*nun kesin olarak belirtilmediği tespit edilmiştir. Filmin ana karakterlerinden olan Saffet ve Lokman, filmde hikâyeleri anlatılan ve sevdikleri kadınları terk eden erkeklerin zıddı özellikler taşımaktadırlar. *İyi* erkek ve *kötü* erkek tanımı bu özellikler üzerinden yapılabilir. Buna göre kadının geçmişte yaşadığı hayatı yargılamayan ve kadına her koşulda destek olan Saffet ve Lokman *iyi erkek* olarak nitelendirilebilir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair Saffet'in sıklıkla özel alanda; Lokman'ın ise kamusal alanda gösterildiği tespit edilmiştir. Her ikisinin de kamusal alan deneyimleri hakkında belirgin veriler bulunmamaktadır.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir. Ancak Saffet'in "*Aşkın yeri mi olur? Bir kadın, bir adam…*" sözleri, queer yaklaşımın zıddı bir duruş sergilediğini düşündürmektedir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Ataerkil toplumun yarattığı *kadınlık* ve *erkeklik* kimlikleri filmde toplumdan tecrit edilmiş seks işçileri ve onların erkeklerle olan ilişkileri aracılığıyla aktarılmıştır. Kadına yönelik cinsiyet ayrımcılığının en uç örnekleri, filmdeki seks işçileri üzerinden somutlaştırılmıştır. Zengin'e göre (2011, s. 74) kadının kendisinden beklenildiği biçimde bedenini ve cinselliğini kontrol altında tutarak düzenlemesine bağlı olarak; kültürel yaşama özgü toplumsal cinsiyet rollerinin *iyi kadın* ve *kötü kadın* arasında çizdiği sınırların oluşması ve kadın cinselliğinin toplumsal olarak belirli şekillerde örgütlenmesi sağlanmaktadır. Hâkim toplumsal cinsiyet rolleri ekseninde görünmez kılınan kadın cinselliği ya ailenin özel alanına hapsedilmekte ya da filmde olduğu gibi normu ihlâl eden kadınların yaftalanmasına ve toplum tarafından cezalandırılmasına yol açmaktadır.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Namus olgusuna yaklaşım Hatice'nin hikâyesindeki zıtlık aracılığıyla aktarılmıştır. Hatice evlendikten iki ay sonra

önce kayınbiraderinin, daha sonra da kayınpederinin tecavüzüne uğramıştır. Kayınbiraderi ya da kayınpederi ile cinsel ilişkiye girmesi, kayınpederi tarafından *normal* karşılanmaktadır. Bir başka deyişle aile açısından namusa aykırı bir durum ortaya çıkmamıştır. Kadın ile mülkiyet arasında bir ilişki kurulduğu bu örnekte oldukça açıktır. Ancak Hatice'nin önce sevdiği adamla evden kaçması, daha sonra bir seks işçisi olması aile açısından namuslarının kirlenmesi anlamına gelmektedir ve bu nedenle Hatice'ye ailenin kararıyla ölüm cezası kesilmiştir. Namus olgusu hakkındaki bu ikilik, Hatice'nin cezalandırılmasının sebebinin kocası dışında bir kişiyle cinsel ilişkiye girmesine ilaveten ailenin mülkiyetinden çıkması olduğunu da düşündürmektedir.

- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadının sevdiği adamla kaçması, seks işçiliği yapması *olduğu* tespit edilmiştir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği* hakkında kesin bir veri bulunmamakla birlikte Hatice'nin hikâyesi düşünüldüğünde Hatice'nin iffetini kaybettiği için aileye utanç getirdiği, ailenin şerefini kaybetmesine yol açtığı; bu nedenle cezalandırıldığı görülebilir. Hatice'ye tecavüz eden kayınbirader ve kayınpeder ile ailenin şerefini kaybetmesi, utanca yol açılması, iffetsizlik arasında bir ilişki kurulmamıştır. Bunun yanı sıra Mehtap'ın film boyunca sürekli çözdüğü bulmacada "*Namus, haya*" kelimesinin karşılığı sorulmaktadır. Hatice "*İffet mi?*" yanıtı verir. Böylece Hatice'nin bu kavramların hepsini birbiriyle ilişkilendirdiği görülebilir.

Filmde kadın cinselliği ile mülkiyet arasında kurulduğu düşünülen ilişkinin, Mosse'nin milliyetçiliğin cinsiyetçi içeriği üzerine yaptığı saptama ile örtüştüğü ileri sürülebilir. Mosse'a göre (Mosse, 1997'den aktaran Sancar, 2014, s. 56) *koruyucu erkek* miti *korunan kadın* mitini yaratmaktadır. Korunan, kadınların iffeti ve namusudur. İffet ve namusun korunması, kadınların ahlaki sorumluluğu olmakla birlikte, erkeklerin de ulusal utancıdır. Bu doğrultuda Hatice'nin bedeninin aile mülkiyetinde görülmesi nedeniyle kayınbiraderi ile kayınpederinin tecavüzüne uğraması namus zafiyeti oluşturmazken; sevdiği adamla kaçması aile nezdinde namusun kaybedilmesi anlamına gelmektedir. Namusun korunması söz konusu olduğunda eril konumların aktifliğine, dişil konumların pasifliğine işaret eden Sancar'ın (2004, s. 56) bu saptaması ele alındığında Hatice'nin namusunun korunmasında eril konuma sahip olan oğlunun aktif, dişil konuma sahip olan Hatice'nin ise pasif rol oynadığı ileri sürülebilir.

c. İktidar

- *Hangi cinsiyetin iktidarı elinde bulundurduğu*na dair filmde baskın bir iktidar sahibi olmamasına karşın temsil edilen karakterler arasında Mehtap'ın iktidarı elinde bulundurduğu düşünülmektedir. Mehtap, Meryem'i gemiye yalnız binmeye ikna etmeye çalışırken "*Ne hükümet ne o gavat babaları ben izin vermeden alamazlar o çocukları. İşte bu kadar!*" diyerek iktidarını ortaya koymaktadır. Mehtap'ın Lokman ile olan ilişkisinde ve evdeki konumunda da iktidar sahibi Mehtap'tır.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu belirlenmiştir. Polislerin sorgu sırasında Meryem'in kocası ve ağabeyi üzerinde kurdukları iktidar ile Mehtap'ın Donatella üzerinde kurduğu iktidar bu tür ilişkilere örnek verilebilir. Polislerin mevkilerine, Mehtap'ın ise hayat tecrübesine dayanarak iktidar kurduğu görülebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* tespit edilmiştir. Mehtap'ın evi onun kalesi gibidir. Evin sınırları içerisinde Mehtap'ın kuralları geçerlidir. Çocukları kendi doğrularıyla yetiştirir. Kurduğu düzenin bozulmasını istemez. Düzeni bozma girişiminde bulunan Donatella ile bu nedenle çatışır.
- *İktidar sahibinin iktidarını* hayat tecrübesine *dayanarak kurduğu* görülebilir. Lokman'ın deyişiyle Mehtap "*Görmüş geçirmiş kadın*"dır. Mehtap, içinde bulunulan duruma uygun olarak kullandığı özlü sözlerle hayat tecrübesini ortaya koymaktadır. Yaşadıkları sayesinde edindiği tecrübe, katı kurallarının olmasına yol açmıştır. Doğru olduğuna inandığı bu kuralları hiçbir surette yıkmak istememektedir.

Cinselliğinden arındırılmış, neredeyse *erkekleşmiş* bir karakter olan Mehtap'ın iktidar sahibi olması, toplumsal cinsiyet rolleri ve iktidar arasındaki ilişkiye dair çıkarımlar yapılmasına olanak tanımaktadır. Ancak Mehtap'ın konumu, Sancar'ın ileri sürdüğü "farklı kadınlık konumları"ndan (Sancar, 2009, s. 18) farklıdır. Zira Mehtap, gücü elinde tutan erkeklerle iş birliği yaparak eril iktidardan pay almamaktadır. Mehtap'ın sahip olduğu iktidar, ataerkil sistemde ayakta kalmaya çalıştığı için *erkekleşen* bir kadının iktidarıdır. Özce duygularından arındırılmış, devlet otoritesine karşı duran, kendi doğrularıyla hareket eden Mehtap'ın eril iktidarın değil, alternatif bir başkaldırı iktidarının taşıyıcısı olduğu düşünülmektedir.

d. Cinsellik

- *Cinsellik* anlatının merkezinde, yaşamın içinde ama söze dayalı biçimde *temsil edilmiştir.* Hikâye, seks işçilerinin etrafında geçmektedir ve gerek sözlerinde gerek yaşadıkları hayatın tam ortasında cinsellik vardır. Hayatları istemedikleri ama yaşamak

için girmek zorunda oldukları cinsel ilişkilerle geçmektedir. Kadın karakterlerin sözlerine yansıdığı kadarıyla cinsellik, tamamen duygusallıktan arındırılmış, yalnızca fizikî bir eylemden ibarettir. Donatella ve Saffet arasındaki cinsel ilişki ise filmde gösterilmemiştir. Öpüşme ile başlayan sahne, ertesi sabah yatakta çıplak olarak gösterilen Saffet ve Donatella ile sona erer. Cinsellik bu sahnede görselleştirilmemiş, yalnızca ima edilmiştir. Bu sahnede cinselliği başlatanın kadın olması, yerleşik ataerkil normların dışında kalması nedeniyle, önem taşıyan bir unsurdur.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Jeffreys, fuhuşun cinsiyetini eleştirel olarak incelemenin önemli olduğunu ve basit bir cinsel eylem olarak değerlendirilemeyeceğini; böyle bir kabulün fuhuşu kadın bedenini, arzu ve kişiliğini hiçe sayarak nesneleştiren erkek egemen bir cinsel pratik olarak normalleştireceğini ileri sürmektedir (Jeffreys, 1997, s. 213). Bu doğrultuda filmdeki seks işçilerinin birer cinsel obje olarak sunuldukları; kadın olmanın getirdiği ikincil konuma ek olarak seks işçiliği yapmanın onları daha da dezavantajlı bir gruba dahil ettiği; cinselliği, üzerlerinde kurulan erkek iktidarının bir uzantısı olarak değerlendirdikleri görülebilir. Sözü edilen saptamaların filmde görselleştirilmemesinin; yalnızca seks işçilerinin sözlerine dayanılarak bu çıkarımlara varılabilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bunun, Zengin'in kavramsallaştırdığı gibi (2011, s. 52), fuhuşun devletin en mahrem alanlarından birinde yer alması ve hayat kadınlarının hem görünmez kılınmaya çalışılması hem de kurumsal birtakım düzenlemeler yoluyla sessizleştirilmesiyle ilişkilendirilebileceği ileri sürülebilir.

e. Şiddet

- *Filmde* siyasal, cinsel, fiziksel ve psikolojik *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir. Uygulanan şiddet kimi sahnelerde görselleştirilmiş kimi sahnelerde ise diyaloglar aracılığıyla aktarılmıştır.
- *Şiddete* mevcut düzenin (devlet düzeni, aile düzeni vb.) bozulması söz konusu olduğunda *başvurulduğu* tespit edilmiştir.
- *Şiddeti uygulayanın* mevcut düzenin devam etmesinden çıkarı olan kişiler *olduğu* düşünülmektedir. Örneğin polis anarşistlere mevcut düzeni değiştirmek istedikleri için; Hatice'nin ailesi ise Hatice'ye yaşadığı cinsel şiddete sessiz kalmayarak düzeni bozduğu için şiddet uygulamıştır.
- Başkaldıranların *cezalandırılmakta olduğu* düşünülmektedir.

- *Şiddetin uygulanma biçimi*ne dair iki yaklaşım bulunmaktadır. Diyalog aracılığıyla uygulandığı aktarılan şiddet, cinsel şiddettir. Beden gücüyle uygulanan bu şiddet görselleştirilmeden aktarılmıştır. Filmde yer alan siyasal şiddet ve fiziksel şiddet ise görselleştirilmiştir. Siyasal şiddet sorgu sırasında uygulanmış, hem fiziksel hem de psikolojik işkence görüntüleri filmde yer almıştır. Namus bahaneli cinayet ile sonuçlanan fiziksel şiddet ise ateşli silah aracılığıyla uygulanmıştır. Hatice'nin ailesinden kaçma sürecinde yaşadığı psikolojik şiddet ise camdan oğlunu izlediği sahnede ve Donatella'ya hikâyesini anlattığı sahnede aktarılmıştır.
- *Şiddetin* mahiyetine bağlı olarak hem özel alanda hem kamusal alanda *uygulandığı* belirlenmiştir. Cinsel şiddetin özel alanda uygulandığı sözlü olarak aktarılmıştır. Siyasal şiddet kamusal alanda uygulanmaktadır. Namus bahaneli cinayet ile sonuçlanan fiziksel şiddet de kamusal alanda tezahür etmiştir. Bir seks işçisinin uğradığı fiziksel şiddet ise görselleştirilmeden, yalnızca kadının fiziksel darp izleri gösterilerek anlatılmış ve kamusal alanda uygulandığı aktarılmıştır.

Foucault'nun biyoiktidar kuramındaki şiddet ve iktidar ilişkisinin filmde somutlaştırıldığı düşünülmektedir. Buna göre Foucault'nun Klasik Çağ'da hükümranın sahip olduğunu ileri sürdüğü yaşam ve ölüm üzerinde karar verebilme ayrıcalığına (Keskin, 1996, s. 118), filmdeki iktidarı elinde bulunduranlar olarak gösterilen devletin ve ataerkil ailenin sahip olduğu ileri sürülebilir. Düzenin bozulmasına yol açtığı düşünülenler, Foucault'nun yaklaşımındaki hükümrana karşı gelen ve yasaları çiğneyen kişilere karşılık gelmektedir. Film özelinde polislerin anarşist olarak yaftaladığı Meryem, kocası ve erkek kardeşi (ve diğer anarşistler), "iktidarı yasayla özdeşleştiren eski iktidar biçimleri" nce (Keskin, 1996, s. 121-122); ataerkil düzeni ihlal eden Hatice ise biyoiktidar kuramının ileri sürdüğü gibi "iktidarın belirlediği normlar" (Keskin, 1996, s. 122) aracılığıyla cezalandırılmaktadır.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair parçalanmış ailelerin filmde yaygın olarak yer aldığı tespit edilmiştir. Donatella'nın ailesi ve Saffet'in ailesi parçalanmış ailelerdir. Her ikisinin de babalarıyla ilişkileri sorunludur. Hatice'nin ailesi geleneksel bir geniş ailedir. Filmdeki seks işçileri ailelerini kaybettikleri için bu işi yapmaya başlamışlar ve bir daha asla aile sahibi olamamışlardır. Lokman'ın Mehtap ile kurmak istediği aile ise ataerkil ideolojideki yerleşik aile kavramını tartışmaya açması nedeniyle önemlidir.

- *Hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğu*na dair belirgin bir veri olmamasına karşın filmde yer alan ailelerin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* düşünülmektedir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri bulunamamıştır.
- *Aile içinde hiyerarşinin kuruluşunu* erkeğin yönlendirdiği*; iktidar sahibinin* erkek *olduğu* düşünülmektedir. Erkeğin tek taraflı kararıyla kadını terk etmesi, kadının hayatının mahvına neden olur. Bu yaklaşım erkeğin kadının hayatının merkezinde olduğunu, erkeğin aldığı kararların kadının hayatını doğrudan etkilediğini, bu nedenle erkeğin iktidarı elinde bulundurduğunu düşündürmektedir.

Filmin ataerkil aileyi namus, şeref, utanç ve ahlak kavramları üzerinden tartışmaya açtığı ileri sürülebilir. Özlem (2004, s. 16), çoğu zaman ahlaki normların aile, çevre ve ilerleyen süreçte toplum tarafından telkin, ikna ve zorlama yoluyla bireye kabul ettirildiğini ileri sürerken bu sürecin tek taraflı yaşanmadığına, bireyin bu süreci daima kendince sorguladığına dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda Hatice'nin uğradığı aile içi tecavüzü ahlak normları çerçevesinde sorgulaması, Özlem'in saptamalarını örneklerken; böyle bir ahlaki yoksunluk içerisinde Hatice'nin sevdiği adamla kaçması nedeniyle öldürülmesinin seyirciyi ahlaki normlar üzerine eleştirel düşünmeye sevk edebileceği düşünülmektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmde bulunan toplam yetmiş beş sahnede Mehtap on yedi özel alan, üç kamusal alan; Donatella yirmi yedi özel alan, on iki kamusal alan; Hatice ise on dokuz özel alan, iki kamusal alan sahnesinde yer almıştır. Donatella'nın ataerkil normlara uygun bir yaşam sürmesi nedeniyle daha fazla kamusal alanda gösterildiği; eskiden seks işçiliği yapmış olan Mehtap ve Hatice'nin ise kamudan tecrit edilip özel alana hapsedildiği görülebilir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair ev işleri yaptıkları görülmüştür. Bunun yanı sıra Mehtap'ın sıklıkla bulmaca çözdüğü görülebilir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Mehtap'ın için sürekli çözdüğü bulmacanın bulunduğu gazete ve kalem örnek verilebilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair iki farklı veri tespit edilmiştir. Ana erkek karakterlerden biri olan Saffet, toplam yetmiş beş sahnenin on dokuzunda özel alanda, sekizinde kamusal alanda gösterilirken; Lokman iki sahnede özel alanda, üç sahnede kamusal alanda gösterilmiştir. Saffet'in Mehtap'ın evindeki kadınların

dışarı ile olan bağlantısı olduğu düşünüldüğünde özel alanda sıklıkla gösterilmesinin nedeni anlaşılabilir. Lokman ise sıklıkla iş yerinde temsil edilmiştir.

- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Lokman'ın sağlık ekipmanları, Saffet'in tespihi onlarla özdeşleştirilebilir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Walby'nin günümüz İngiltere'sinde patriyarkanın aldığı biçim hakkındaki saptamalarının filmde de somutlaştırıldığı düşünülmektedir. Buna göre kadınlar artık yalnızca aile içerisinde değil, kamusal alanda da farklı biçimlerde sömürülebilmektedir (Walby, 2016, s. 312). Hatice örneği ele alındığında, cinsel sömürünün aile içerisinde başladığı, bu sömürüden kurtuluş olarak gördüğü sevgilisinde ve içerisine itildiği fuhuş ortamında devam ettiği görülebilir. Fuhuşun "kadın cinselliğinin kamusal görünürlüğüne" (Zengin, 2011, s. 32) işaret ettiği ve Hatice'nin kamusal alandaki cinsel sömürüsünün fuhuş aracılığıyla gerçekleştiği düşünülmektedir.

4.2.2.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Feminist metodolojinin "Toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesi ele alındığında; kadınların cinsiyetleri nedeniyle maruz kaldıkları eşitsiz yaşam koşullarını görünür kılması nedeniyle filmin feminist bilgi üretimine katkı sağladığı düşünülmektedir. Dezavantajlı sınıf içerisinde tanımlanan seks işçilerinin yaşam koşullarının görselleştirilmeden sunulması, cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkilerinin yeniden üretilmeden görünür kılınmasına olanak tanımıştır. Sözü edilen güç ilişkilerinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretilmeden eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmesi, ataerkil ideolojinin yol açtığı erkek merkezli bakış açısının yıkılması yönünde işlevselleşebilir. Buna ek olarak siyasal şiddetin de görünür kılındığı filmde aynı cinsiyet

içindeki eşitsiz güç ilişkileri de görselleştirilmiştir. Toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaya açan işkence sahnelerinde kullanılan aydınlatma ve renk kullanımı, dramatik yapının etkisini arttırmıştır.

Sosyal bilimlerin *sorun* olarak belirlediği kategorilerin erkek deneyimlerine dayandığı önceki bölümlerde tartışılmıştı. İncelenen bu filmde de kadınlar açısından büyük soruna yol açan, hatta onların hayatlarında köklü değişikliklere neden olan olayların erkeklerin hayatında herhangi bir değişiklik yaratmaması; kadın için iffetsizlik sayılan davranışların erkek için aynı sonuçlara yol açmaması; kadın ve erkeğin yaşadıkları ortak bir olayın sonucunda kadının ödemesi gereken bir bedel olmasına karşın erkeğin hayatına kaldığı yerden devam edebilmesi cinsiyetler arası eşitsizliğinin pratikte görülebilen örnekleridir. Bu bağlamda ele alındığında kadının gündelik hayat deneyimlerinin yoğun olarak yansıtılmadığı *O... Çocukları* filmi, kadın yaşantılarının sonuçlarını başarılı bir biçimde ortaya koymakta; bu nedenle kadın deneyimlerine değilse bile sonuçlarına belli ölçüde ses vermektedir. Ancak filmin namus meselesini belirli bir sosyoekonomik sınıfa indirgemiş olması nedeniyle feminist bilgi üretimine yapabileceği katkının sınırlandığı düşünülmektedir.

Murat Saraçoğlu filmlerinde kimi zaman Anadolu hikâyelerini, kimi zaman tarihi hikâyeleri, kimi zaman da politik sorunları ele almış bir yönetmendir. Son filmi olan *Memleket* (2015) dışında yönetmenliğini yaptığı diğer beş uzun metrajlı kurmaca filminin senaryosu kendisine ait değildir. Feminist metodolojinin bilinçli taraflılık ilkesi bakımından bu bilgi önemlidir. İncelenen *O... Çocukları* filminin senaryosu Sırrı Süreyya Önder'e aittir. Filmin namus meselesine yönelik bir eleştirel duruşa sahip olduğu düşünülmekle birlikte konu seçiminin senariste ait olması nedeniyle bilinçli taraflılık ilkesini değerlendirirken Murat Saraçoğlu'nun tek başına değerlendirilmesinin yeterli olmayacağı ileri sürülebilir. Filmin bütününe yayılan güçlü kadın temsilleri, kadın yaşantılarının ve olumsuz deneyimlerinin görselleştirilmeden de seyirciye sunulabileceğini ortaya koymaktadır. Kadının kurtuluşuna dair umut dolu bir son içermesi nedeniyle bilinçli taraflılık ilkesinin büyük ölçüde benimsendiği söylenebilir.

Filmde *namusunu kaybeden* veya *kötü yola düşen* kadınların tamamen özel alanlarına hapsedildiğinin, toplumsal kurumlarda var olma haklarının ellerinden alındığının altı çizilmiştir. Toplumsal kurumlarda var ol(a)mama hâlinin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine işaret ettiği düşünülmektedir. Hatice'ye tecavüz eden kayınbirader ve kayınpeder herhangi bir yaptırım ile karşı karşıya kalmazken tecavüze

uğrayan Hatice hayatta kalabilmek için seks işçiliği yapmak zorunda kalmıştır. Aile şerefinin yitirilmesi, utanca yol açılması, iffetin kaybedilmesi gibi konularda ataerkil ideolojinin bu ikili yaklaşımı tartışmaya açılarak eleştirel bir duruş benimsenmiştir. Seks işçilerinin hayatlarına yönelik seyirciyi sorgulatan yaklaşımın, yalnızca kadın seks işçilerini ele aldığı için, eksik kaldığı düşünülmektedir. Daha kapsayıcı bir yaklaşımla LGBTİ seks işçilerinin de hikâyeye dahil edilmesinin toplumsal yapıyı dönüştürme amacına daha büyük katkılar sağlayabileceği ileri sürülebilir.

4.2.3. Güneşi Gördüm

4.2.3.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Mahsun Kırmızıgül'ün yaptığı, başrollerinde Mahsun Kırmızıgül, Demet Evgar, Murat Ünalmış, Cemal Toktaş, Altan Erkekli, Şerif Sezer ve Erol Demiröz'ün yer aldığı *Güneşi Gördüm* filmi 2009 yapımıdır. 82. Akademi Ödülleri'nde "Yabancı Dilde En İyi Film" dalında Türkiye adına yarışmak üzere seçilmiştir. Doğudaki bir sınır köyünde zorunlu göç nedeniyle doğup büyükleri toprakları terk eden geniş bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı filmde ailenin bir kısmı köyden ayrıldıktan sonra İstanbul'da, bir kısmı Norveç'te, bir kısmı da Mersin'de şanslarını dener. Ramo hasta olan karısı Havar'ı İstanbul'da ameliyat ettirir. Ancak bir yandan çalışmak zorunda olan Ramo ve kardeşi Mamo, görme engelli babaları Haydar ve çocuklara bakmakta zorlanırlar. Heteronormatif cinsel kimliğin dışında kalan küçük kardeşleri Kado ise İstanbul'da farklı bir dünyanın içine girer. En büyük tepkiyi ağabeyi Mamo gösterir. Ailenin Norveç'e giden bölümü hayatlarını düzene sokarak iyi bir yaşam sürmeye başlar. İstanbul'a gidenler ise uyum sağlayamazlar ve önemli kayıplar vererek köylerine geri dönerler.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, dördü erkek, biri queer kimliktir. Havar, 20'li yaşlarında, altı çocuk annesi bir kadındır. Doğudaki bir sınır köyünde geniş ailesiyle birlikte yaşamaktadır. On üç yaşındayken dayısının oğlu olan Ramo ile evlendirilmiştir. Hayattaki en büyük isteği bir erkek çocuk doğurabilmektir. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamakla birlikte okula hiç gitmemiş olabileceği düşünülmektedir. Gülistan, 50'li yaşlarında üç çocuk annesi bir kadındır. Davut ile evlidir ve köyün yaşlı kadınlarındandır. Çocuklarının başına gelenler nedeniyle suskunlaşmıştır. Herhangi bir eğitim görmediği düşünülmektedir. Kado filmdeki ana queer karakterdir. Henüz 20'li yaşların başında

olan Kado, köyde geniş ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Üç erkek çocuğun en küçüğüdür. Köydeki bütün erkeklerden *farklı* olduğu görülebilir. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamakla birlikte okula hiç gitmemiş olabileceği düşünülmektedir.

Ramo 30'lu yaşların başında, sınır köyünde geniş ailesiyle birlikte yaşayan bir erkektir. Havar'ın kocası, Haydar'ın oğlu, Mamo ve Kado'nun ağabeyidir. Hayvancılıkla uğraşmaktadır. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamakla birlikte okula hiç gitmemiş olabileceği düşünülmektedir. Mamo, 20'li yaşların sonunda bir erkektir. Geniş ailesiyle birlikte yaşamakta, ailesinin geçimini hayvancılıktan elde ettikleriyle sağlamaktadır. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamakla birlikte okula hiç gitmemiş olabileceği düşünülmektedir. Davut, 60'lı yaşlarında köyün kanaat önderidir. Bölgenin güvenliği için askerlerle iş birliği yapar. Gülistan'ın kocası, Haydar'ın kardeşidir. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamakla birlikte okula hiç gitmemiş olabileceği düşünülmektedir. Haydar 70'li yaşlarda, geniş ailenin en yaşlı ferdidir. Ramo, Mamo ve Kado'nun babasıdır. Görme engellidir. Köyün en saygı gören kişisi olduğu söylenebilir. Eğitimi ile ilgili bir veri bulunmamaktadır.

4.2.3.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın, erkek ve queer kimlik *temsilleri* bulunmaktadır.
- *Kadınlığın* annelik üzerinden *temsil edildiği; kadın olmanın* çocuk ve yaşlılara bakım vermekle ve evin düzenini sağlamakla *tanımlandığı; kadından beklenenin* erkek çocuk doğurmak *olduğu* tespit edilmiştir. Filmde erkek çocuğa atfedilen önemin altı çizilmiştir. Ramo "*Bu sefer de erkek olmazsa kimse beni tutamaz!*" diyerek Havar'ın üzerine kuma getireceğini ima eder. Havar erkek çocuk doğuramadığı için suçluluk duyar ve Ramo'nun kuma getirmesinden endişe eder. Havar'ın ağabeyinin karısı Zehra, Havar'ın bir sonraki çocuğunun erkek olması için ona tavsiyelerde bulunur; zira Zehra'nın üç tane oğlu vardır. Havar, sağlığını tehlikeye atma pahasına yeniden hamile kalır. Bütün bu veriler genelde hikâyesi anlatılan yörede, özelde ise Ramo'nun geniş ailesinde erkek çocuk sahibi olmanın ne denli önemli olduğunu anlatmaktadır. Filmin başında Havar'ın yeniden kız çocuk doğurması sonucu Ramo'nun babası Haydar, Havar'ı "*Hepimize, bana, çocuklara, davarlara Havar baktı. Benim hatırım için bir kere daha yapın...*" sözleriyle savunur ve Ramo'dan Havar'ın üstüne kuma getirmemesini ister. Haydar'ın bu sözleri Havar'dan beklenenin evdeki bütün bakım işlerini yerine getirmek

olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde Havar ameliyat olduktan sonra İstanbul'a ziyarete gelen ağabeyi Musto, Ramo'ya "*Havar iyileşmezse biz de İstanbul'a geliriz. Karımla anam Havar'a da bakar, çocuklara da.*" der. Bu örnekte de kadınların bakım veren olarak sunulduğu görülebilir. Havar ameliyat olacağı gün bile evin işini yapar. Çamaşır makinesinden çamaşırları çıkarırken Ramo "*Bugün ameliyat olacaksın. Bırak çalışmayı, yeter!*" diyerek ev işlerini Havar'ın yaptığını belirtir.

- *Kadının* anne *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Filmin iki ana kadın karakteri olan Havar ve Gülistan anne kimlikleriyle filmde yer almaktadırlar. Zehra ile Havar'ın aralarında geçen diyalogda Havar yeni bir çocuk sahibi olma konusunda "*Evimin direği Ramo ne isterse ben onu yaparım*." derken Zehra "*Ben hep istiyorum*." cevabını verir. Burada da erkek çocuğun öneminin altını çizilir. Zehra'nın yeni bir çocuk istediğini duyan Havar, "*Allah gözünü doyursun. Üç tane oğlun oldu. Daha ne istiyorsun?*" diye sorar. Havar'ın arka arkaya kız çocuk doğurması, Havar'ı üzerine kuma getirilme riskiyle karşı karşıya bırakır. Son çocuğunun erkek olmasından sonra Ramo Havar'a her zamankinden farklı bir ilgi gösterir, "*Kurban olurum seni verene. Evimin güneşi!*" diyerek neredeyse onu kutsal bir konuma yerleştirir. Havar'ı bu konuma taşıyan anne olmasından ziyade *erkek çocuk annesi* olmasıdır. Yani erkek çocuk doğurmanın Havar'a statü atlattığı söylenebilir.

Gülistan'a bakıldığında filmin başından itibaren mutsuz ve suskun bir kadın olduğu görülebilir. Kendisiyle Kürtçe konuşan gurbetteki kardeşi Nedim ile dahi konuşmayan Gülistan'ın suskunluğunun sebebi, kocası Davut tarafından açıklanır. "*Gülistan'ın hiçbir yarası kabuk bağlamadı. Mayından sonra, yedi senedir böyle. Onun bütün derdi çocuklarıdır, Azad'tır.*" Bu sözlerden Gülistan'ın çocuklarının dertleri nedeniyle kendi hayatından vazgeçtiği düşünülebilir. Gülistan'ın varlığı anneliğiyle ilişkilendirilmiştir. Kendi hayatına dair bir mutluluğu, üzüntüsü ya da öfkesi seyirciye aktarılmamıştır. Özce Gülistan'ın hayatı, anneliği üzerinden anlatılmıştır.

Havar'ın ameliyat olmadan önce çocuklarına kimin bakacağı konusundaki endişesi, ameliyata giderken Ramo'ya vasiyet edercesine "*Çocuklarıma iyi bak!*" diye tembihlemesi ve ameliyat sonrası ilk sorduğu sorunun "*Çocuklarım nasıl?*" olması; Havar'ın da hayatının çocuklarıyla ilişkilendirildiğinin göstergesi sayılabilir. Anneliğin kutsallığına yapılan göndermenin son örneği ise Mamo'nun yeğeni Benal'e söyledikleridir. Havar ameliyat olmuştur, Ramo Havar'ın yanında hastanededir. Mamo ise evde çocuklara ve babası Haydar'a bakmaktadır. En küçük çocuk olan Serhat'ı

dizlerinde sallayarak uyutan Mamo Benal'e "*Sen artık büyüdün. On bir yaşına geldin. Anan gelene kadar bu evin anası sensin.*" diyerek bir evin annesiz olamayacağını anlatmaya çalışır.

- *Kadının ekonomik özgürlüğü*ne dair farklı örnekler mevcuttur. Köyde yaşarken gerek Havar gerekse Gülistan'ın ekonomik özgürlüğü yoktur. Kolektif bir yaşam sürülen köyde geçim, hayvancılık ile sağlanmaktadır. İşlerin imece usülüyle yapıldığı görülebilir. Ancak büyük şehire göç ettikten sonra Havar, hastalığının da etkisiyle, ev içi üretimde kalmaya devam etmiş; Gülistan ise Norveç'e göç ettikten sonra, tıpkı eşi ve çocukları gibi, süpermarkette çalışmaya başlamıştır. Köy yaşantısının Doğu'yu temsil etmesine benzer olarak Türkiye de, Norveç ile kıyaslandığında, Doğu'yu temsil etmektedir. Bu nedenle Gülistan'ın Batı'ya gittikten sonra ekonomik özgürlüğüne kavuştuğu yönünde bir temsil bulunduğu düşünülmektedir.

Havar'ın da eğitimsizliği, dolayısıyla ekonomik özgürlükten yoksun kalmayı, köy yaşantısıyla bağdaştırdığı görülebilir. Evde kızlarıyla sohbet ederken her bir kızının öğretmen, doktor, mühendis, kaymakam gibi farklı meslek mensubu olmalarını arzu ettiğini, çok çalışıp okumalarını istediğini dile getirir. Kızları köye ne zaman döneceklerini sorduklarında "*Köy möy yok… Unutun köyü!*" diyerek kesin bir dille köye dönüşü reddeder. Bu kesin tavrın sebebinin köyde okuma imkânı olmaması ve ileride kızlarının da kendisi gibi başkalarına bağımlı olmalarını istememesi olduğu düşünülmektedir.

- *Kadının* aile fertlerinden *destek gördüğü ve desteğin mahiyetinin* manevi *olduğu* tespit edilmiştir. Havar her kız çocuk doğurduğunda Zehra, Gülistan ve Havar'ın annesi Pakize onu teselli ederler; Ramo'nun onu sevdiğini, başka bir kadınla evlenmeyeceğini söylerler. Kayınpederi Haydar, Davut ve ağabeyi Musto da Havar'ın üzerine kuma getirmemesi için Ramo ile konuşurlar. Çocuklarının başına gelenler nedeniyle üzülen Gülistan ise Havar, Pakize ve kardeşi Nedim tarafından teselli edilir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair belirgin bir veri bulunmamaktadır. Zira filmde kadına yönelik şiddet değil queer kimliklere yönelik şiddet anlatılmaktadır. Bu doğrultuda filmde travestilerin sıklıkla maruz kaldıkları şiddeti uygulayanların caydırıcı bir ceza almadıkları görülebilir. Kado özelinde queer kimliklerin maruz kaldıkları şiddetin; sonucunun ölüm olması halinde cezalandırıldığı düşünülmektedir. Zira filmin sonunda Ramo ve ailesi trenle köye dönerlerken Kado'nun hayatını kaybetmesi, Mamo'nun da Kado'yu

öldürdüğü için cezaevinde bulunması ihtimali nedeniyle trende bulunmadıkları ileri sürülebilir. Bu noktadan hareketle Mamo'nun bir insan öldürdüğü için ceza aldığı, ancak cezanın caydırıcı olup olmadığına dair bir veri tespit edilemediği söylenebilir.

- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* neredeyse bulunmadığı*; kadının görünürlüğünün* olmadığı belirlenmiştir. Havar'ın ve Gülistan'ın köyde kamusal alanda bulunduğu sahneler çoğunlukla evlerinin önünde geçen sahnelerdir. Daha önce de değinildiği gibi kolektif bir yaşam biçiminin benimsendiği köyde ev önünün kamusal alan olarak değerlendirilemeyeceği düşünülebilir. Zira geniş ailenin yan yana evlerde yaşadığı bir düzen söz konusudur ve bu evlerin bahçeleri aynı alana; yani köy meydanına açılmaktadır. Dolayısıyla bu mekânlar da özel alanın bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Havar'ın İstanbul'a göçtükten sonra kamusal alanda bulunduğu sahneler, çoğunlukla zorunlu olarak bulunması gereken kamusal alan olan hastane sahneleridir. Gezmeye gittikleri sahnede ve tren sahnesinde de yanında Ramo ve çocukları vardır. Dolayısıyla Havar'ın, kadın olarak kamusal alanda temsil edilmediği, kadın olması nedeniyle edindiği deneyimlerin aktarılmadığı söylenebilir. Havar'ın kamusal alandaki varlığı Ramo'nun varlığı ile ilişkilendirilebilir. Örneğin Havar'ın hasta olmasına rağmen doktora tek başına gidememesi ve Ramo'dan medet umarak "*Kurban olayım beni doktora götür.*" demesi Havar'ın Ramo'ya ne denli bağımlı olduğunun göstergesi sayılabilir. Gülistan'a bakıldığında da benzer bir durum söz konusudur. İstanbul'daki kamusal alan sahnelerinde Gülistan'ın yanında mutlaka ailenin erkeklerinin bulundukları görülebilir. Benzer biçimde Norveç'e göçtükten sonra da Gülistan'ın kamusal alandaki sahnelerinin sayısı artmasına karşın kamusal alanda temsil edilmediği söylenebilir.
- *Erkekliğin* dayanıklılık temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* vatana ve aileye sahip çıkmakla, idealleri uğruna savaşmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* erkek çocuk sahibi olmak, erkek gibi davranmak ve konuşmak *olduğu* tespit edilmiştir. Havar'ın "*Burada erkeklerin kaderi böyle… Ya korucu ya asker ya dağa çıkacak! Başka yolu yoktur*." sözleri, Doğu'da erkekten beklenenlerin bir özeti sayılabilir. Yukarıda da tartışıldığı gibi erkek çocuk sahibi olmak, kadınlar açısından olduğu kadar erkekler açısından da önem taşımaktadır. Ramo'nun ve ailenin bütün fertlerinin ettiği dualardan, Ramo'nun savurduğu tehditlerden, üç oğlu olan Musto'ya karşı hissettiği eksikliği dile getirmesinden; erkek çocuk doğunca bütün köyün abartılı bir sevinç gösterisinde bulunmasından bunun ne denli hayati bir istek olduğu anlaşılabilir. Asker Ahmet ile

Ramo'nun bebek hakkındaki sohbetinde Ramo, karısı hamile olan Ahmet'e erkek çocuk temennisinde bulunur. Ancak Ahmet, "*Sağlıklı olsun da…*" diyerek cinsiyet tercihinin olmadığını dile getirir. Ramo'nun Doğu'yu, Ahmet'in Batı'yı temsil ettiği düşünüldüğünde özellikle Doğu'da erkek çocuğa önem atfedildiği ileri sürülebilir. Ramo, kadınların görevi olduğu kabul edilen çocuk bakım işini, karısının hasta olması nedeniyle üstlenir. Aileye sahip çıkmanın öneminin yanı sıra vatana sahip çıkmak da önemlidir. Bu nedenle filmdeki yoğun askerlik vurgusunun dikkatle incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Erkeklik hakkında bir başka önemli nokta da idealleri uğruna hayatlarından vazgeçen erkeklerin varlığıdır. Davut'un büyük oğlu Serhat, "*Biz sahipsiz bir halkın ölü çocuklarıyız.*" diyerek dağa çıkmış ve terörist olmuştur. Dayısı Nedim ise 12 Eylül askeri darbesinden sonra Diyarbakır Cezaevi'nde işkence görmüş, yapılanlara boyun eğmeyerek kaçak olarak yurt dışına gitmiştir.

Mamo, erkeklik temsili açısından önemle ele alınması gereken bir karakterdir, çünkü filmdeki hegemonik erkekliği örneklemektedir. Mamo görünüş itibariyle sert, kadınlara düşkün, gerektiğinde şiddete başvurmaktan çekinmeyen bir erkektir. Film boyunca Kado'nun norm dışı davranışlarına en çok tepki gösteren karakter Mamo'dur. Onu mütemadiyen "*Karı gibi konuşma*" ya da "*Erkek gibi konuş*" diyerek uyarır. Kado'ya şiddet uygulayan tek aile ferdi de Mamo'dur. İstanbul'a geldiğinde yandaki arabada seyahat eden kadınlara yönelik çapkınlık ifade eden tepkisi, abartılmış bir erkeklik temsili olarak değerlendirilebilir. Sosyal Hizmetler'in himayesine verilen çocuklar hakkında "*Vermezlerse kaçırırız!*" diyerek gerektiğinde şiddete başvurabileceğini ortaya koyar.

Travesti Cansu'nun babasının konumu da filmdeki erkeklik temsiline dair incelenmesi gereken bir unsurdur. Cansu'nun babası yatalaktır, konuşamamaktadır. Ancak mimiklerinden ve yüzündeki ifadeden şuurunun açık olduğu anlaşılabilir. Cansu'nun ve arkadaşlarının giyimleri, konuşmaları, yaşam tarzlarının Cansu'nun babasını üzdüğü görülebilir. Ancak baba, eksik bir erkektir. Gücü yerinde değildir, hastadır ve ataerkil ideolojinin bir babadan beklediği gereklilikleri yerine getirememektedir. Bu durumun onu kahrettiği söylenebilir. Buna karşılık Kado'nun hegemonik erkekliğin temsilcisi olan ağabeyi Mamo, ataerkil ideolojiye göre yapması gerekeni yaparak norm dışında kalan kardeşini cezalandırır. Bu doğrultuda ataerkil ideolojinin bir erkekten beklediklerinin; hegemonik erkek ve eksik erkek karşıtlığıyla aktarıldığı ileri sürülebilir.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* önemli *ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* oldukça fazla *olduğu* tespit edilmiştir. Köyde askeri operasyonlar nedeniyle erkeklerin karşı karşıya kaldığı zorluklar ve yaptırımlar ayrıntılı olarak gösterilmiştir. Erkek karakterlerin sahnelerinin ağırlıklı olarak kamusal alanda bulunması da erkeğin kamusal alandaki görünürlüğü hakkında değerlendirilmesi gereken bir veri sayılabilir. Kamusal alandaki işlerin (evin kiralanması, çocukların okula yazdırılması vb.) erkekler tarafından gerçekleştirilmesi, kamusal alanda erkeklerin mevcudiyetinin göstergesi olarak düşünülebilir.
- *Queer kimliklerin* doğduğu cinsiyeti erkek olan ancak efemine davranışlar sergileyen karakterlere indirgenerek *temsil edildiği* tespit edilmiştir. Travestiler, doğdukları cinsiyete ait hissetmediklerini göstererek dönüştükleri cinsiyeti aleni bir biçimde sergilemeleri nedeniyle quuer bir duruşa sahip sayılabilirler. Filmde yer alan travesti temsillerindeki giyim, konuşma biçimleri ve yaşam tarzları göz önünde bulundurulduğunda "hiza bozmaya ilişkin" (Çakırlar & Delice, 2012, s. 45) bir tavırdan söz edilebillir. Kado'nun yaşadığı köyde, yani az nüfuslu ve kapalı bir yaşam alanında, köydeki erkeklerin aksine toplumsal cinsiyetin doğduğu cinsiyet olan erkekten beklediklerini yerine getirmemesi ve bu nedenle sıklıkla ağabeyi tarafından şiddete maruz kalması Kado'yu queer konumuna yerleştirmektedir. Kado'nun Cansu'ya berfin çiçeğinin hikayesini anlattığı sahnede kendisini berfin çiçeği ile bağdaştırdığı düşünülebilir. Zira Kado, ağabeyinin kendisini öldüreceğini bilmesine rağmen doğduğu cinsiyeti reddeder. Kado'nun "*Berfin kadar hiçbir şey cesur olamaz!*" sözleri, Kado'nun bir bedel ödemesi gerekliliğinin farkında olduğunun ve bunu karşılayacak cesareti bulunduğunun göstergesi sayılabilir.
- *Queer kimlik için* oldukça klişe *bir çerçeve çizildiği;* kabul edilemez ve dışlanması/tecrit edilmesi gereken bir kimse *tanımlaması yapıldığı* belirlenmiştir. Queer kimliklerden söz edilirken *karı gibi* ve *yumuşak oğlan* vb. tanımlamalar yapılmıştır. Kado'nun köydeki diğer erkeklerden farklı olduğu oldukça basmakalıp davranışlarla seyirciye aktarılmıştır. Kado'nun cilveli konuşması, efemine davranışları, kadın işi olarak görülen ev içi hizmet işlerini severek yapması, TV'deki kadın sunucuyu taklit etmesi vb. eşcinsel yönelimli bir erkeği tanımlamak için kullanılan göstergelerle stereotipleştirilmiş bir eşcinsel erkek temsilinden söz edilebilir. Mamo'nun Kado'ya en fazla tepki gösterdiği nokta karı gibi konuşması, karı sesi çıkartması veya karı gibi adamlarla görüşmesidir. Mamo'nun Kado'nun *karı gibi* olmasından duyduğu endişenin yoğunluğu ile Mamo'nun

hegemonikliği arasında bir ilişki olduğu düşünülebilir. Zira Ramo, büyük ağabey olmasına karşın, Kado'nun cinsel yönelimi hakkında daha ılımlıdır; yönelimi doğrultusunda bir hayat yaşaması için Kado'nun peşini bırakmayı önerir. Ancak Mamo için bu bir seçenek değildir. Mamo Kado'ya engel olmak için onu odaya kilitler, üst üste şiddet uygular. Kado özelinde ve travestiler genelinde tecrit edilme meselesi, incelenen filmde belirgin olarak temsil edilmiştir. Travestiler toplum dışına itilmiş, Kado ise aile içerisinde kalacak biçimde izole edilmiştir.

Kado köydeki evlerinde TV'deki sunucu kadını taklit ettiğinde Mamo, Kado'nun efemine davranışlarıyla ilk kez yüzleşir. Bu zamana kadar konuşma tarzı hakkında uyarıda bulunduğu Kado'yu TV'deki kadını jest, mimik ve ses tonuyla taklit ederken görmesi Mamo'yu çileden çıkartır ve Kado'ya bir tokat atar. Bu sırada Kado yüzünü yerde duran süt dolu tasa çarpar. Tasın içerisindeki süte Kado'nun burnundan akan bir damla kanın karışmasının yakın planda gösterilmesi, Kado ile süt arasında bir ilişki kurulduğunu düşündürmektedir. Sütün saflığı temsil ettiği düşünüldüğünde; Kado'nun özünden saparak norm dışına çıktığı, sütün de üzerine damlayan kan nedeniyle saflığını yitirdiği; özce her ikisinin de sahip olmaları gereken özelliklerini kaybettikleri ileri sürülebilir.

- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı da olsa *yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ise* belirli alanlarla sınırlı *olduğu* tespit edilmiştir. Travestilerin yaşam koşulları hakkında verilerin mevcut olduğu filmde travestilerin maruz kaldıkları şiddet sınırlı da olsa görselleştirilmiştir. Kado'nun arkadaşı Cansu'nun sokak ortasında mahalledeki iki erkek tarafından tartaklanması, Mamo'nun Kado'yu ararken kendisine "*Kocacığım*" diye hitap eden bir travestiye saldırması gibi kısıtlı şiddet örnekleri mevcuttur. Ancak travestilerin çalışma koşulları hakkında herhangi bir veri bulunmamaktadır. Cansu'nun tartaklandığı sahnede erkeklerden birinin "*Mahallemizi kirlettiniz ulan! Gideceksiniz ama…*" sözleri, travestilere kamusal alanlarda yaşam hakkı tanınmadığına; travestilerin yoğun olarak yol kenarında beklemeleri ise ancak seks işçiliği yaparak hayatlarını kazanabildiklerine işaret etmektedir. Bu verilerden yola çıkılarak travestilerin toplumdan tecrit edilmiş oldukları ve ancak belirli yerlerde bulunmaya izinli oldukları düşünülebilir.

Arslan'a göre travestiler, ataerkinin "bedensel hiyerarşisinde kadınlardan da aşağı bir konuma layık görülür"ler (Arslan, 2012, s. 121) ve bu nedenle toplumsal cinsiyetin tesis ettiği iktidar piramidinin de en altında yer aldıkları düşünülebilir. Bourdieu, cinsellik

ve gücü birbirine bağlayan bakış açısını örneklediği çalışmasında, eşcinsel ilişkide cinsellik ile güç arasındaki ilişkinin hiç olmadığı kadar net bir biçimde açığa çıktığını ve cinsel ilişki içerisinde benimsenen rollerin, özellikle aktif ve pasif olma durumunun, bunların hem imkân hem de anlamını belirleyen toplumsal konumlardan ayrıştırılmaz halde ortaya çıktığını ileri sürmektedir (Bourdieu, 2015, s. 35). Kado'nun yaşadığı cinselliği tarif ederken "*Abi biliyorsun ben bir kadınım. Aklına gelebilecek her şeyi yaptım abi.*" dedikten sonra Mamo'nun Kado'yu vurması, erkek olan kardeşini kadın konumunda düşünmeye bile tahammül edemediğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

b. Namus

- *Namusun hangi cinsiyet ile ilişkilendirildiğ*ine dair belirgin bir veri bulunmasa da norm dışında çıkan erkek karakterin namus ile ilişkilendirildiği söylenebilir. Erkeğin kadınlaşmasına yönelik tahammülsüzlük, filmde belirgin biçimde aktarılmıştır. Kado'nun Cansu ile konuşmasında bu tahammülsüzlük dile getirilmiştir. Cansu, Kado'nun ağabeyi tarafından maruz kaldığı şiddeti töreye bağlarken Kado, "*Töreler de göç eder ama bu töre değil. Töreden de büyük bir şey benimki. Abilerim bu halimi kaldıramazlar. Beni öldürmeden rahat edemezler!*" diyerek aslında içinde bulunduğu durumun töre ile ilişkilendirilemeyeceğini söyler. Kado'nun "*bu halim*" olarak tanımladığı durum, erkek iken kadın olma halidir ve Mamo'nun namus ile ilişkilendirdiği için şiddetle karşı çıktığı da tam olarak bu dönüşümdür.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* norm dışı davranışlarda bulunmak *olduğu* belirlenmiştir. Kado, doğduğu cinsiyet olan erkekliği reddederek ve norm dışına çıkmış ve kadına dönüşmüştür. Bu, Mamo açısından namussuzluk sayılan bir davranış olarak değerlendirilmektedir. Mamo'nun "*Bizden karı gibi adam çıkar mı lan?*" ve "*Sana söyledim, beni dinlemedin… Bize yakışmaz!*" sözlerinin, namusun kolektifliğine gönderme yaptığı da düşünülmektedir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiğ*ine dair kesin bir veri bulunmamakla birlikte Kado'nun kadına dönüşmesinin aileye utanç getirdiğinin ve ailenin şerefini zedelediğinin aktarıldığı söylenebilir. Yukarıda da ele alındığı gibi namusun kolektifliği, Kado'nun kadına dönüşmesi üzerinden anlatılmıştır. Mamo, Kado'nun erkek cinsiyet normlarına aykırı düşerek kadın kıyafetleri giyinmesi, erkek cinsiyetine mensup kişilerle cinsel ilişkiye girmesi ve bunu dile getirmesi sonucunda bütün aileye utanç getirdiğini ve ailenin şerefini zedelediğini düşünerek onu

öldürür. Kado, Mamo'yu kışkırtmak için, "*Abi biliyorsun, ben bir kadınım. Aklına gelebilecek her şeyi yaptım abi. Yerde, ayakta, yatakta her türlü muamele yaparım abi. Sizin kardeşiniz bir kadın abi! Artık bunu kabul edin. Sizin kardeşiniz bir kadın!*" der ve bu konuşmanın sonunda Mamo Kado'yu kalbinden vurur. Kado'nun içerisinde bulunduğu durumun, yani erkek iken kadın konumuna geçmesinin, Mamo'nun nazarında utanç ve şeref ile ilişkilendirildiği düşünülmektedir.

İffet, şeref ve namus kavramlarının kadınlaşan Kado karakteri üzerinden aktarılması önemlidir. Kandiyoti, kadının cinsel iffeti ile ailenin şerefi arasında kurulan bağlantıdan söz ettiği çalışmasında, kadınlara yanlış bir davranışları nedeniyle bütün bir topluluğa utanç ya da şerefsizlik getirecek kadar muazzam olumsuz bir güç atfedildiğini ileri sürmüştür (Kandiyoti, 2013, s. 81). Bu bağlamda Kado'nun, hem cinsiyet değiştirmesi nedeniyle norm dışına çıkarak hem de cinsel iffetini kaybederek aileye utanç ve şerefsizlik getirdiği gösterilmiştir. Mamo'nun nazarında Kado'nun seks işçiliği yapması kadar kadınlaşması da namussuzluk ve iffetsizlikle ilişkilendirilmiştir. Bu noktadan hareketle kadın cinsiyetine mensup olmanın doğrudan iffet ve namus ile bağlantılı olduğu, şerefin ise bütün aileye/topluluğa mal edilen bir kavram olduğu ileri sürülebilir.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Filmdeki kadın karakterlerin ya da atanmış cinsiyetlerini değiştirmiş erkek karakterlerin hegemonik erkekliklerin tahakkümü altında olduğu görülebilir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu ancak bu iktidar ilişkilerinin baskı unsuru olarak kullanılmadığı tespit edilmiştir. Örneğin Haydar'ın ailenin en büyüğü olarak, Davut'un ise kanaat önderi olarak iktidar sahibi oldukları; ancak bu iktidarı yıkıcı bir güç olarak değil birleştirici bir unsur olarak kullandıkları görülebilir. Mamo'nun Kado üzerinde kurduğu iktidarın ise mahiyeti farklıdır. Kado'nun atanmış cinsiyeti erkek olmasına karşın kadına dönüştüğü için bu iktidar ilişkisinin erkeğin kadın üzerinde kurduğu bir iktidar ilişkisi olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Mamo'nun kurduğu iktidarda yaş faktörünün etkin olmadığı söylenebilir, zira en büyük kardeş olan Ramo ile Kado arasında bu tür bir iktidar ilişkisinden söz edilemez.
- *İktidar sahibinin iktidarını hangi alanda (özel alan-kamusal alan) kurduğu*na dair devlet eliyle kurulan iktidar ve bireysel olarak kurulan iktidar sınıflandırması

yapıldığında devlet eliyle kurulan iktidarın kamusal alanda; bireysel olarak kurulan iktidarın hem kamusal hem de özel alanda kurulduğu tespit edilmiştir. Örneğin Davut ve ailesinin Norveç'teki polis çevirmesinde kaçak olduklarının tespit edilmesi, trenle başka bir şehire götürülmeleri, göçmenlerle ilgilenen kurulun karşısına çıkarılmaları devlet iktidarını açığa çıkaran unsurlardır. Ramo ile Haydar'ın çocuklara bakamamaları sonucu bebek Serhat'ın hayatını kaybetmesi nedeniyle mahkemeye çıkarılmaları ve çocukların sosyal hizmetlerin korumasına verilmesi de benzer biçimde devletin iktidarını vurgulamaktadır. Benzer biçimde Ramo'nun geniş ailesinin köylerini terk etmek zorunda kalmaları da devlet eliyle kurulan iktidarın bir sonucudur. Burada da askerin talimatıyla köy boşaltılmış ve köylüler doğup büyüdükleri topraklardan ayrılmak zorunda kalmışlardır. Bu örneklerde iktidarın uygulandığı alan, kamusal alandır.

Mamo'nun Kado üzerindeki iktidarına bakıldığında Mamo'nun köy meydanında Kado'yu uyarması, evde şiddet uygulaması, odaya kapatması, sokakta dövmesi, yine sokakta silahla onu öldürmesi Mamo'nun Kado üzerinde kurduğu iktidarın göstergeleridir. Bu örnekte iktidar hem özel hem de kamusal alanda kurulmuştur. Ramo'nun Havar üzerinde kurduğu iktidar ise evin alanı ile sınırlıdır. Havar erkek çocuk doğuramazsa Ramo ikinci kez evlenecek ve özel alanda bazı değişiklikler olacaktır. Dolayısıyla bu iktidar ilişkisi doğrudan özel alanda kurulmuştur ve özel alanı etkilemektedir.

- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair devletin kurduğu iktidarın yasalara dayanarak; Mamo'nun kurduğu iktidarın ise öğretilmiş ataerkil normlara dayanarak kurulduğu söylenebilir. Jandarmaların "*Ev içinde ev, devlet içinde devlet olmaz*." ve "*Devlet her şeyin üstündedir*." sözleri, devlet iktidarını vurgulamaktadır. Mamo'nun Kado'nun cinsiyet değiştirmesine yönelik "*Bize yakışmaz!*" sözü ise öğrenilmiş ataerkil doğruları olduğunu ve bu doğruların dışına çıkmanın cezalandırılması gerektiğini düşündürmektedir. Ramo'nun Havar üzerinde kurduğu iktidar ise yine öğretilmiş ataerkil normlara göre "*Erkek adamın erkek çocuğu olur*." kabulüne dayanarak kurulmuştur. Havar'ın üzerine kuma getirileceğine yönelik endişesi, kurulan iktidarın nasıl bir baskı mekanizması oluşturduğunu görünür kılmaktadır.

Kandiyoti'nin Türkiye'yi de dahil ettiği "klasik ataerkillik"in tarihsel bölgesi içerisinde saygınlık kalıplarının yaşa dayalı olduğu, kadın ve erkekler için farklı hiyerarşiler söz konusu olduğu, cinsiyetlerin faaliyet alanlarının ayrıştığı ve kadınların emeğine ve üreme kapasitelerine evlenerek dahil oldukları erkek soyu tarafından el

konduğu; dolayısıyla otoriteyi erkek soyundan devam eden geniş aile içerisinde yaşlı erkeğin elinde bulundurduğu ileri sürülmüştür (Kandiyoti, 2013, s. 186). Havar'ın içerisinde bulunduğu durumun bu önerme ile örtüştüğü söylenebilir. Havar'ın emeğine, hayvanlara ve evdeki yaşlı ile çocuklara bakma görevi nedeniyle el konulduğu, üreme kapasitesine ise Ramo'nun erkek çocuk isteği nedeniyle el konulduğu düşünülmektedir. Kado'nun cinsiyet değiştirmesine bakıldığında, kadın ve erkek hiyerarşisinin dışına çıktığı ve faaliyet alanları ayrışan cinsiyet kategorilerini yıktığı için klasik ataerkilliğe ters düştüğü söylenebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* görsel olarak *temsil edilmediği,* cinselliğin travestilerin yaşayabilmek için gerçekleştirdikleri profesyonel bir işin gereği olarak aktarıldığı tespit edilmiştir. Kado'nun hikâyesinin odak noktası Kado'nun eşcinsel olması değil; erkek bedenine doğmuş bir kadın olmasıdır. Filmdeki diğer travesti karakterler için de durum aynıdır. Cinsiyet değişim sürecini tamamla(ya)mayan ve kamusal alanda bir yaşam hakkı tanınmayan bu karakterler, seks işçiliği yaparak geçimlerini sağlamak zorundadırlar. Dolayısıyla cinsellik, bu karakterler için hayatta kalabilmek için işlevselleşen bir zorunluluktur.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*nın diyaloglar aracılığıyla aktarıldığı görülebilir. Cansu'nun "*Bizim adımız kelebek. Hayat bizim için bıçak sırtı. Bir tarafa dönersin, yanlış bir adım… Kendini köprüden aşağıda bulursun*." sözleri, Cansu'nun seks işçiliği yaptığı göz önünde bulundurulduğunda, para karşılığında onlarla cinsel birliktelik yaşayan erkeklerin onların üzerinde iktidar kurduğunu da düşündürmektedir.

Filmde yer alan cinsellik temsili, travestiler üzerinden aktarıldığı için erkeğin kadınlaşması konusunu ele almanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Sancar, bedenin kamusal parçalarının kişisel temsilin saygın araçları olduğunu; gizli olarak tanımlanan bazı kısımlarına namus ve utanma gibi dişil anlamlar yüklendiğini ileri sürer. "*Girme (penetration)* bir erkek söz konusu olduğunda egemen libidonun göstergesi olur; erillikten hiç ayrılmaz, karşıtını da dişilleştirir" (Sancar, 2009, s. 191). Burada sözü edilen cinsel eylemin Kado tarafından açıkça dile getirilmesi; Kado'nun kendisini kadın görünümüne sokan elbise, peruk gibi ögeleri üzerinden çıkarmasına rağmen ağabeylerine "*Ben bir kadınım*" demesi onları bu gerçekle yüzleştirmiştir. Bu sayede Kado'nun (ve

diğer travestilerin) egemen libidonun hedefi olarak dişilleştiğinin açığa çıkarıldığı düşünülebilir.

e. Şiddet

- *Filmde* sözel, fiziksel ve psikolojik *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir.
- *Şiddete* ataerkil normların dışına çıkıldığında ya da ataerkil ideolojinin beklentileri karşılan(a)madığında *başvurulduğu* belirlenmiştir. Ramo, ataerkil ideolojinin erkek çocuk sahibi olma beklentisini karşılayamaması nedeniyle Havar'ın üstüne kuma getireceği tehditiyle psikolojik şiddet uygularken; Mamo da oldukça hassas olduğu ataerkil normların dışına çıkılan herhangi bir durumla karşı karşıya kaldığında şiddete başvurmaktadır. Gerek Kado'ya gerekse diğer travestilere uyguladığı şiddet bunun örneği sayılabilir.
- *Şiddeti uygulayanın* erkek *olduğu* belirlenmiştir. Ataerkil ideolojinin uygulayıcısı oldukları ileri sürülebilen erkek karakterler, ataerkil ideolojinin devamını sağlamak amacıyla şiddete başvurmaktadırlar.
- Kadın veya kadınlaşmış erkeklerin *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Havar, hem üzerine kuma getirilebileceği endişesine maruz kalması nedeniyle psikolojik şiddete hem de erkek çocuk sahibi olabilmek için (Ramo'nun isteğine bağlı olarak) bedensel sağlığını kaybetmek pahasına çok sayıda doğum yapmak suretiyle fiziksel şiddete uğramış sayılabilir. Kuma tehditi tam olarak bir ceza olarak değerlendirilebilecekken; çok sayıda doğum yapmak, Havar'ın da rızası olduğu düşünülerek, kesin bir ceza olarak değerlendirilemeyebilir. Ancak çok sayıda doğum yapmanın bir sonucu olarak Havar'ın sağlığını kaybetmesi, bunun da bir tür ceza olabileceği düşündürmektedir. Kadınlaşmış erkeklere bakıldığında gerek toplumdan tecrit edilmeleriyle gerek maruz kaldıkları şiddet türleriyle gerekse yaşamlarını kökten değiştirmek zorunda bırakılmaları nedeniyle ağır biçimde cezalandırılmakta oldukları söylenebilir. Travestiler, ataerkil normlara aykırı düşen yeni görünümleri ile toplum içerisinde var olma hakkının tanınmadığı; bu nedenle norm içi alanda yer alan bireylerin çalıştığı işlere kabul edilmeyen, yaşamlarını devam ettirebilmek için seks işçiliği yapmak zorunda kalan, aileleri ve toplumsal çevreleri tarafından reddedilen karakterler olarak cezalandırılmaktadırlar.
- *Şiddetin* tehdit, telkin, beden gücü ve ateşli silah yoluyla *uygulandığı* tespit edilmiştir. Havar'ın erkek çocuk sahibi olmak uğruna uğradığı şiddet; üstüne kuma getirilmesine yönelik tehdit ve erkek çocuk sahibi olabilirse önemli bir beklentiyi yerine

getirmiş olacağına dair telkin yoluyla uygulanmıştır. Mamo'nun Kado'ya ve sokaktaki travestilere uyguladığı şiddet ile Cansu'nun sokakta uğradığı şiddet, beden gücü kullanılarak uygulanmıştır. Mamo'nun Kado'yu öldürdüğü sahnede ise ateşli silah kullanılmıştır.

- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* belirlenmiştir. Travestiler bir yandan kamusal alanlardan dışlanırken bir yandan da özel alana dahil edil(e)meyecek bireyler olarak temsil edilmektedirler. Bu nedenle travestilerin uğradıkları şiddet, sıklıkla tekinsiz olarak betimlenen sokaklarda uygulanmıştır. Kado'yu norm içine çekmeye çalışan Mamo, kimi zaman kamusal alanda kimi zaman da özel alanda Kado'ya şiddet uygulamıştır. Kado'nun norm dışında olduğu ve onu norm içine çekmenin artık mümkün olmadığı gerçeği ile yüzleştiğinde, Kado'yu öldürerek hem kendine (ve ailesine) şerefini geri kazandırmış hem de Kado'yu utancından kurtarmıştır.

Homofobi, transfobi ve mizojini arasında bir ilişki kurmayı öneren Butler'a göre bu nefret türleri, bedenlerin dünyada nasıl hareket edip edemeyeceklerinin, nasıl görünmeleri/görünmemeleri gerektiğinin, bedenlerin ve arzuların algılanışına göre ayrımcılık ve şiddetin nasıl şekillendiğinin normlara dayalı olarak belirlendiği bir dünyada birbirleriyle yakından ilişkilidir (Butler J. , 2010, s. 19). Bu doğrultuda filmde Kado özelinde yukarıda sözü edilen nefret türlerinin birbirleriyle nasıl bir ilişki içerisinde oldukları görülebilir. Kado, normları ihlal ederek dünyada hareket etmemesi gereken biçimde hareket etmiş, bedeninin görünmemesi gereken şekilde toplum içerisine karışmış, beden ve arzuları nedeniyle ayrımcılık ve şiddete maruz kalmış bir karakterdir. Bu yönüyle Butler'ın önermesini örneklediği ileri sürülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair geleneksel ve geniş bir ailenin hikâyesinin anlatıldığı söylenebilir. Filmdeki karakterler birbirleri ile akrabadır. Köyde kolektif bir yaşam sürmektedirler. Ayrı evlerde yaşasalar da sürülen yaşam ortaktır; dertler, sevinçler, üzüntüler ortaktır. Bu nedenle hikâyesi anlatılan ailenin geniş bir aile olduğundan söz edilebilir.
- Ailenin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* belirlenmiştir. Geniş aile, mahrumiyet bölgesinde yaşamakta ve hayvancılık yaparak geçimini sağlamaktadır. Ancak filmin başında Ramo ve Mamo'nun satmak için götürdükleri ürünleri satamadan getirdikleri sahneden anlaşıldığı kadarıyla maddi olarak sıkıntı içerisindedirler. Köyde bir okul

bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu ailenin mensuplarının herhangi bir eğitim almış oldukları da şüphelidir.

- *Etnik kökenin ne olduğu*na dair hikâyesi anlatılan geniş ailenin Kürt kökenli bir aile olduğu söylenebilir. Serhat öldüğünde Kürtçe ağıtlar yakılması, Nedim'in Gülistan ile Kürtçe konuşması etnik kökeni açığa çıkarmaktadır.
- *Aile içinde hiyerarşinin* yaşa dayalı olarak *kurulduğu; iktidar sahibinin* aynı cinsiyet içerisinde yaşça büyük olan, cinsiyetler arasında ise erkek *olduğu* tespit edilmiştir. Örneğin köyü terk etmek söz konusu olduğunda Davut, jandarmaya "*Haydar ağabeyim ne zaman derse o zaman gideceğiz*." diyerek karar verecek kişinin ailenin en yaşlısı olan Haydar olduğunu belirtir. Mamo da yaş üstünlüğünü kullanarak Kado üzerinde iktidar kurmaya çalışır. Ramo'nun Havar üzerinde kurduğu iktidar ise cinsiyet temellidir.

Sancar'a göre "baba olmak yasanın gözünde çocuklarına bakmakla ve eğitmekle yükümlü vatandaş, yani 'velayet ve vesayet sahibi' erkek demek"tir (Sancar, 2009, s. 121). Ramo'nun çocuklarının velayetini kaybetmesi ve çocukların sosyal hizmetler korumasına verilmesi nedeniyle baba ve erkek olarak bir kriz içerisinde olduğu söylenebilir. Zira uzun uğraşlardan sonra erkek çocuk sahibi olabilen Ramo, karısının yokluğunda çocuklara bakamamış ve her şeyden çok önemsediği oğlu Serhat hayatını kaybetmiştir. Bu doğrultuda "çocukların (ve dolayısıyla onu doğuran kadının) üzerindeki haklarla tanımlanan sosyal/hukuki konum"u (Sancar, 2009, s. 121) kaybeden Ramo'nun aile reisi olarak bir iktidar kaybı yaşadığı da düşünülebilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*nin köy yaşamı ve şehir yaşamı bağlamında farklılaştığı tespit edilmiştir. Filmdeki toplam yüz sekiz sahnede Havar on dört özel alan, on beş kamusal alan sahnesinde; Gülistan ise on bir özel alan, on dokuz kamusal alan sahnesinde yer almaktadır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken; köydeki kamusal alan sahnelerinin aslında geniş ailenin yaşam alanı olan ev önünde geçtiğidir. Dolayısıyla kadının kamusal görünürlüğünün ancak büyük şehirlere göç ettikten sonra kısıtlı da olsa gerçekleştiği ileri sürülebilir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Havar'ın çamaşır yıkamak ve çocuk bakımı gibi ev içi hizmet işleri yaptığı tespit edilmiştir.

- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *temsil edildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam yüz sekiz sahnede, Ramo on dört özel alan, otuz sekiz kamusal alan sahnesinde; Mamo on özel alan, otuz dört kamusal alan sahnesinde; Davut altı özel alan, otuz kamusal alan sahnesinde; Haydar ise on dört özel alan, yirmi bir kamusal alan sahnesinde yer almaktadır. Erkeğin kamusal alan görünürlüğü ve filmin bütünündeki görünürlüğü kadının görünürlüğüne kıyasla oldukça fazladır.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Ramo'nun köy sahnelerinde erkek çocuk sahibi olabilmek için dua ettiği, çeşitli ritüeller yerine getirdiği söylenebilir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam yüz sekiz sahnede Kado on beş özel alan, on dokuz kamusal alan sahnesinde yer almaktadır. Kado'nun evi terk edip travesti arkadaşlarıyla birlikte yaşamaya başladıktan sonra özel alan sahnelerindeki azalma dikkat çekicidir. Mamo'nun baskısıyla eve kapatılan Kado, evi terk ettikten sonra sıklıkla kamusal alanda, seks işçiliği yaparken görülebilir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair seks işçiliğinin gerektirdiği biçimde davrandığı belirlenmiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Kado'nun köyden taşıyıp İstanbul'a getirdiği, hikâyesini Cansu'ya anlattığı, öleceğini anladığında bütün kıyafetlerini çıkarıp çırılçıplak kaldıktan sonra avucuna sadece onu aldığı berfin çiçeğinin Kado'yla özdeşleştirildiği söylenebilir. Berfin çiçeği ile Kado'nun hikâyesi arasında bir paralellik kurulmuştur. Berfin çiçeğinin güneşi gördüğünde öleceği gibi Kado da gerçekler ortaya çıktıktan sonra ölecektir. Kado bu gerçeği bilmesine rağmen hissettiği gibi yaşamaktan geri durmaz.

Mekânın cinselliğini incelediği çalışmasında Zengin, genelevlerini kapsayan kayıtlı fuhuş mekânlarında sadece kadınların çalışmasına izin verilirken; kayıt dışı mekânlar kategorisine sokakta çalışan kadın, erkek, travesti ve transseksüel seks işçilerinin dahil olduğunu ileri sürmektedir (Zengin, 2011, s. 70). Bu noktadan hareketle travestilerin özel alana dahil edilmediği gibi kamusal alan sayılan kayıtlı fuhuş mekânlarından da

dışlandığı ve yalnızca belirlenmiş alanlardaki sokaklarda çalışabildikleri söylenebilir. Filmdeki travesti karakterlerin aynı evde kalmaları, mahallede karşılaştıkları tepkiler, çalışmak için sokakları tercih etmek zorunda olmaları queer kimliklerin oldukça kısıtlı bir alana hapsedildiklerini düşündürmektedir.

4.2.3.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Güneşi Gördüm* (Mahsun Kırmızıgül, 2009) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Feminist metodolojinin toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanma ilkesinin farklı erkeklik ve queer kimlikleri de kapsaması gerekliliği göz önünde bulundurulduğunda, her ne kadar filmde ötekileştirilen cinsel yönelimler temsil edilse de, yalnızca mevcut durumu aktardığı ve duruma yönelik eleştirel bir tavır takınmadığı için bu ilkenin karşılanamadığı düşünülmektedir. Queer kimliklerin sterotipleştirilmiş karakterler olması, filmdeki ana queer karakterin ruhsal ve fiziksel dönüşümünün derinlikli olarak aktarılamaması, queer kimliklerin hapsedildiği alandan bir çıkış yolu önerilmemesi nedeniyle feminist bilgi üretimine katkı sağlayamayacağı ileri sürülebilir.

Feminist metodolojinin erkek deneyimlerinin yerine kadın (ve incelenen bu film özelinde queer kimlik) deneyimlerine ses verilmesi ilkesi ele alındığında filmde sorun olarak ortaya konulan başlıkların sonuçlarının erkek bakış açısından aktarılması nedeniyle feminist metodolojinin bu ilkesinin filmde karşılanamadığı söylenebilir. Kado'nun doğduğu bedene ait olmayışının yarattığı ruhsal ve fiziksel sorunlar ve sonuçlar oldukça kısıtlı biçimde aktarılmıştır. Kado'nun öldürüldüğü, genel çekim ile başlayan sahnede gerilim, çekim ölçeklerinin gittikçe yakınlaşmasıyla artarak Kado'nun vurulmasıyla tepe noktasına ulaşır. Burada Kado'nun kıyafetlerini boy çekimde, peruğunu ise omuz çekimde çıkarması, ardından Mamo ile hep yakın ölçekli çekimlerde konuşmasının diyalogların etkisini arttırdığı söylenebilir. Ancak yukarıda da sözü edildiği gibi Kado'nun yaşadığı dönümüşün sonuçları son derece kısıtlı olarak aktarılmıştır. Travestilerin yaşam ve çalışma koşullarına bakıldığında da kısıtlı bir görselleştirmeden söz edilebilir. Bu yaklaşımın erkeğin *öteki*si konumuna yerleştirilen kadın ve queer kimliklerin deneyimlerini görünür kılmadığı gibi erkek üzerinden norm içini ve norm dışını tanımlaması nedeniyle feminist bakış açısına göre sorunlu bir yaklaşım içerdiği düşünülmektedir.

Kariyerine müzik alanında başlayan Mahsun Kırmızıgül, 2007 yılında yazıp yönettiği *Beyaz Melek* filmiyle sinema alanına geçmiştir. Kimi zaman yaşlılık kimi zaman sahip oldukları engeller kimi zaman da mensup oldukları din ya da etnik köken nedeniyle ikincil konuma itilen, bir başka deyişle *öteki*leştirilen insanları anlattığı filmlerinde "marjinalleştirilmiş" yaşam ve deneyimler aracılığıyla yeni araştırma gündemleri ve sorunlarının ortaya konmasına (Harding S. , 1992, s. 451) katkı yapabileceği düşünülse de; yönetmenin kadın ve queer kimlik deneyimlerine ve sosyal yaşantılarına feminist yaklaşım çerçevesinde yer ver(e)mediği ve bu nedenle bilinçli taraflılık ilkesini karşılayamadığı ileri sürülebilir.

Toplumsal cinsiyet hiyerarşinin filmin sonunda ana karakterlerden Ramo'nun ağzından yazılmış bir mektupta Devlet Ana ve Devlet Baba karşıtlığı üzerinden aktarıldığı filmde anneliği kutsayan, babalığı hükmeden konumuna yerleştiren bir yaklaşımdan söz edilebilir. Bu yönüyle ataerkil ideoloji tarafından normalleştirilen toplumsal cinsiyet rollerinin görünür kılındığı, ancak eleştirel bir yaklaşımla irdelenmemesi nedeniyle eşitlikçi toplumsal yapıya ulaşma amacına hizmet edecek biçimde işlevselleşemediği ileri sürülebilir. Stereotipleşmiş karakterlerin yanı sıra hikâyenin içerisinde terör sorunu, Doğu bölgelerindeki mahrumiyet ortamı, göç, kente uyum sorunu, gurbette yaşam gibi birbirinden farklı ve birden fazla toplumsal sorunu aktarma çabası nedeniyle ele aldığı sorunları yüzeysel biçimde aktarabilmiş ve eleştirel bir bakış açısı ortaya koyamamıştır. Bu nedenle yönetmenin toplumsal yapıyı dönüştürme niyetine sahip olduğu düşünülse de eleştirel bir yaklaşım taşımadığı için bu ilkeyi gerçekleştiremediği düşünülmektedir.

4.2.4. Kıskanmak

4.2.4.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Zeki Demirkubuz'un yaptığı, başrollerinde Berrak Tüzünataç, Nergis Öztürk ve Serhat Tutumluer'in yer aldığı *Kıskanmak* filmi 2009 yapımıdır. 46. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne; 17. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü ve En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. Bir maden mühendisi olan Halit, eşi Mükerrem ve kardeşi Seniha iş vesilesiyle Zonguldak'ta yaşamaya başlamıştır. Oldukça tek düze ve mutsuz bir evlilik sürdüren Mükerrem, yeni taşındıkları bu şehirde yapılan Cumhuriyet Balosu'nda zengin ve çapkın bir genç ile tanışır. Aralarında bir ilişki

başlar. Seniha, yanında bir sığıntı gibi yaşadığı ağabeyi Halit'e karşı büyük bir kıskançlık beslemektedir. Mükerrem'in yasak ilişkisini Halit'ten intikam almak için kullanır ve hepsinin hayatı kökten değişir.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, biri erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Mükerrem 30'lu yaşlarında, eşine az rastlanır güzellikte bir kadındır. Mutsuz bir evlilik sürdürmektedir. Çocuğu bulunmamaktadır. Ev hanımı olan Mükerrem, ev dekorasyonu ve modaya meraklıdır. Eğitim durumu hakkında yeterli bir veri bulunmamaktadır. Seniha 40'lı yaşlarında, fiziksel olarak kabul edilen güzellik özelliklerini taşımayan bir kadındır. Ağabeyi Halit'in evinde yaşamaktadır. Eğitim durumu hakkında yeterli bir veri bulunmamakla birlikte ilkokul mezunu olabileceği düşünülmektedir. Sıklıkla kitap okurken gösterilen Seniha kendini yetiştirir ve filmin ilerleyen sahnelerinde ilkokul öğretmeni olarak çalışmaya başlar. Halit, 40'lı yaşlarında bir maden mühendisidir. Oldukça sert mizaçlı bir kişidir. Monoton bir hayatı vardır. Yüksek öğrenim görmüştür.

4.2.4.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri* bulunmaktadır.
- *Kadınlığın* güzellik ve çirkinlik temelinde *temsil edildiği; kadın olmanın* kabul edilmiş güzellik özelliklerini taşımak ile *tanımlandığı; kadından beklenenin* güzelliğini her durumda muhafaza etmek, kocasına sadık olmak, soru sormadan ve fikir beyan etmeden kendisine sunulan hayatı yaşamak *olduğu* belirlenmiştir. Filmin iki ana kadın karakteri olan Mükerrem çok güzel, Seniha ise çok çirkin bir kadın olarak temsil edilmiştir. Mükerrem ile Seniha'nın temsil biçimindeki ikilik, kadınlığın kategorize edilmesine dair önemli veriler içermektedir. Filmde güzel kadının *femme fatale* olarak temsil edildiği ve erkeklerin mahvına yol açtığı görülebilir. Mükerrem, Nüshet tarafından baştan çıkarılabildiği için güçsüz ve cinsel dürtülerini kontrol edemeyen bir kadın olarak gösterilmiştir.

Seniha ise çirkin bir kadındır ve sosyal ortamlardan dışlanmıştır. Cumhuriyet Balosu'nda Seniha'nın gıyabında diğer kadınlar tarafından söylenen *"Doğrusunu söylemek gerekiyorsa insanı korkutan bir halleri var kendilerinin…"* sözleri, bu dışlanmanın göstergesi sayılabilir. Gerek baloda gerekse film gösteriminde Seniha bir kenarda tek başınadır. Kambur duruşu ve sıra dışı ağız yapısı nedeniyle kabul edilen

güzellik tanımının oldukça dışında bir karakter olan Seniha'nın bu özellikleri nedeniyle sosyal hayatın içerisine dahil olamadığı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra Seniha oldukça suskun bir karakterdir. Kendisine soru sorulmadıkça konuşmaz, fikir beyan etmez, soru sormaz. Mükerrem, Seniha'nın ağabeyinden evliliğine engel olduğu için hesap sormadığını öğrendiğinde şaşırır. Seniha'nın *"Benim Halit'e en küçük bir soru sorduğuma şahit oldunuz mu?"* sözleri onun suskunluğunu açığa çıkarmaktadır.

Seniha ve Mükerrem'in ev içinde nasıl vakit geçirdikleri de temsil edilme biçimleri ile paralellik göstermektedir. Üst sosyoekonomik bir sınıfa mensup olan bu ailede ev içi hizmet işleri, her ikisi de kadın olan aşçı ve kalfa tarafından gerçekleştirilmektedir. Seniha'ya baıkldığında zaman zaman mutfak işleri ya da toz alma gibi ev işleri yaptığı görülür. Halit'in ocak nöbetlerine götüreceği çantayı hazırlamak da Seniha'nın görevidir. Bu haliyle Seniha'nın ev içi hizmet işlerinin sorunsuz biçimde yerine getirilmesinden sorumlu olduğu söylenebilir. Mükerrem ise yalnızca mutfakta her şeyin yolunda olup olmadığını sormakla yetinir. Onun için önemli olan Halit'in sinirlenmemesidir. Bu nedenle her şeyin eksiksiz yapıldığından emin olmak ister. Boş zamanlarında Seniha, içe dönük bir faaliyet olan kitap okuma, örgü örme vb. aktiviteler gerçekleştirirken; Mükerrem moda ve dekorasyon dergilerine bakar ya da evde çay davetleri düzenler. Seniha'nın sakin ve durgun tavrının aksine Mükerrem'in deli dolu bir kadın olduğu görülebilir.

- *Kadının* dişil *kimliğinin ön plana çıktığı* tespit edilmiştir. Mükerrem gerek Halit gerekse Nüshet için seyirlik bir nesne konumundadır. Örneğin Halit, aşçının kocasının her akşam yemek için eve gelmesinden şikâyet eden Mükerrem'i hedef alarak *"Senin bu işlerle uğraşmanın lüzumu yok."* diyerek onu uyarır. Ardından aşçı ile kocasını savunan Seniha'yı hedef alarak *"Laf ebeliğinin lüzumu yok!"* diyerek ona da nerede durması gerektiğini hatırlatır. Buna göre Mükerrem sorgulamaktan, Seniha ise fikir beyan etmekten menedilmiştir. Filmde kadının güzelliğine atfedilen önem belirgin biçimde aktarılmıştır. Nüshet'in annesi Nuriye, Mükerrem'i sinema salonundaki diğer kadınlara *"Hanımlar gördünüz mü bu güzelliği?"* diyerek takdim eder. Bu sırada Seniha'nın bir köşede yalnız olması, çirkinliğin onu yalnızlığa da mahkûm ettiğini düşündürmektedir. Bu sahnede gerek giyimlerinden gerekse hal ve tavırlarından Mükerrem ve Seniha'nın dişil kimlikleri arasındaki fark belirgin biçimde ortaya konulmuştur. Mükerrem'in güzelliğinin tarifi Seniha tarafından savcıya şöyle yapılır: *"Ağabeyim Mükerrem'i çok kıskanıyordu. Biraz sonra göreceğiniz üzere Mükerrem Hanım, eşine az rastlanır*

güzellikte bir kadındır. Hangi kocanın hareminde olsa aynı garabete uğrayacağı kesindir." Buna karşılık kendisini tanımlamak için zayıflık, bedbahtlık, yanaşmalık, kurumuşluk ve çirkinlik sıfatlarını kullanır. Bu doğrultuda Seniha'nın dişil kimliği güzellikle bağdaştırılırken kendisini tanımlamak için kullandığı sıfatları dişil kimlik ile bağdaştır(a)madığı görülebilir. Bunu düşündüren sahne, Seniha'nın kendi hikâyesini anlattığı sahnedir. İnsanların yanında bile durmak istemediği bir genç ile cinsel birliktelik yaşadıktan sonra gencin para istemiş olması, Seniha'nın dişil kimliğinin Mükerrem'in dişil kimliğinden ne denli farklı olduğunu göstermektedir. Mükerrem, herkesin hakkında konuştuğu ve bir arzu nesnesi olarak sunulan Nüshet tarafından beğenilmiş ve ondan gelen talep üzerine bir ilişkiye başlamıştır. Seniha'nın durumunda ise Seniha'nın talebiyle yaşanan tek seferlik ilişkinin karşılığının Seniha tarafından maddi olarak ödenmesi beklenmiştir. Bu veriden yola çıkılarak kadının dişil kimliğinin ön plana çıktığı, bunun da cinsellik ile bağdaştırıldığı ileri sürülebilir.

- *Kadının ekonomik özgürlüğü*nün filmin ilk kısmında olmadığı, ilerleyen sahnelerde kadının ekonomik özgürlüğünü elde ettiği belirlenmiştir. Filmin başında Mükerrem ve Seniha'nın ekonomik özgürlüğü yoktur, evin geçimini Halit sağlamaktadır. Kazancı iyi olan Halit'in evinde iki hizmetli çalışmaktadır. Bu hizmetliler de kadındır, ev işleri ve mutfak işlerinden sorumludurlar. Halit evin mutlak hâkimidir; yemeklerin en iyi şekilde yapılmasını ve valizinin eksiksiz hazırlanmasını ister. Evdeki hizmetliler, Seniha ve Mükerrem, Halit'i sinirlendirmemek için isteklerini eksiksiz yerine getirmeye çalışırlar. Ekonomik özgürlüğe sahip olmamanın Mükerrem açısından herhangi bir sorun teşkil ettiği gösterilmezken Seniha'nın kendini sığıntı ya da yanaşma gibi hissettiği görülebilir. Seniha'nın bu durumda bulunmaktan duyduğu rahatsızlık, Seniha'nın Halit'e kurduğu tuzak ve sonrasında onun bütün mal varlığını elinden alabilmek için sarf ettiği çabadan anlaşılabilir. Halit cezaevine girdikten sonra Seniha da ilkokul öğretmeni olarak çalışmaya başlar, dolayısıyla ekonomik özgürlüğüne kavuşur. Ekonomik özgürlüğüne kavuşmanın Seniha'yı Halit karşısında güçlendirdiği ileri sürülebilir.
- *Kadının bir destek görmediği* belirlenmiştir. Mükerrem'in Nüshet ile buluşmaya gittiği sahnelerde Kalfa, Mükerrem'in evden çıkmasına, tekrar eve girmesine yardım ve gözcülük etmektedir. Ancak bunu destek olarak değerlendirmek olanaklı görünmemektedir. Zira işvereni olarak Mükerrem'in kendisine verdiği işleri yapmakla yükümlü olan Kalfa'nın Seniha'ya ağlayarak *"Mükerrem Hanım ne dediyse ben onu yaptım."* dediğine şahit oluruz. Seniha'ya bakıldığında onun da hayatı boyunca hiç

kimseden destek görmediği anlaşılabilir. Halit'in yanında bir sığıntı olarak yaşamış, Halit'in evinde yaşamanın karşılığında onun ev içi hizmetini yapmıştır. Dolayısıyla burada Halit'in Seniha'nın yaşamını sürdürmesi için ona sunduğu bir destekten söz etmek mümkün değildir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir. Zira filmde şiddet uygulayarak bir kişiyi öldüren Halit'tir. Ancak Halit Mükerrem'e değil, onun sevgilisi olan Nüshet'e şiddet uygulayarak öldürmüştür. Dolayısıyla uygulanan şiddet, namus ile ilişkili olsa da kadına yönelik şiddet kapsamında değerlendirilemeyecektir. Halit'in 8-10 yıl arasında hapis cezası aldığı düşünülebilir. Bu doğrultuda işlediği cinayetin bir cezası olduğu, ancak namus saikiyle işlenmesi sebebiyle herhangi bir ceza indirimi alıp almadığının belirgin olarak sunulmadığı söylenebilir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı *ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün* oldukça az *olduğu* belirlenmiştir. İncelenen film, bir dönem filmidir ve kadının kamusal görünürlüğü dönemin şartları göz önünde bulundurularak aktarılmıştır. Örneğin sinema daveti hakkında Mükerrem'in Seniha'ya *"Oyun bozmak yok abla! Ben tek başıma nasıl giderim?"* sözlerine Seniha'nın *"O nasıl söz? Kocan Halit Bey'i adamdan saymıyor musun?"* şeklinde karşılık vermesi, kadının kamusal alanda veya sosyal hayatta yalnız olmasının uygun görülmediğine dair bir veri olarak değerlendirilebilir. Bir başka örnek, Nuriye Hanım'ın kalfası ile Mükerrem ve Seniha arasında geçen şu diyalogdur: Seniha Mükerrem'e *"Teklif ettiğin zaman bir yol arkadaşın yoktu. Şimdi kalfa geldi, bana hacet kalmadı. Dönüşte de konaktan birini alırsın yanına."* Buna karşılık Kalfa şunları söyler: *"Orası kolay aslancığım. Gencecik kadıncağızımızı yalnız gönderecek değiliz ya!"* Bu diyalog da kadının sokakta yalnız bulunmasının hoş karşılanmadığını göstermektedir. Kadının kamusal alan deneyimleri hakkında Seniha ile Kalfa'nın çarşıya gittiği sahne de önemli veriler içermektedir. Seniha akşam vaktinde Kalfa'ya sırtına bir şey geçirmesini, çarşıya gideceklerini söyler. Kalfa *"Gecenin bu vaktinde iki kadın çarşıya nasıl gideriz? El alem ne der?"* diyerek karşı çıkar. Seniha'nın *"Düşündüğün şeye bak! Sen ihtiyarsın, ben çirkinim. Neden çekinip korkacağız?"* sözleri, cinsiyetlendirilmiş kadın ile yaş ya da fiziksel özellikleri nedeniyle cinsiyetlerinden arındırılmış kadınlar arasında kamusal alan deneyimleri bakımından farklar olduğunu düşündürmektedir.

- *Erkekliğin* cinsellik temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* sert mizaçlı olmakla ve namusuna sahip çıkmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* evin geçimini sağlamak, namusuna sahip çıkmak *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin ana erkek karakteri olan Halit, rutinleri seven, sert mizaçlı bir kişidir. Neredeyse her gün tekrarladığını seyirciye düşündüren *"Tatlılardan ne yiyeceğiz?"* sorusu hem Halit'in tek düze yaşamının hem de Mükerrem ile sürdürdüğü sıkıcı evliliğin bir işareti sayılabilir. Evin mutlak hâkimi Halit'tir. Evde her şey Halit'in istediği gibi yürütülmektedir. Onun istediği zaman yemek ve tatlı yenir, onun istediği şekilde valizi hazır edilir, kime nasıl muamele edileceğine o karar verir. Mükerrem'e Seniha ile ilgili *"Yokluğumu fırsat bilip fazla şımartma bunu!"* der. Nüshet'e bakıldığında, filmde şımarık bir çocuk gibi temsil edilen Nüshet, yakışıklılık ve çapkınlık temelinde temsil edilmiştir. Halit'in temsil ettiği erkek karakterinden oldukça farklı bir temsil söz konusudur.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı *ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* kadına oranla daha fazla *olduğu* belirlenmiştir. Halit'in çalışıyor olması nedeniyle sıklıkla kamusal alanda bulunduğu görülebilir. Sosyal hayatın içerisinde ise Mükerrem ve Seniha da Halit'e eşlik etmektedir. Halit'in sıklıkla kamusal alanda yer almasına karşın buradaki deneyimleri aktarılmamıştır.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Filmdeki erkek karakterlerin yaşamları için birer tehdit unsuru olarak sunulan kadın karakterlerin farklı açılardan birer *femme fatale* olarak sunuldukları ileri sürülebilir. Mükerrem zevk düşkünü ve havai bir kadın olarak, Seniha ise zekasını istediği gibi bir yaşam kurmak için gerektiğinde kötücül biçimde kullanan bir kadın olarak sunulmuştur. Demirel'e göre femme fatale, anlatı içerisinde ya erkek kahraman tarafından evlilik aracılığıyla hizalanır ya da kötücül arzusunun peşinden gittiği için cezalandırılır ve böylelikle düzenin devamı sağlanır (Demirel, 2019, s. 141-142). Bu doğrultuda ihanetin kaynağı olan ve cinselliğini denetleyemeyen Mükerrem'in anlatının sonunda cezalandırıldığını; anlatı boyunca norm içerisinde temsil edilen Seniha'nın ise hedeflediği hayata kavuştuğu söylenebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* düşünülmektedir. Filme konu edilen evlilik dışı ilişkide Mükerrem'in kocasına ihanet etmesi nedeniyle namusunu kaybettiği aktarılmıştır. Nuriye Seniha'yı evine çağırarak bu yasak ilişkiye bir son verilmesini istediğinde *"Bu kadının bir ailesi, bir velisi hele ki bir kocası yok mu da sabahlara kadar bir başka erkeğin koynunda kalma cüretini gösteriyor?"* diyerek bu ilişkinin Mükerrem açısından bağlayıcı olduğunu dile getirmiştir. Benzer biçimde Nuriye, *"Sığıntı da olsanız Mükerrem'in değil, kardeşinizin sığıntısısınız. Onun namusunu korumak da vazifenizdir."* diyerek Halit'in namusunu kaybetmesine yol açan olayın karısı Mükerrem'in evlilik dışı bir ilişki yaşaması olduğunun altını çizmiştir. Mükerrem'in Nüshet ile ilişki yaşadığını bilen Nüshet'in evinin kalfasının *"Artık yolu en az benim kadar iyi biliyorsun aslancığım… Seninkiler yukarıda olacak."* sözlerinde bir kinayeden söz edilebilir. Mükerrem ile Nüshet'in kavga ettikleri sahnede Mükerrem'in *"O aşağılık hizmetçilerin alayları nasıl ağırıma gidiyor, biliyor musun?"* demesi de onun bu tavırdan duyduğu rahatsızlığa işaret etmektedir. Bu alaylı ve kinayeli tavır, evlilik dışı ilişkinin yalnızca kadını etkilediğini, namus kavramı ile kadının ilişkilendirildiğini düşündürmektedir.

Mükerrem'in namus konusundaki düşünceleri ise Halit'in tutuklandığı gece Seniha ile aralarında geçen konuşmada görülebilir. Seniha'ya İstanbul'da birlikte yaşamayı teklif eden Mükerrem, *"Macerası cinayet mahkemelerine düşmüş bir kadınla bir evde oturmayı, beraber yaşamayı hiçbir zaman kabul edemem."* cevabını alır. Bunun üzerine Mükerrem'in *"Mademki namus meselelerinde bu kadar mutaassıptınız, o zaman sorarım size; beni ağabeyinize fitnelediğiniz geceye kadar neden sustunuz? (…) Biraderinizin namusunu kurtarmak için bana tek bir nasihatte bulunduğunuzu iddia edebilir misiniz?"* diyerek namus kavramını kendisiyle ilişkilendirdiği görülebilir.

- *Namussuzluk sayılan davranışların* evli bir kadının evlilik dışı bir ilişki yaşaması *olduğu* tespit edilmiştir. Mükerrem, Nüshet'in onun peşine düşmesi ile kendisini evlilik dışı bir ilişkinin içerisinde bulur. Mükerrem'in oldukça tek düze bir hayatı vardır. Sıkıcı ve kasvetli bir şehirde, sınırları belirli bir hayat yaşamaktadır. Nüshet'in ilgisi, yaşadığı bu sıkıcı hayatın içinde bir farklılık yaratmıştır. Aylardır o şehirde olmalarına karşın ilk kez bir film gösterimine davet edilmelerinin altında Nüshet'in Mükerrem'i baştan çıkarma planı yatmaktadır. Evin kalfasını yollayarak Mükerrem'i annesi Nuriye çağırmış gibi eve getirtmesi de Nüshet'in planının bir parçasıdır. Ancak bu ilk buluşmadan sonra

Mükerrem'in Nüshet ile görüşmeye devam etmesi, Mükerrem'in namussuz bir davranışta bulunması olarak sunulmuştur. Kocasının evde olmadığı gecelerde gizlice evden çıkması ve sevgilisi ile farklı yerlerde buluşmasının da filmde namussuzluk sayılan davranışın etkisini arttırdığı düşünülmektedir.

- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiğ*ine dair kadının evlilik dışı ilişkisinin erkeğe utanç getirdiği, evlilik dışı bir ilişkide kadının iffetini kaybettiği ve bunun sonucunda erkeğin de şerefini kaybetmesine yol açtığı belirlenmiştir. Bu kavramlar Mükerrem ve Halit üzerinden ele alınabileceği gibi Seniha ile Halit üzerinden de değerlendirilebilir. Zira Mükerrem'in Nüshet ile yaşadığı ilişki de, Seniha'nın handaki temizlik işlerine bakan genç ile yaşadığı tek seferlik ilişki de Halit'in gözünde kadının iffetini kaybetmesiyle bağlantılıdır. Mükerrem'in Nüshet ile ilk kez birliktelik yaşadıktan sonra eve geldiği sahnede yüzünün kapının arkasında bırakılmak suretiyle hiç gösterilmemesinin ve Mükerrem'in yatakta ağlamasının utanç ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Seniha'nın hikâyesine bakıldığında kendi sözlerinden yola çıkarak iffet kavramını kadın ile bağdaştırdığı görülebilir. *"O gün o durumda bakireliğimi, iffetimi hiç çekinmeden teslim ettim o yanaşmaya."* sözleri bunun göstergesidir. Halit'in bu genci asker kaçağı olarak ihbar etmesi ve gencin derhal askere alınması, Seniha'nın tek seferlik ilişkisinin Halit'in şerefini zedelediğini ve bu nedenle Halit tarafından cezalandırıldığını düşündürmektedir.

Halit'in Nüshet'i ziyaret ettiği sahne de şeref kavramı bakımından ele alınması gereken bir sahnedir. Halit bütün evi dolaşır ve Mükerrem'i evde bulamaz. Nüshet'ten özür dileyerek evden çıkacağı sırada evdeki kadınlar gülüşürler. Bu alay işareti nedeniyle salona geri dönen Halit ile Nüshet arasında bir diyalog geçer. Nüshet Halit'e karısının orada olduğunu, kendisiyle toplu bir alem düzenleyeceğini ancak aniden *"hanımefendi hazretlerinin haysiyet ve namusları galeyan ediverdi"*ğini söylerken Halit Nüshet'e ateş eder. Bu sözleri duymanın Halit'in şerefini zedelediği düşünülmektedir. Halit'in şerefini kurtarmak için karısının sevgilisi ve kız kardeşinin ilişki yaşadığı genci cezalandırması önemlidir. Mükerrem ve Seniha'yı ise onları yok sayarak, hayatından çıkararak cezalandırdığı ileri sürülebilir.

Yıldız'ın Şanlıurfa'da gerçekleştirdiği, köylü ve şehirli grupları incelediği alan araştırmasında elde ettiği verilere göre "Her iki sınıfsal yapı açısından da kadının kocasını aldatması, bir kızın evlilik öncesi cinsel ilişki yaşaması *namusa zarar veren* temel eylem biçimleridir" (Yıldız, 2009, s. 153). Bu doğrultuda Halit'in namusu zedelenmiş bir erkek

olarak başvurduğu şiddetin normalleştirildiği düşünülmektedir. Seniha'nın evlilik öncesi, üstelik Halit'in statüsünü zedeleyecek bir kişi ile, cinsel ilişki yaşaması ve Mükerrem'in Halit'i aldatması Halit'in namusuna zarar veren temel eylem biçimleri olarak sunulmuştur; Halit açısından da bu yönde işlevselleşmiştir. Halit, Seniha'yı kendisine mahkûm bırakmak, Mükerrem'i ise kendisinden mahrum bırakmak suretiyle cezalandırmıştır.

c. İktidar

- Filmin başında erkeğin, filmin sonunda ise kadının *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Halit'in evin geçimini sağlayan ve erkek karakter olarak iktidar sahibi olduğu yukarıda tartışılmıştı. Ancak Seniha'nın Halit'e kurduğu tuzak ve oynadığı oyun sonrasında Halit işini, özgürlüğünü ve maddi gücünü kaybeder. O artık bir katildir ve uzun süre cezaevinde kalacaktır. Halit'in Nüshet'i öldürdüğü gece, yani planın sorunsuz işlemeye başladığını görünce, Seniha artık iktidarın ona geçtiğini gösteren davranışlarda bulunmaya başlar. Örneğin Kalfa'ya bundan sonra onun lafını dinlemesi gerektiğini, söyler. Halit'i cezaevinde ilk ziyarete gittiklerinde de rollerin değiştiğini, artık iktidar sahibinin o olduğunu belirten davranışlarda bulunur. Halit'i görmeye yalnız gider, Kalfa ve Mükerrem'e *"Siz şurada bekleyin"* der. Halit'in Mükerrem'i görmek istemediğini öğrendikten ve savcıya Halit'in verdiği ifadenin tam aksi bir ifade verdikten sonra Seniha'nın iktidarı daha da güçlenir. O gece Mükerrem'e artık onunla yaşamak istemediğini söyler. Bu, bir şekilde Mükerrem'i evden kovmak anlamına gelmektedir. Bu diyalog sırasında Seniha'nın mimikleri, vücut dili ve tavrı artık iktidarın sahibinin o olduğunun altını çizmektedir. Halit'in cezaevinde bulunduğu süre içerisinde Seniha, uğraşlar vererek ilkokul öğretmeni olarak tayin yaptırır, çalışmaya başlar ve para biriktirir. Seniha'nın bu çabaları aslında planının bir parçasıdır. Çünkü nihai hedefi Halit'in elinde kalan son birikime de yok pahasına sahip olup onu beş parasız sokakta bırakmaktır. Böylece yıllar boyunca Halit'in kendisi üzerinde kurduğu iktidarın intikamını alacak ve rolleri tersine çevirecektir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu söylenebilir. Örneğin Halit Nüshet'in evini aramaya gittiğinde üstten bir tavır ile evi gezmek istediğini söyler. Nüshet *"Bana bu edayla, bu şekilde söz söylenmesinden hiç hazzetmem!"* diyerek tepki gösterir ve Halit'in üzerinde kurmaya çalıştığı iktidarı reddeder. Bu iktidar sahibi tavıra karşı Nüshet'in Mükerrem ile ilişkisini açıklayarak bir biçimde Halit'ten intikam almaya çalıştığı düşünülebilir. Mükerrem ile Seniha'nın ilişkisine bakıldığında bir his olarak

sunulan iktidar ilişkisinden söz edilebilir. Mükerrem, her ne kadar Seniha ile iyi ilişki içerisinde olsa da evin hanımı konumundadır. Evin düzeni ile ilgili kontrolde bulunur, evde davet verdiğinde misafirleriyle ilgilenir, Halit'in eşi olarak evde ayrıcalıklıdır. Ancak Seniha sığıntı olduğu her halinden belli olan, evin hizmetlilerinden bir üst seviyede bulunan bir kişidir. Bu nedenle Mükerrem'in Seniha üzerinde görünmeyen ancak var olduğu düşünülen iktidarından söz edilebilir. Seniha'nın Halit'e karşı beslediği kıskançlık nedeniyle kurduğu plan, esas olarak Halit'i hedef alsa da Mükerrem de bu plandan etkilenmiş ve güzel bir kadın olmanın kendisine getirdiği bütün iktidarı kaybetmiştir.

- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* söylenebilir. Halit'in ev dışında herhangi bir iktidarından söz edilemez. Halit'in maden işçileri üzerindeki iktidarı, iş yerindeki konumu itibariyle kurulmuş bir iktidardır ve belirgin bir şekilde temsil edilmemiştir. Evdeki iktidarı ise filmde ağırlıklı olarak sunulan iktidar türüdür. Seniha'nın sonradan kazandığı iktidara bakıldığında da özel alanla ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Zira Seniha'nın iktidarı, özel alandaki ilişkilere dayanarak kazanılmıştır. Mükerrem'in evlilik dışı ilişkisini Halit'e söylemesiyle başlayan olaylar, Halit'in cezaevine girmesi, Mükerrem'in ise akıbetinin belli olmadığı bir konuma gelmesiyle sonuçlanmıştır. Bunun sonucunda Seniha iktidar sahibi olabilmiştir. Bu olaylar dizisinin gerçekleşmemesi durumunda Seniha'nın elde ettiği iktidara sahip olamayacağı düşünülmektedir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* konumuna *dayanarak kurduğu* ileri sürülebilir. Halit, evde ailenin reisi, iş yerinde ise en yetkili kişi konumunda bulunması nedeniyle iktidar sahibidir. Filmde öne çıkan ev içi iktidara bakıldığında Halit'in korku temelinde bu iktidarı kurduğu düşünülebilir. Evdeki herkes Halit'i sinirlendirmemek için büyük bir çaba sarf etmekte, her şeyin onun istediği gibi olması için uğraşmaktadır. Nüshet'in de Mükerrem üzerinde belli bir ölçüde iktidar sahibi olduğu ileri sürülebilir. Zira aralarında geçen tartışma sonrası Mükerrem, Nüshet ile görüşmeye devam etmiştir. Tartışma sırasında Mükerrem'in dile getirdiği alaycı tavırları, yapılan aşağılayıcı muameleleri, aldatılmayı sineye çekerek Nüshet ile görüşmeye devam etmesi, Nüshet'in de Mükerrem üzerinde bir iktidar sahibi olduğunu düşündürmektedir. Nüshet'in Mükerrem'in ona âşık olması nedeniyle bu iktidarı kurduğu ileri sürülebilir. Seniha'nın filmin sonlarında kurduğu iktidar da konumuyla ilişkilendirilebilir. Filmin başında sığıntı konumunda olan Seniha, yaptığı plan işlediğinde kontrol eden kişi konumuna geçmiş ve Halit'in, Mükerrem'in ve Nüshet'in hayat akışını kökten değiştirmiştir.

Seniha ile Halit arasındaki iktidar ilişkisi, Foucault'nun *tabiyet* ve Bourdieu'nün *simgesel şiddet* kavramlarını düşündürmektedir. Foucault'nun tabiyet çözümlemesi ile Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramının yakından ilişkili olduğunu ileri süren Çeğin ve Özpolat'a göre "iktidar, ruh(lar)a yöneldiğinde şiddet uygular" (Çeğin & Özpolat, 2016, s. 690-691). Bu doğrultuda Seniha'nın gönüllü teslimiyetinin, bir başka deyişle Halit'e tabiyetinin; "tahakküme uğrayanın rızasını sağlamak" (2016, s. 689) suretiyle simgesel bir şiddet unsuruna dönüştüğü ileri sürülebilir. Yıllar boyunca simgesel şiddete maruz kalan Seniha, yaptığı plan aracılığıyla bu şiddeti tersine çevirerek kendisine uygulanan şiddetin uygulayıcısı konumuna geçmeye çalışmıştır.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* yaygın biçimde ve belirgin olarak *temsil edildiği* tespit edilmiştir. Halit ile Mükerrem'in ilişkisinde cinsellik temsilinden söz edilemez. Oldukça tek düze bir evlilik sürdürmekte olan Halit ile Mükerrem'in herhangi bir fiziksel teması gösterilmemiştir. Bu çiftin sohbet bile etmedikleri görülebilir. Diğer taraftan Nüshet ile Mükerrem'in ilişkisinde ise cinsellik iki karakterin tanışma anlarından itibaren yoğun biçimde temsil edilmiştir. Nüshet'in Mükerrem ile tanışır tanışmaz onu dansa davet etmesi, dans ederlerken sergiledikleri vücut dili cinselliğe dair işaretler taşımaktadır. Sinema salonundaki sahnede de cinselliğin belirgin olarak temsil edildiği görülebilir. Önce yalnızca Mükerrem'in cepheden göründüğü bu sahnede Mükerrem'in gözlerini kapatarak başını sağa sola oynattığı ve solunumunun hızlandığı görülür. Nüshet'in Mükerrem'in tam arkasındaki koltukta oturarak onun ensesine, boynuna üflemesi, Mükerrem'in bundan duyduğu hazzın gösterilmesi yoğun bir cinsel içerik temsili olarak değerlendirilebilir. Nüshet ile Mükerrem'in ilk yalnız kaldıkları sahne, tutkulu bir öpüşme ile başlayan sevişme sahnesidir. Bu sahnede önce iki karakter profilden gösterilirken ilerleyen zaman diliminde Mükerrem'in yüzünün kameraya çevrilmesi ve Mükerrem'in aldığı hazzın gösterilmesi önemlidir. Bu sahnenin bütünü Mükerrem'in Nüshet tarafından baştan çıkarılmasını anlatan bir sahnedir. Burada Mükerrem, hazza karşı koy(a)mayan bir kadın olarak temsil edilmiştir. Nüshet ile Mükerrem'in kavga sahnesinde de bu durum Nüshet tarafından *"Üstelik bu münasebete sırf zevk almak için et ve sinir tarafına düşkünlüğün sebebiyle başlamış olduğun halde!"* sözleriyle dile getirilmiştir. Nüshet ile Mükerrem'in sonraki buluşmalarında ikisi de çıplak olarak yatakta görülür. Burada Mükerrem'in giyindikten sonra Nüshet'in çıplak sırtını öpmesi dışında bir cinsellik temsili bulunmamaktadır ancak iki karakterin de çıplak olması

aralarında bir cinsel ilişki yaşanmış olduğunu düşündürmektedir. Nüshet ile Mükerrem'in son kez buluştukları sahnede ise aynaya flu olarak yansıyan iki çıplak vücut yer almaktadır. Mükerrem ile Nüshet ilk kez çıplak ve sevişirken bu sahnede görülebilir. Filmin bütününe yayılan bu yoğun cinsellik temsilinde penetrasyon eylemi ilk kez burada flu ayna görüntüsünde yer almaktadır.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* yansıdığı belirlenmiştir. Nüshet'in Mükerrem üzerinde kurduğu düşünülen iktidar yukarıda tartışılmıştı. Bu doğrultuda ortaya konulan cinsellik temsilinde de Nüshet'in karar veren kişi olduğu görülebilir. İlişkinin başlamasına da, ilişki devam ederken hangi şekilde devam edeceğine de karar veren Nüshet'tir. Nüshet'in istediği zamanlarda ve mekânlarda buluşurlar. Nüshet Mükerrem'in ilişkileri hakkında kendisine hesap sormasına izin vermez. Özellikle ilk buluştukları ve birlikte oldukları sahnede Mükerrem'in son derece edilgen biçimde temsil edildiği görülebilir. Nüshet'in bir oyun oynayarak evine kadar getirttiği Mükerrem, cinsel hazza teslim olmuş bir kadın olarak gösterilmiştir. Seniha'nın hikâyesi de içerisinde cinsellik barındırmaktadır ancak bu, sözlü olarak temsil edilmiştir ve seyirci ancak Seniha'nın aktardığı kadar bilgi sahibi olabilir. Seniha'nın hanın getir-götür işlerine bakan genç ile yaşadığı cinsel ilişkisinde Seniha'nın iktidar sahibi olduğu ileri sürülebilir. Zira Seniha, çirkinliği nedeniyle, hiçbir erkeğin kendisiyle cinsel bir ilişkiye gireceğini düşünmemektedir. Kimsenin yanında bile durmak istemeyeceği bu genç, Seniha ile cinsel ilişkiye girdikten sonra ondan para ister. Seniha'nın bu durumu tuhaf karşılamaması da yukarıda ileri sürülen düşünceyi destekler niteliktedir. Paranın cinselliğe dahil olması nedeniyle bir iktidar ilişkisinin doğduğu düşünülmektedir.

Filmde belanın kaynağı, Mükerrem'in dizginleyemediği cinselliği/hazzı olarak temsil edilmiştir. Cinsellik ile şiddet arasındaki bağlantıyı ele aldığı çalışmasında Girard, geleneksel kurallara göre tüm sözlerin yerine getirilip tüm yasaklara uyulduğu zamanlarda bile cinselliğe şiddetin eşlik ettiğini; meşru olmayan aşklar, zina, ensest gibi bu çerçevenin dışına çıkıldığı durumlarda ise şiddet ve kirliliğin son haddine vardığını ileri sürmektedir (Girard, 2003, s. 48)**.** Bu bağlamda filmde Mükerrem'in hazzının şiddeti doğurduğu söylenebilir. Seniha açısından bakıldığında ise zina olayını kendi lehine olacak biçimde Halit'ten intikam almak için bir araç olarak kullandığı görülebilir. Özce denetlen(e)meyen kadın cinselliğinin belanın kaynağı olarak temsil edildiği ileri sürülebilir.

e. Şiddet

- *Filmde* sözel, psikolojik ve fiziksel *şiddet uygulandığı*, olası bir ekonomik şiddetin de uygulandığının düşündürüldüğü söylenebilir. Seniha'nın Halit tarafından uygulanan bir psikolojik şiddete maruz kaldığı ileri sürülebilir. Seniha'ya eksik, değersiz, yetersiz ve çirkin hissettirerek uyguladığı bu şiddeti Seniha, Mükerrem ile arasında geçen konuşmasında şu sözleriyle açığa çıkarmaktadır: *"Çocuk çocuk konuşma Mükerrem. Ağabeyim bu rengi* (kırmızı) *beni herkesin önünde maskara etmek için seçmiştir."* Halit'in Mükerrem'e *yokluğunu fırsat bilerek Seniha'yı fazla şımartmamasını* söylemesi, Halit'in Seniha için takındığı tavrı göstermektedir. Bunun yanı sıra sosyal hayatta Seniha'nın maruz kaldığı bakış ve davranışlar da onun uğradığı psikolojik şiddetin göstergeleri sayılabilir. Psikolojik şiddetin bir başka örneği Mükerrem ile Nüshet'in ilişkisinde görülebilir. Nüshet'in kendisini aldatacağı şüphesi ya da ilişkisini devam ettirebilmek için Nüshet'in aldatmalarını sineye çekmesi psikolojik şiddet olarak değerlendirilebilir. Bu ilişkide Nüshet'in Mükerrem'e sözel şiddet de uyguladığı görülebilir. Tartışma sahnesinde Nüshet yüksek sesle ve Mükerrem'i aşağılayıcı biçimde konuşmaktadır. Fiziksel şiddet örneği ise Halit'in Nüshet'i ateşli silahla vurarak öldürmesidir. Belirgin biçimde gösterilmese de Halit'in Seniha'ya karşı tutumu olası bir ekonomik şiddeti de düşündürmektedir. Zira Seniha'nın ev içerisindeki emeği Halit tarafından karşılıksız bırakılmıştır. Halit'in yanında barınması karşılığında Seniha'dan ev içi hizmet işlerini yapması beklenmektedir.
- *Şiddete* şiddeti uygulayanın iktidarını hatırlatmak ya da pekiştirmek amacıyla *başvurulduğu* söylenebilir. Halit Seniha üzerindeki, Nüshet Mükerrem üzerindeki iktidarını pekiştirmek ve daima iktidar sahibi konumunda kalmak için şiddet uygulamaktadırlar. Halit'in Nüshet'e uyguladığı şiddetin sebebinin ise hegemonik erkekliğini korumak olduğu düşünülmektedir. Zira karısı tarafından aldatılan bir erkek ikincil erkek konumunda yer alacaktır ve Halit buna izin vermek istemez.
- *Şiddeti uygulayanın* erkek *olduğu* tespit edilmiştir. Halit ve Nüshet filmde şiddet uygulayan karakterlerdir.
- Kadın karakterlerin ve kadının evlilik dışı ilişki yaşadığı erkeğin *cezalandırılmakta olduğu* belirlenmiştir. Filmdeki iki ana kadın karakter olan Seniha ve Mükerrem şiddete uğrarken Nüshet de Mükerrem'le olan ilişkisi nedeniyle şiddete uğramıştır.

- *Şiddetin* psikolojik baskı aracılığıyla, bağırma ve hakaret yoluyla, ateşli silah kullanımıyla *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin* özel alanda *uygulandığı* söylenebilir. Nüshet ile Mükerrem zaman zaman Nüshet'in evi dışında farklı evlerde de buluşmaktadır. Ancak bu evler de dışarı kapalı mekânlar olduğundan özel alan olarak değerlendirilmeleri gerektiği düşünülmektedir. Özce Nüshet'in Mükerrem'e uyguladığı şiddet buluştukları zaman vuku bulmaktadır ve özel alanda gerçekleşmektedir. Halit'in Seniha'ya uyguladığı şiddet de ev içinde başlamakta ve Seniha'nın bütün hayatına sirayet etmektedir. Halit Nüshet'i Mükerrem ile buluştuğu gizli evde öldürmüştür. Dolayısıyla filmdeki şiddet türlerinin özel alanda uygulandığı görülebilir.

Bünyesinde rekabeti barındıran hegemonik erkeklik olgusunun Halit'te somutlaştırıldığı görülebilir. Hegemonik erkekliğin anlam dünyasında hayati bir öneme sahip olan erkekliğin bozulacağı tehditi ve tedirginliğinin (Türk, 2015, s. 89), Halit'in Nüshet'e uyguladığı şiddetin nedeni olduğu düşünülmektedir. Zira Halit, Mükerrem'i Nüshet ile görmemiş olmasına rağmen evden ayrılacağı sırada Nüshet'in yanındaki kadınların gülüşmesini duyunca geri dönmüş ve Nüshet'i öldürmüştür. Bu alaycı tavrın Halit'in hegemonik erkekliğini sarstığı; Nüshet'in Mükerrem ile olan ilişkisini itiraf etmesinin Halit ile Nüshet arasında bir rekabet ortamı tesis ettiği söylenebilir. Bu doğrultuda Halit'in Mükerrem'e değil Nüshet'e şiddet uygulamasının sebebinin sözü edilen bu rekabet ortamından galip çıkma arzusu olabileceği düşünülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Halit ile Mükerrem'in ailesinin çekirdek aile olduğu söylenebilir. Çocukları yoktur. Halit'in kız kardeşi Seniha da onlarla yaşamaktadır. Yönetmen gerek Halit'in gerekse Mükerrem'in alyansını gösterdiği yakın planlarla filmde ailenin öneminin altını çizmektedir. Mükerrem'in yaşadığı evlilik dışı ilişki ile aile kavramının da sorgulandığı ileri sürülebilir. Özellikle hikâyenin geçtiği 1930'lu yıllarda aile kurumuna atfedilen önem göz önünde bulundurulduğunda Nüshet'in Mükerrem'e söylediği *"Bana kocanmışım gibi davranmaya hakkın yok! (...) Sanki evlenmişiz gibi hissetmekten bıktım artık!"* sözlerinin aile olmak üzerine seyirciyi düşünmeye sevk edebileceği düşünülmektedir.
- Halit ile Mükerrem'in ailesinin üst *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* düşünülmektedir. Zira Halit, filmin geçtiği yıllarda nadir bir rastlanan biçimde yüksek öğrenim görmüştür. Maddi kazancının iyi olduğu görülebilir. Evde hizmetliler

çalışmaktadır. Bu göstergelerden yola çıkılarak bu ailenin üst sosyoekonomik sınıfa mensup olduğu ileri sürülebilir.

- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin* güç temelinde *kurulduğu; iktidar sahibinin* çeşitli nedenlerle güce sahip olan kişi *olduğu* belirlenmiştir. Halit'in baskın iktidarını yaptığı plan ile sonlandıran Seniha hem evde çalışan hizmetliye hem Mükerrem'e hem de Halit'e iktidar sahibinin artık değiştiğini söz ve davranışlarıyla göstermektedir. Halit cezaevindeyken Seniha'nın ona yazdığı mektup bunun bir örneği sayılabilir. Bu mektupta *"Bugünler için biriktirdiğim bütün varlığımı, birikimlerimi ele güne muhtaç olmadan yanınızda olabilmek için emrinize sunmayı bütün kalbimle diliyorum."* diyerek aslında Halit'in artık düşkün bir durumda olduğunu ve güçlü olanın Seniha olduğunu bildirmektedir. Zamanında kendisine hissettirilen sığıntılığı iktidar ona geçince o da Halit'e hissettirmek istemiştir. Seniha artık çalışan ve geçimini kendi sağlayan bir kadın olarak güç sahibidir ve Halit'in düşkün durumundan yararlanarak onun bütün varlığını elinden almak suretiyle iktidarını pekiştirmeyi hedefler.

Yaman Öztürk, ailenin ataerkil ilişkilerin sürdürülmesinde taşıdığı işlevin kadının baskılanmasını sürdürmek ve kadını özel alana hapsederek erkeğe bağımlı hale getirmek olduğunu ileri sürmektedir (Yaman Öztürk, 2012, s. 277). Bu saptamanın filmde somutlaştırıldığı ileri sürülebilir. Aile olmaları dolayısıyla gerek Mükerrem gerek Seniha, ailenin reisi konumundaki Halit tarafından baskı altında tutulmakta ve Halit'e bağımlılık durumlarının devamı sağlanmaktadır. Yıllarca aile içerisinde dahi Halit tarafından *öteki* olarak konumlandırılmış Seniha'nın, aile olmanın gereklerine aykırı düşerek, ailenin sözü edilen işlevini sonlandırdığı söylenebilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Filmdeki toplam altmış üç sahnede Mükerrem yirmi beş özel alan, yedi kamusal alan sahnesinde; Seniha ise yirmi yedi özel alan, yirmi bir kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir. Mükerrem'in yasak bir ilişkiyi kapalı kapılar ardında yaşama gerekliliği nedeniyle sıklıkla özel alanda gösterildiği düşünülmektedir. Yer aldığı az sayıdaki kamusal alan sahneleri ise Halit ve Seniha ile sosyal hayatın içerisine dahil olduğu sahneler ya da Nüshet ile buluşmaya giderken sokakta bulunduğu sahnelerdir. Mükerrem'in kamusal alanda hiçbir zaman tek gösterilmemesi önemlidir. Nüshet ile buluşmaya gittiği sahnelerde bile Nüshet'in görevlendirdiği erkekler eşliğinde dışarı çıkmaktadır. Seniha'nın kamusal alandaki sahne

sayısının daha fazla olmasının sebebinin Seniha'nın ilkokul öğretmeni olarak çalışması olduğu ileri sürülebilir. Bunun yanı sıra Seniha, çirkin olduğu için kamusal alanda bulunmasında bir sakınca olmadığını da dile getirmektedir. Seniha'nın *"Sen ihtiyarsın, ben çirkinim. Neden çekinip korkacağız?"* sözleri kadının kamusal alandaki mevcudiyeti hakkında önemli bir saptama yapmaktadır.

- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair iki farklı veri tespit edilmiştir. Mükerrem'in sıklıkla yer aldığı mekânlarda cinsel içerikli eylemlerde bulunduğu, Seniha'nın ise ev işleri yapmak, örgü örmek ve kitap okumak gibi gündelik işlerle meşgul olduğu görülebilir. Burada Mükerrem klişe bir *güzel kadın* tiplemesiyle gösterilmiş, Seniha ise filmin boyunca temsil ettiği kadından beklenmeyecek biçimde bir dönüşüm geçirmiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje* bulunmamaktadır.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam altmış üç sahnede Halit sekiz özel alan, on kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* çalıştığı tespit edilmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda* kullandığı piponun onunla *özdeşleştirilebileceği düşünülmektedir.*
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Sancar (2004, s. 123), Cumhuriyetçi modernliğin kadın kimliğini erkeği mutlu etmek, toplumu eğitip üretmek, modern ve mazbut olmak biçiminde tanımladığını ileri sürmektedir. Bu doğrultuda filmin geçtiği 1930'lu yıllarda kadından özel alanda erkeği mutlu etmesi ve mazbut bir hayat sürmesi; toplumun onayladığı biçimde kamusal alanda yer alması beklenmektedir. Seniha'nın özel alanda Halit'in isteklerini eksiksiz yerine getirerek onu mutlu etmeye çalışması, Halit cezaevine girdikten sonra ilkokul öğretmenliği yaparak toplumun eğitimine katkı sağlaması, çeşitli sosyal aktivitelere (Mükerrem'in zoruyla bile olsa) katılarak modern ve tamamen mazbut bir hayat sürmesi nedeniyle yukarıda sözü edilen tanıma uyduğu ileri sürülebilir. Buna karşılık Mükerrem, bu tanımın zıddına tekabül eden *kötü kadın* temsili olduğu söylenebilir. Seniha'nın ideal

kadın tanımına uymasına karşın toplumdan dışlanması ve Mükerrem'in ideal tanımına uymamasına karşın toplum içerisinde ilgi görmesinin yukarıda ele alınan açıdan bir çelişki oluşturmaktadır.

4.2.4.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Kıskanmak* (Zeki Demirkubuz, 2009) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmde kadının nasıl görünmesi/görünmemesi, davranması/davranmaması, nerelerde bulunması/bulunmaması gerektiği keskin sınırlarla gösterilmiştir. Kadınlara dayatılan güzellik olgusunun kadının cinsel bir obje olarak temsil edilmesine yol açtığı düşünülmektedir. Biyolojik bedene yüklenen anlamlar aracılığıyla inşa edilen kadın bedeninin toplumsal cinsiyeti oluşturan ögelerden biri olduğu kabul edildiğinde filmin ataerkil ideolojinin idealize ettiği kadın bedenini ön plana çıkarması nedeniyle yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini yeniden ürettiği ileri sürülebilir. Bu doğrultuda feminist metodolojinin cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak ilkesini karşılayamadığı söylenebilir.

Filmin iki ana kadın karakteri olan Seniha ve Mükerrem'in farklı toplumsal bağlamlar içerisinde yer alan iki kadın olduğu düşünülmektedir. Aynı evde yaşamalarına ve aynı aileye mensup olmalarına karşın bu iki kadının sosyal bağlamları birbirinden oldukça farklıdır. Seniha'nın hiçbir zaman evlenemediği ve ağabeyinin sığıntısı olarak yaşamaya mahkûm edildiği için filmde temsil edilen biçimde sınırları çizilmiş hayat deneyimlerine sahip olduğu; Mükerrem'in ise yaptığı evlilik nedeniyle dahil olduğu sosyal hayattaki yaşantılarına vurgu yapıldığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda kadının yaşadığı deneyimlerin evlilik ve aile ile ilişkilendirilmesinin feminist bilgi üretimi açısından oldukça sorunlu bir yaklaşım taşıdığı düşünülmektedir.

Filmin senarist ve yönetmeni Zeki Demirkubuz, Yeni Türk Sineması'nda çoğunlukla erkek anlatılarını merkeze alan bir yönetmendir. Sıklıkla *öteki*leştirilmiş insanları anlattığı filmlerine bakıldığında güçlü kadın karakterlerin varlığından söz edilebilmekle birlikte bu temsillerin geleneksel kadın temsillerinden farklı oldukları görülebilir. Demirkubuz filmlerinde, kadın karakterlerin erkek karakterlerin yaşamları için bir tehdit oluşturmaları ya da erkek karakterlerin hayatlarını alt üst etmeleri nedeniyle *femme fatale* olarak temsil edildikleri düşünülmektedir. Bu doğrultuda filmlerinde sıra dışı kadın temsillerinin bulunmasına karşın Demirkubuz'un kadının lehine bir yaklaşımla bilinçli taraflılık ilkesini benimseyemediği ileri sürülebilir. Modern anlatının kullanıldığı

bu filmde de aydınlatma, ses ve mekân hikâyeyi desteleyecek biçimde kullanılmış, ancak bu ögeler kadının ikincil konumunu pekiştirdiği için mevcut toplumsal yapıyı yeniden üreten birer araç olarak işlevselleşmişlerdir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin yoğun olarak temsil edildiği filmde kadın ve erkek eşitsizliğinin yanı sıra aynı cinsiyet içerisinde de eşitsiz konumlar olabileceğinin gösterildiği ve bu konumların normalleştirilerek sunulduğu düşünülmektedir. Seniha'nın istediği yaşama kavuşmak için hazırladığı planı titizlikle uygulaması, Seniha'yı temsil ettiği geleneksel kadın tipinin dışına taşısa da istediği yaşama kavuşma hedefinin nedeni Seniha'nın Halit'e karşı beslediği varoluşsal bir kıskançlık duygusuyla ilişkilendirilmelidir. Bu doğrultuda kendisine dayatılan hayatı oldukça kişisel bir sebeple reddeden Seniha karakterinin toplumsal yapıya yönelik eleştirel bir yaklaşım taşıdığı düşünülmemektedir. Filmde ataerkil ideolojinin baskı ögelerinin deşifre edilmesine karşın toplumsal yapıyı dönüştürme yönünde işlevselleşemediği ileri sürülebilir.

4.2.5. Zenne

4.2.5.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yaptığı, başrollerinde Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvaneh, Tilbe Saran, Rüçhan Çalışkur ve Ünal Silver'in yer aldığı *Zenne* filmi 2011 yapımıdır. 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi İlk Film Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, SİYAD En İyi Ulusal Uzun Metraj Film Ödülü'ne; 45. SİYAD Ödülleri'nde En İyi Müzik Ödülü'ne layık görülmüştür. Zennelik yapan Can, Doğulu muhafazakâr bir ailenin eşcinsel oğlu Ahmet ve Alman fotoğrafçı Daniel'in yolları tesadüfen kesişir. Can'ın babası Doğu'da şehit olmuş, ağabeyi de Doğu'da askerlik yaparken akli dengesini yitirmiştir. Bu nedenle annesi Sevgi Can'ın askere gitmesini istememektedir. Ahmet üniversiteye yaptığı asistanlık başvurusu kabul edilmiş bir akademisyen adayıdır. Cinsel yönelimini oldukça muhafazakâr olan ailesinden gizlemektedir. Duygusal bir ilişki yaşadığı Daniel'in onu yurt dışına götürme teklifinin önündeki tek engel askerliğini yapmamış olmasıdır. Can ve Ahmet askeri heyetten eşcinsel raporu alabilmenin yollarını ararlar. Aile içi ilişkilerin ve askerlik meselesinin ataerkil ideoloji bakımından sorgulandığı film gerçek bir hikâyeden uyarlanmıştır.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, biri erkek, üçü queer kimliktir. Can, 30'lu yaşlarının başında bir zennedir. Zenneliğin yanı sıra bir fal kafede saat ücretli olarak fal bakmaktadır. Asker kaçağı olması sebebiyle annesi ve ağabeyi ile İzmir'de değil; İstanbul'da teyzesi ile yaşamaktadır ve ancak hava kardıktan sonra dışarı çıkabilmektedir. Ahmet, 20-25 yaşlarında bir üniversite öğrencisidir. Doğulu bir ailenin oğludur. Üniversitede araştırma görevlisi olmak ve İstanbul'da kalmak istemektedir. Daniel, 48 yaşında Alman bir fotoğrafçıdır. Bir süre savaş fotoğrafçılığı yapmıştır. Ancak yaşadığı travmatik olay sonrası savaş fotoğrafçılığını bırakmış; sanat fotoğrafçılığına başlamıştır. Yeni projesi nedeniyle bir süre için İstanbul'da yaşamaktadır.

Ahmet'in annesi Kezban, 50'li yaşlarında bir ev kadınıdır. Sert mizaçlı ve ataerkil normlara titizlikle bağlı bir karakterdir. Ahmet'in babası Yılmaz ise 55-60 yaşlarında serbest meslek sahibidir. İşleri kötü gitmektedir, iflasın eşiğindedir. Kezban ve Yılmaz, oğulları Ahmet'in Urfa'ya gelerek baba işinin başına geçmesini istemektedirler. Can'ın annesi Sevgi, 55-60 yaşlarında bir ev kadınıdır. Kocası Doğu'da şehit olmuştur. Büyük oğlu Cihan ise Doğu'da yaptığı askerlik sonrası akli dengesini yitirmiş ve alkolik olmuştur. Cihan ile İzmir'de yaşayan Sevgi'nin tek amacı küçük oğlu Can'ın askere gitmesine engel olmaktır.

4.2.5.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın, erkek ve queer kimlik *temsilleri* bulunmaktadır.
- *Kadınlığın nasıl temsil edildiği; kadın olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, kadından beklenenin ne olduğu*na dair kadın olmanın yasa uygulayıcılık temelinde ve annelik üzerinden temsil edildiği tespit edilmiştir. Filmde iki farklı anne temsili yer almaktadır. Her iki annenin de norm dışı olan çocuklarına karşı nasıl bir duruş sergiledikleri bu noktada belirleyicidir. Bir anne oğlunu hayatta tutmaya çalışırken, diğer anne oğlunun ölüm kararını vermektedir. Sevgi, zennelik yapan oğlu Can'ı ve akli dengesini yitirmiş olan oğlu Cihan'ı, *öteki* kategorisinde yer alan bireyler olmasına karşın, "*dünyalara değişmeyeceğini*" söylemektedir. Diğer taraftan Kezban, oğlu Ahmet ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında davranışlar sergilediği için çocukluğundan itibaren ona şiddet uygulamış ve eşcinsel olduğunu öğrendiğinde de kocası Yılmaz'ın önüne silahı bizzat koymuştur. Bir yanda ataerkil ideolojinin kendisinden beklentilerine

sıkı sıkıya bağlı olan Kezban, diğer tarafta sisteme tamamen karşı duran Sevgi aracılığıyla kadınların ataerkil sistemin neresinde olduğu tartışmaya açılmıştır.

- *Kadının* ev kadını ve anne *kimliğinin ön plana çıktığı* görülmüştür.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olmadığı tespit edilmiştir. Sevgi, kocasının şehit maaşı ile kıt kanaat geçinmektedir. Başka bir geliri yoktur. Kezban da çalışmamaktadır. Kezban, kocasının "*gücünün eksik olduğu*"nu söyleyerek onu tokatladığı sahnede "*İflas ettin. Hayırsızlık soframızda... Dişini bile sattın. Suratına suratına gülüyorlar, görmüyor musun?*" sözleriyle konuşmaya başlamıştır. Yılmaz'ın iflası Kezban için güç kaybı anlamına gelmektedir.
- *Kadının bir destek görmediği* tespit edilmiştir.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir. Film özelinde işlenen queer kimlik cinayeti hakkında nasıl bir ceza verildiği hakkındaki bilgi ise filmin sonunda yer almaktadır. Gerçek bir hayat hikâyesinin anlatıldığı filmin sonunda Ahmet Yıldız'ın babasının gıyaben yargılamasının devam ettiği, Haziran 2011 itibariyle hala yakalanamamış olduğu belirtilmiştir. Bu verilerden yola çıkarak *şiddeti uygulayan kişinin* nasıl bir *ceza alacağı* ve bu cezanın *caydırıcı olup olmayacağı* hakkında fikir ileri sürmek zor görünmektedir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün ne olduğu*na dair kadının ağırlıklı olarak özel alanda temsil edildiği belirlenmiştir. Kadının özel alandaki deneyimleri filmde yer alırken kamusal alandaki deneyimlerinin görünürlüğü oldukça kısıtlıdır.
- *Erkekliğin nasıl temsil edildiği; erkek olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, erkekten beklenenin ne olduğu*na dair erkek olmanın güç ve iktidar sahibi olmakla ilişkilendirildiği tespit edilmiştir. Filmdeki erkek karakterde erkekten beklenen bu özelliklerin zıt bir temsili söz konusudur. Filmin tek erkek karakteri olan Yılmaz, karısı Kezban tarafından "*gücü eksik, sesi kısık, gurursuz, onursuz, şerefsiz*" olması gerekçeleriyle "*ibne"* olarak yaftalanmakta; hatta oğulları Ahmet'in eşcinsel yöneliminin sebebi olarak gösterilmektedir. Bu noktadan hareketle ataerkil düzenin gerektirdiği gibi güç ve iktidar sahibi ol(a)mayan erkeğin, erkek sayılmadığı ileri sürülebilir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair önemli bir veri tespit edilememiştir. Filmin queer kimlik olduğu açıkça belirtilmemiş erkek karakteri olan Yılmaz, yalnızca bir

sahnede kamusal alanda gösterilmiştir. Sözü edilen sahne karakolda geçmektedir ve erkeğin kamusal alan deneyimine dair bir veri içermemektedir.

- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair queer kimliğin erkek olmamak üzerinden temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Filmin farklı bölümlerinde ataerkil düzenin erkekten bekledikleri ve queer kimliklerin bu beklentilerin dışında kaldıkları için queer olduğu görülebilir. Buna örnek olarak askerlik yapmamak, erkek gibi giyinmemek, dans etmek vb. gösterilebilir. Ancak burada bir noktaya dikkat çekmek gereklidir. Filmde yer alan üç queer kimlikten biri olan Danny bir Alman'dır ve Ahmet'in eşcinsel olduğunu ailesiyle paylaşamamasının nedenini anlayamamaktadır. Aynı boyutta olmasa da, İzmir'de yaşayan bir ailenin oğlu olan Can'ın ailesinin Can'ın kimliğine karşı duruşu da Ahmet'in ailesininki kadar sert olmadığından filmin genelinde queer kimliklerin etnik köken ve coğrafi konum farklılığı yansıtılarak temsil edildiği düşünülmektedir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair queer kimliklerin farklı perspektiflerden ele alındığı söylenebilir. Filmde yer alan eşcinsel ve biseksüel karakterlerin üçünün de biyolojik cinsiyeti erkektir. Giyimi ve tavırlarıyla biyolojik cinsiyetine uygun bir dış görünüş sergileyen Ahmet, eşcinseldir. Dansa olan düşkünlüğü ve çocukken kız kardeşinin dans kıyafetlerini giymesi nedeniyle annesi Kezban, Ahmet'in eşcinsel olduğundan şüphelenmektedir. Kezban'ın gözünde eşcinsellik "*kirli*" olmakla eşdeğerdir. Diğer yandan kadınsı kıyafetler giyen Can aseksüeldir. Sevgi'nin Can'ı kastederek söylediği "*Dünya erkek evlat görsün*" sözü, Sevgi'nin norm dışı olana yaklaşımını göstermektedir. Danny ise biseksüel bir karakterdir. Ataerkil ideolojinin *normal* olarak tanımladığı bir varoluşa sahiptir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair Can ve Ahmet'in askerlik şubede yaşadıkları ve gördükleri muamele, queer kimliklerin kamusal alandaki deneyimlerine dair önemli bir veri olarak değerlendirilmelidir. Burada alaycı bir tavır ve aşağılanma söz konusudur ve oldukça olumsuz bir deneyimden söz edilebilir. Olumlu deneyimler ise oldukça kısıtlıdır. Buna örnek olarak Can'ın dans ederken hissettikleri verilebilir. Dans sahnelerinde Can'ın bunu ne kadar severek yaptığı görülebilir.

Literatürde işaret edildiği gibi patriyarka kuramının temel varsayımlarından en önemlisi cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki kavramsal ayrışmadır ve bu ayrışma filmde biyolojik cinsiyeti erkek olan karakterler aracılığıyla somutlaştırılmıştır. Kültürel ve toplumsal olarak farklı anlamlar yüklenen *erkek* kimliğinin sürekli olarak kanıtlanma

ihtiyacı filmde yer almaktadır. Filmin ana hikâyesinin askerlik üzerine kurulu olması, Sancar'ın askerliği en önemli erkeklik deneyimlerinden biri olarak tanımlamasıyla (Sancar, 2009, s. 157) ilişkilendirilebilir. Zira askerliğe yapılan bu vurgunun, filmin yönetmenlerine erkekliğin toplumsal inşasına yönelik geniş bir performans imkânı tanıdığı düşünülmektedir.

b. Namus

- *Namusun hangi cinsiyet ile ilişkilendirildiği*ne dair namusun toplumsal cinsiyet ile yakından ilişkilendirildiği görülmüştür. Kezban'ın gözünde Ahmet'in "*erkek gibi olmaması*" namuslarını kirletmektedir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların neler olduğu*na dair erkek gibi davranmamanın, erkek gibi giyinmemenin, aynı cinsiyet ile duygusal ya da cinsel ilişki içerisinde olmanın namussuzluk sayıldığı söylenebilir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği*ne dair bu kavramların "*erkek gibi olmamak*" ile ilişkilendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Kezban ile Yılmaz'ın tartışma sahnesinde Kezban Yılmaz'a "*Oğlan doğdu, erkek olamadı. İbne! Armut dibine düştü. Gücün eksik, sesin kısık. Gururuzsun, onursuzsun, şerefsizsin*!" diyerek tokat atmaktadır. Kezban, Yılmaz'ın ve Ahmet'in norm dışı olmalarından utanç duymaktadır.

Namus ile yakından ilişkili bir kavram olan *şeref*in sözlük anlamının toplumca benimsenmiş iyi şöhret (Türk Dil Kurumu) olduğu düşünüldüğünde Kezban'ın ataerkil ideolojinin dayatmaları doğrultusunda Ahmet'i ölüme gönderdiği görülebilir. Zira burada sözü edilen iyi şöhret, bireyin ve ailenin toplum nezdindeki itibarına işaret etmektedir. Millet'in cinsel politika kuramında değindiği Genet'nin eşcinsellik çözümlemesinin, Kezban'ın gözünde Ahmet'in eşcinsel olmasının ne anlama geldiğine dair ipuçları barındırdığı düşünülmektedir. Buna göre eşcinsel (erkek), "erkek tarafından aşağılandığı, sahip olunduğu için dişidir" (Millett, 2011, s. 35). Bu doğrultuda bir erkek tarafından sahip olunan Ahmet, Kezban'ın gözünde dişidir ve onun bu konumu namus normlarına dair ihlaller içermektedir. Bu nedenle cezalandırılması gerekmektedir.

c. İktidar

- *Hangi cinsiyetin iktidarı elinde bulundurduğu*na dair filmin genelinde kadının iktidarı elinde bulundurduğu görülmüştür. Kezban gerek kocasının gerekse çocuklarının hayatını kontrol etmektedir. İktidar tamamen onun elindedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Kezban'ın iktidarının ataerkil bir iktidar olduğudur. Yılmaz'ın sahip

olamadığını düşündüğü iktidarı Kezban elinde bulundurmaktadır. Sevgi ile Can'ın ilişkisine bakıldığında, bir iktidar ilişkisi barındırmasa da, Sevgi Can'ı askerden kaçırabilmek için ne gerekiyorsa yaptığı ve Can'ın da bu yönde davranmasını ondan beklediği görülebilir.

- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut olup olmaması*na dair Kezban'ın kızı ile ilişkisi örnek gösterilebilir. Kezban, kızını yalnızca ev içi hizmet işlerini yapan bir kişi olarak görmektedir. Ev temizliği, sofranın kurulup kaldırılması vb. ev işlerini Ahmet'e değil, yalnızca Ahmet'in kız kardeşine yaptırmaktadır. Kız kardeş İstanbul'a okuması için değil; ağabeyinin "*yanlış yollara sapmasına engel olmak*" amacıyla gönderilmiştir. Nitekim Ahmet'in eşcinsel olduğu teyit edildikten sonra Kezban kızını "*İstanbul'da yapacak işi kalmadığı için*" memlekete geri çağırmıştır. Bu hâliyle Kezban için kızı bir birey değil, yalnızca ağabeyinin hayatını konforlu, düzenli ve normlar dahilinde yaşaması için kullanılabilecek bir kişidir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* belirlenmiştir.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair Kezban'ın iktidarını şiddet aracılığıyla kurduğu tespit edilmiştir. Ahmet'e çocukken fiziksel şiddet uygulamış, büyüdüğünde de peşine Zindan'ı takarak, renkli tişörtlerini keserek psikolojik şiddet uygulamıştır. Sevgi ise Can'ın üzerindeki iktidarını sevgiye dayanarak kurmuştur. Can annesini çok sevdiği ve onun üzülmesini istemediği için annesinin askerlik ile ilgili isteklerini yerine getirmektedir.

Ataerkil iktidar figürünün yokluğunda kadının söz konusu iktidarın kurucusu olduğu savının filmde somutlaştırıldığı görülebilir. Sancar, "kadın ya da erkeklerin 'biyolojik cins' özellikleri ile doğrudan ilişkili olmayan toplumsal ilişkilerin ve alanların nasıl *dişil* ya da *eril* anlamlar taşıyarak *cinsiyetlendirilmiş* toplumsallıklar hâline dönüştüğünü" (Sancar, 2009, s. 15) ele almaktadır. Kezban'ın cinsiyetlendirilmiş toplumsallığı erildir ve bu nedenle ataerkil iktidarın aile içerisindeki kurucusu olduğu görülebilir. Sevgi'nin iktidarında ise eril bir yapılanmadan söz edilemeyeceği düşünülmektedir. İktidar ilişkilerindeki eril yapılanmanın iki farklı karakter üzerinden örneklendiği görülebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin nasıl temsil edildiği*ne dair cinselliğin iki erkek arasındaki cinsel ilişki ile temsil edildiği görülmüştür.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair iktidar ilişkilerinin sözlü olarak cinsellik temsiline yansıdığı tespit edilmiştir. Kezban ile Yılmaz'ın hesaplaşma sahnesinde Kezban, "*Şimdi bir oğlan daha veririm kucağına, şimdi… Ama bu* (eliyle güç işareti yapar) *gerekir… Erkek ister!*" der. Yılmaz'ın cinsel organını tutarak "*Ne var burada? Gücün eksik!*" diyerek Yılmaz'ın cinsel yetersizliğini hayattaki iktidar eksikliğiyle ilişkilendirmektedir.

"Cinsellikten hareketle alternatif ilişkiler, yeni ve farklı hizalanma biçimleri, başka dostluk, muhabbet, aşk ve hayat tarzları tahayyül edilebilir mi?" sorusunu merkez alan çalışmada (Çakırlar & Delice, 2012, s. 21) sözü edilen olasılıkların filmde somutlaştırıldığı ileri sürülebilir. Zira Ahmet, Can ve Daniel arasındaki ilişki, cinselliğin çok ötesinde, farklı bir dostluk ve muhabbete tekabül etmektedir. Bu queer yaklaşıma ek olarak Kezban'ın cinsellik hakkındaki söz ve imalarının, ataerkil sistemin erkekten beklediklerini ve erkeğin üzerinde kurduğu alternatif baskıyı görünür kılması nedeniyle, önem taşıdığı düşünülmektedir.

e. Şiddet

- *Filmde* sözel, psikolojik ve fiziksel *şiddet uygulandığı* görülmüştür. Kezban'ın bütün aile bireylerine uyguladığı şiddet, psikolojik şiddet kapsamına girmektedir. Ahmet'e çocukken balerin kıyafeti giydiğinde ve dans ettiğinde Kezban tarafından fiziksel şiddet uğradığı da görülmüştür. Bunun yanı sıra Yılmaz'ın Ahmet'i silahla öldürmesi fiziksel şiddettir. Kezban'ın Yılmaz ile diyalogları da sözel şiddet örneğidir.
- *Şiddete* ataerkil toplumsal cinsiyet normları ihlal edildiğinde *başvurulduğu* tespit edilmiştir. Ahmet'in toplumsal normların dışında kalacak biçimde eşcinsel ilişki içine girme sürecinde şiddet uygulanmıştır. Amaç, Ahmet'i norm içine çekmektir.
- *Şiddeti uygulayanın* Kezban ve Yılmaz *olduğu* görülmüştür.
- *Kimin cezalandırılmakta olduğu*na dair Ahmet'in, yani norm dışı olanın, cezalandırıldığı görülmüştür.
- *Şiddetin* aşağılayıcı sözler, ısrarlı takip, psikolojik baskı ve ateşli silah kullanımıyla *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* görülmüştür.

1990 sonrasında erkeklik ve hegemonik erkeklik konulu çalışmalarda, feminist bir yaklaşımla, erkeklik ideolojisinin eleştirisi yapılmış; militarizm, şiddet, tahakküm vb. birçok konu tartışmaya açılmıştır (Birkalan Gedik, 2011, s. 340-341). Bu doğrultuda filmdeki şiddetin esas uygulayıcısının eril iktidarın taşıyıcısı olan Kezban olduğu

düşünülmektedir. Kezban'ın konumunun, kimi namus bahaneli cinayetlerde Pervizat'ın dikkat çektiği kadının konumuyla örtüştüğü düşünülmektedir. Buna göre namus bahaneli cinayetlerde tetiği çekenin her zaman erkek olmasına karşın arka planda kadın akrabaların da büyük rolü olduğunu ileri sürülmektedir (Perzivat, 2005). Filmdeki eşcinsel namus bahaneli cinayet özelinde sözü edilen azmettirici gücün anne olduğu görülmektedir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair filmde iki farklı yapıda ailenin yer aldığı görülmüştür. Ahmet'in ailesi oldukça geleneksel bir çekirdek ailedir. Toplumsal cinsiyet rollerine sıkı biçimde bağlı bir anne figürü ailenin merkezinde yer almaktadır ve diğer aile fertlerini de geleneksel yapıya uygun davranmaları için şiddet kullanarak örgütlemeye çalışmaktadır. Can'ın ailesinde ise baba figürü yoktur; ancak güçlü bir anne figürü bulunmaktadır. Sevgi, normlara başkaldıran bir annedir. Parçalanmış çekirdek ailesini bir arada tutmaya çalışmaktadır.
- Ahmet'in ve Can'ın ailesinin orta *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* söylenebilir. Danny'nin ailesi ile ilgili yeterli veri bulunmamaktadır.
- *Etnik kökenin ne olduğu*na dair Ahmet'in ailesi Kürt kökenli olduğu söylenebilir. Filmde Kürtçe konuşmalara yer verilmiştir. Can'ın ailesinin etnik kökeni hakkında bir veri bulunmamaktadır.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair Ahmet'in ailesinde de Can'ın ailesinde de iktidar sahibinin anne olduğu söylenebilir. Ahmet'in ailesinde Kezban'ın iktidar olmasının sebebi, (Kezban'a göre) Yılmaz'ın yeterli güce ve ataerkil düzenin bir erkekten beklediği özelliklere sahip olmamasıdır. Can'ın ailesinde ise baba figürü hayatta olmadığı için Sevgi çocuklarına kol kanat germiştir ve zorunlu olarak iktidar sahibidir.

Somay; ailenin esas olarak *baba egemenliğinin* ve kadın/çocuk tabiyetinin mekânı olduğunu ileri sürerken babanın biyolojik cinsiyetinin temel bir öneme sahip olmadığını savunmaktadır. *Baba*, bir konuma/işleve verilen adıdır ki o işlevi yerine getiren canlının genetik ve anatomik özellikleri ikinci plandadır (Somay, 2012, s. 116-117). Bu kavramlaştırma ışığında filmdeki iki farklı ailenin *baba egemenliğine* biyolojik cinsiyeti kadın olan kişilerin sahip olduğu görülebilir. Kezban'ın baba egemenliğini norm dışı olan oğlunu hizaya getirmek için; Sevgi'nin ise devlet eliyle tehlikeye atıldığını düşündüğü oğlunu hayatta tutmak için baba egemenliğini kullandığı düşünülmektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda gösterildiği sonucuna ulaşılmıştır. Filmde bulunan toplam yüz üç sahnede Sevgi'nin yer aldığı sahnelerden on biri özel alanda, üçü kamusal alanda geçmektedir. Kezban'ın yer aldığı sahnelerin tamamı (on bir sahne) özel alanda geçmektedir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Sevgi ve Kezban ev içinde belirgin olarak temizlik, yemek hazırlama vb. ev işleri yaptığı görülmüştür.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Filmdeki toplam yüz üç sahnede Yılmaz altı sahnede özel alanda, bir sahnede ise kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri bulunamamıştır.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair filmdeki toplam yüz üç sahnede Ahmet'in yirmi altı sahnede özel alanda, yirmi iki sahnede kamusal alanda; Can'ın on beş sahnede özel alanda, yirmi iki sahnede kamusal alanda; Danny'nin ise yirmi sahnede özel alanda, on beş sahnede kamusal alanda gösterildiği tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Can'ın mesleğini icra ettiği barda dans etmesi örnek olarak gösterilebilir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Can'ın zenne kıyafetleri örnek verilebilir.

Erdem, aralarında makul bir yaş farkı bulunan iki hemcinsin tekeşli bir ilişki yaşamasının, hele ki bu hemcinsler ilişkilerini özel alanla sınırlandırıyor ve toplum içinde sanki sevgili değillermiş gibi davranıyorlarsa, queer olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını; bu ilişkinin "hizaya girmiş bir ilişki" olduğunu ileri sürmektedir (Erdem, 2012, s. 47). Filmdeki eşcinsel ilişkiye bakıldığında kamusal alanda yaşanmadığı, özel alana hapsedildiği, hatta neredeyse filmin sonuna kadar titizlikle yakın çevrelerinden dahi

saklanan bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda özel alanın "hizadan sapan bir cinsel pratiği yeniden hizaya sokmayı sağla(mak)" üzere işlevselleştiği düşünülmektedir.

4.2.5.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Zenne* (M. Caner Alper ve Mehmet Binay, 2011) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Yönetmenlerin aydınlatma, renk, müzik ve mekân aracılığıyla kurduğu atmosferle etkisinin arttığını söyleyebileceğimiz queer imkânlar sayesinde filmin, ataerkil ideolojinin uyguladığı baskıyı farklı erkeklikler ve queer kimlikler üzerinden görünür kıldığı için, feminist metodolojinin toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanması ilkesini karşıladığı düşünülmektedir. Filmde yerleşik toplumsal cinsiyet rollerinin alt üst edilmesine bağlı olarak kadının ataerkil ideolojinin savunucusu olmasının sonuçlarının neler olabileceği gösterilmiştir. Ataerkil ideolojinin yerleşik kodları, yer değiştirmiş toplumsal cinsiyetler üzerinden temsil edilmiştir. Şefkatli baba, çocuğunu ölüme götüren anne ikilemi bunun bir örneği sayılabilir. Cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkileri sözü edilen yer değiştirmiş toplumsal cinsiyetler sayesinde farklı biçimde görünür kılınmıştır.

Zenne, kadın deneyimlerine ses vermesinin yanı sıra queer kimliklerin deneyimlerine de yer vermesi nedeniyle feminist bilgi üretimi açısından önemli bir filmdir. Filmde yer alan iki farklı kadının maruz kaldıkları baskı mekanizmalarına boyun eğme ya da mücadele etme pratikleri birbirinden oldukça farklıdır. Benzer biçimde doğumla atanmış cinsiyeti erkek olan eşcinsel, biseksüel ve aseksüel karakterlerin de gündelik hayat deneyimlerinden yola çıkarak ataerkil baskı mekanizmalarına çeşitli kademelerde maruz kaldıkları görülebilir. Ataerkil sistemin yalnızca kadınları değil, tabi kılınmış erkeklikleri de hedef aldığı gerçeği filmdeki karakterlerin sosyal yaşanmışlıklarının görünür kılınmasıyla seyirciye aktarılmıştır. Bu bağlamda filmin queer kimliklerin sorunlarını gündeme taşıyarak eşitlikçi toplumsal yapıya ulaşma amacına değerli katkılar sağlayabileceği düşünülmektedir.

M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın ilk filmleri olan *Zenne*, feminist metodolojinin "bilinçli taraflılık" ilkesiyle örtüşen bir örnek sayılabilir. Filmin yönetmenleri özel hayatlarındaki queer duruşu filme taşıyarak; seçtikleri konuya yan tutan bir taraftan yaklaşarak seyirciye konumlandırılmış bilgi sunmaktadırlar. Filmde anlatılan Ahmet'in hikâyesi, yönetmenlerin özel hayatlarında arkadaşları olan Ahmet Yıldız'ın başından geçen gerçek olaylara dayandırılmıştır. Eşcinsel namus bahaneli cinayet olarak

nitelendirilen Ahmet Yıldız olayını kendi deneyim ve sosyal yaşantılarının içinden bakan bir tavırla aktarmış; bu tavrı queer deneyimlerinin tamamını kapsayacak biçimde genişletmişlerdir. Bu doğrultuda gerek filmin aynı zamanda senaristi de olan M. Caner Alper'in gerekse filmin eş yönetmeni Mehmet Binay'ın konu seçiminden kişisel deneyim aktarımına kadar bilinçli taraflılık ilkesini benimsedikleri düşünülmektedir.

Filmde toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin alt üst edilerek sunulması, ataerkil ideolojiye hizmet eden baskı mekanizmalarının görünür kılınması için işlevsel olarak kullanılmıştır. Baskı uygulayanın, ataerkil beklentilerin aksine, kadın olması ve tabi kılınmış kimliklerin doğumla atanmış cinsiyetlerinin erkek olması toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini farklı bir açıdan görünür kılmaktadır. Dolayısıyla film bu yönüyle queer yaklaşımın beraberinde getirdiği eleştirel bakış açısını zaten bünyesinde barındırmaktadır. Sosyal olarak inşa edilen kadınlık ve erkeklik kategorileri filmde tartışmaya açılmış; aslında inşa edilenin ataerkil düzenin devamı için ihtiyaç duyulan birer rol olduğunun ve bu rollerin zaman zaman kadına da yüklenebileceğinin altı çizilmiştir. Her ne kadar filmin sonunda Can, giyim tarzı ve tavırlarıyla hayatını norm içi alana taşıyarak düzene uyum sağladığını belli etse de Yılmaz'ın ve Kezban'ın yaşadığı pişmanlığın gösterilmesinin namus bahaneli cinayetlere yönelik bir farkındalık yaratabileceği ve toplumsal yapının değiştirilmesine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

4.2.6. Güzel Günler Göreceğiz

4.2.6.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Hasan Tolga Pulat'ın yaptığı, başrollerinde Uğur Polat, Nesrin Cavadzade, Buğra Gülsoy, Feride Çetin ve Barış Atay'ın yer aldığı *Güzel Günler Göreceğiz* filmi 2012 yapımıdır. 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü ve En İyi Kurgu Ödülü'ne; 23. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. İstanbul'da bir gün içerisinde geçen hikâyede hayatları kesişen beş karakter anlatılmaktadır. Namus meselesi nedeniyle kız kardeşini öldüren Cumali, cezaevinden o gün tahliye edilmiştir. Sokakta tartaklandığını gördüğü seks işçisi Anna'ya yardım eder. Anna, yasa dışı yollardan yurt dışına kaçmak için para biriktirmektedir. Kaçacağı gün kendisine emanet edilen göçmen bir çocuğu organ mafyasından kurtarır ve kendisi yerine onu yurt dışına kaçırmaya karar verir. Ali ve

sevgilisi Figen de aynı yollardan yurt dışına kaçmayı planlamaktadır çünkü tecavüze uğramış olan Figen, ailesi tarafından öldürülmek istenmektedir. Cezaevinden çıkan Cumali köyüne dönmeden evvel öldürdüğü kardeşinin arkadaşı olan Figen ile görüşür. Cumali'ye âşık olan Figen, yurt dışına kaçmaktan vazgeçer. Ali'nin telefonuna sesli bir mesaj bırakır. O akşam Figen, kendisine âşık olan komiser İzzet tarafından vurulur. Bu sırada orada bulunan Cumali tutuklanır. Figen'in bıraktığı mesajı dinleyen Ali, kendi yerine Anna ve göçmen çocuğu kaçak insan taşıyan gemiye bindirerek ülkeyi terk etmelerini sağlar.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, üçü erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Anna, 25-30 yaşlarında Rus bir kadındır. Seks işçiliği yapmaktadır. Türkiye'ye nasıl geldiği bilinmemekle birlikte ülkesinde çocuğunu bırakıp geldiği anlaşılmaktadır. Para biriktirerek ülkesine geri dönmek istemektedir. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Figen, 20'li yaşlarında Doğulu bir kadındır. Âşık olduğu Cumali'nin en yakın arkadaşı tarafından tecavüze uğramış ve öldürülmemek için köyden kaçmak zorunda kalmıştır. Köyden kaçtıktan sonra esas adı olan Mediha'yı değiştirerek Figen adını almıştır. Bir dönem sıklıkla karakola düştüğü Komiser İzzet'in konuşmasından anlaşılır. Bu dönemde seks işçiliği yapmış olabileceği düşünülmektedir. İzzet'in yardımıyla bir süre tekstil atölyesinde çalışmıştır. Kendisine âşık olan Ali'yle birlikte yurt dışına kaçma planları yapmaktadır. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamakla birlikte Cumali'ye mektup yazabildiği için okuma-yazma bildiği belirlenmiştir.

Cumali, 25-30 yaşlarında Doğulu bir erkektir. Kız kardeşini namus meselesi nedeniyle ailesi ve çevresinin baskısıyla öldürmüş, cezaevine girmiştir. Kardeşinin arkadaşı olan Figen'e âşıktır. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamakla birlikte Figen'e mektup yazabildiği için okuma-yazma bildiği belirlenmiştir. Ali, 25-30 yaşlarında bir erkektir. Eski sporcudur. Babası bir boks antrenörü olan Ali'nin de bu sporla uğraştığı anlaşılır. Boksu (ve dolaylı olarak babasını) bıraktıktan sonra bir oto tamir dükkânında çalışmaya başlamıştır. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. İzzet, evli ve iki çocuk babası bir komiserdir. Yasa dışı işlere bulaşmıştır. Zor durumdayken yardım ettiği Figen'e âşıktır. Yüksek öğrenim görmüş olduğu düşünülmektedir.

4.2.6.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* cinsel kimlikle *temsil edildiği; kadın olmanın* biat etmek, kabullenmek ve kendisine biçilen hayatı yaşamakla *tanımlandığı; kadından beklenenin* kendisine söylenenleri yapmak *olduğu* belirlenmiştir. Filmin iki ana kadın karakteri de cinsel birer obje olarak sunulmuştur. Anna bir seks işçisidir ve filmde çıplak bedeni gösterilmektedir. Figen ise seks işçiliği yapıp yapmadığı kesin olarak anlaşılmasa da cinsel kimliğiyle filmde yer almaktadır. Figen'in, filmdeki erkek karakterlerin hayatlarını kökten değiştirdiği ve onlar için belanın kaynağı olduğu söylenebilir. Üç erkek karakterin de âşık olduğu kadın olarak Figen; İzzet'in elini kana bulamasının, Ali'nin çok başarılı olduğu boks sporunu bırakarak hak ettiğinden alt seviyede bir hayat yaşamasının ve Cumali'nin yeniden tutuklanmasının nedeni olarak gösterilmiştir. Gerek Anna'nın gerek Figen'in yaşamlarının da çeşitli nedenlerle kökten değişmiş olduğu görülebilir. Anna, nedeni bilinmeyen bir biçimde çocuğunu ardında bırakarak ülkesini terk etmiştir. Ülkesine geri dönebilmek için para biriktirmektedir. Bu noktada Anna'nın hikâyesinin oldukça belirsiz olduğundan söz edilebilir. Figen ise adını değiştirerek, farklı şehirlere giderek ailesinden kaçmaya çalışmıştır. Gerek Anna'nın ülkesine dönme çabasının gerekse Figen'in kimlik değiştirerek yaşamda kalma mücadelesinin her iki ana karakteri de birer mücadeleci kadın temsiline dönüştürdüğü düşünülebilir.
- *Kadının* birincil olarak cinsel *kimliğinin ön plana çıktığı*; yanı sıra bakım veren kimliğiyle de filmde yer aldığı düşünülmektedir. Anna, geçimini sağladığı iş nedeniyle bir cinsel objedir. Anna'ya müşteri ayarlayan Hamit de dahil olmak üzere bütün erkeklerin Anna'ya bakışı cinsel bir obje olduğunu doğrulamaktadır. Figen ise Cumali ile buluşmaya giderken seçtiği kıyafetle, görselleştirilen hazırlanma sahneleriyle cinsel bir obje olarak temsil edilmiştir. Kadının bakım veren kimliğinin de öne çıkarıldığı söylenebilir. Özellikle Anna ve göçmen çocuk arasındaki ilişki bu kimliğin altını çizmektedir. Hamit küçük çocuğa göz kulak olması için Anna'nın evine getirdiğinde Anna karşı çıkar. Ancak Hamit *"Ne demek bakamam? İşin mi var?"* diyerek bunun bir kadın için doğallaştırılmış bir kimlik olduğuna gönderme yapar. Anna'nın çocuğa yaklaşımı, onu doyurması, organ mafyasından kurtarması, güvende olması için polis karakolunun önüne kadar götürmesi, daha iyi bir hayata kavuşması için yurt dışına giden gemiye bindirmesi kadının bakım veren kimliğiyle ilişkilendirilmiştir. Çocuğu kaçıran

Anna'yı telefonla arayan Hamit *"Sana ne? Sen mi doğurdun?"* diyerek vicdanlı her bireyin yapması olası bir davranışı annelik ile bağdaştırmaktadır.

- *Kadının* kısmen *ekonomik özgürlüğü* olduğu belirlenmiştir. Anna'nın hem emeğinin hem de bedeninin sömürüldüğü söylenebilir. Kurulu bir düzen içerisinde Anna, kendisine müşteri bulan Hamit için çalışmaktadır. Hamit'in Anna'ya kazandığı para üzerinden ne kadar pay verdiği kesin olarak bilinmemektedir. Hamit'in Anna'yı koruduğu için mi yoksa müşteri bulduğu için mi onun kazancı üzerinde hak iddia ettiğine yönelik bir veri de bulunmamaktadır. Anna, müşterisi ile arasında geçen diyalogda eksik para alırsa patronun (Hamit'in) kızdığını, küfrettiğini dile getirmektedir. Müşterinin sürekli müşteri olduğunu, bir sonraki sefer tam para vereceğini söylemesi, Anna'nın uğradığı sömürünün bir göstergesi sayılabilir. Benzer biçimde Anna kazandığı parayı verirken Hamit'in *"Param nerede? Çalıyor musun sen benden?"* demesi, bedeniyle çalışan Anna'nın nasıl sömürüldüğüne dair önemli bir veri sayılabilir. Figen'e bakıldığında ise bir tekstil atölyesinde çalıştığı, bu nedenle ekonomik özgürlüğe sahip olduğu görülebilir. Kardeşine veda etmeye gittiğinde ona para veren Figen'in daha önce de ona para verdiği anlaşılır. Bu, Figen'in kazandığı para üzerindeki hakimiyetini gösteren bir veridir.
- Figen'in İzzet'ten, Ali'den ve Cumali'den; Anna'nın ise Ali'den ve Cumali'den *destek gördüğü;* Figen'in gördüğü *desteğin mahiyetinin* maddi ve manevi, Anna'nın gördüğü *desteğin mahiyetinin ise* maddi *olduğu* söylenebilir. İzzet'in ve Ali'nin Figen'e verdiği desteğin, hislerine dayanarak verdikleri bir destek olduğu düşünülmektedir. İzzet bu desteğin karşılığında Figen'in aşkına karşılık vermesini beklemektedir. Ali'nin ise Figen'den bir beklentisi yoktur, zira Figen'in de kendisine âşık olduğunu düşünmektedir. Ancak Figen'in Ali'ye karşı beslediği hissin minnet olduğu kız kardeşi ile diyalogunda ortaya çıkar. Ali'nin çok iyi bir insan olduğunu, kendisini *"bu haliyle"* kabul ettiğini söyler. Figen ile Cumali'nin ilişkisine bakıldığında verilen desteğin karşılıklı olduğu ileri sürülebilir. Zira Figen, cezaevinde zor günler geçiren Cumali'ye mektuplarıyla destek olmuş; Cumali de cezaevinden çıktıktan sonra Figen'i öldürmek için evinin önüne giden kardeşi Yılmaz'a engel olmuştur. Cumali ile Figen'in arasında geçen konuşmada Figen'in *"Köyden senin İstanbul'da cezaevinde yattığını duymuştum. Neden bilmem, buraya kaçtım işte…"* sözleri Figen'in Cumali ile aynı şehirde olmanın bile kendisine güven verdiği biçiminde yorumlanabilir.

- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı*nın net biçimde ortaya konulmadığı*; şiddeti uygulayan kişinin* bir ceza aldığı ancak bunun *caydırıcı* olmadığı ileri sürülebilir. Cumali, kız kardeşini namus meselesi nedeniyle öldürmüş ve ne kadar olduğu belirtilmeyen bir süre cezaevinde kalmıştır. Bu yönüyle şiddeti uygulayan kişinin bir ceza aldığı görülebilir. Ancak Figen'in ateşli silah ile vurulması olayında şiddeti uygulayan kişi bir komiserdir. Bu olaydan herhangi bir ceza almadan kurtulabileceği düşünülmektedir. Anna'ya bakıldığında ise onun yaptığı iş nedeniyle mütemadiyen şiddete açık bir durumda olduğu söylenebilir. Sokakta bir adam tarafından tartaklandığında bile Anna yanlış bir şey yapmadığı konusunda kendisini savunmak zorundadır. Dolayısıyla bir seks işçisi söz konusu olduğunda onu koruyan bir kanunun varlığı ya da şiddet uygulayanın bir ceza aldığı görülmemektedir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı biçimde *yer bulduğu; kadının görünürlüğünün* oldukça az *olduğu* tespit edilmiştir. Anna ve Figen'in kamusal alandaki deneyimlerinin ağırlıklı olarak şiddete maruz kalmaya dayandığı söylenebilir. Anna'nın sokakta müşterisi tarafından tartaklanması, polisin de şiddet içeren bir tavır ile onunla iletişim kurması, polis karakolunda Komiser İzzet tarafından şiddete maruz kalması, Figen'in sokakta vurulması önemli verilerdir. Sözü edilen deneyimler dışında iki kadın karakterin de kamusal alan deneyimlerinden söz etmek zordur. Kamusal alanda toplumsal cinsiyetleriyle var olabildikleri ileri sürülebilir. Cumali, Anna'ya sokakta yardım ettiğinde polis memurunun Cumali'ye kavgayı niye ayırdığını, kadının kocası mı olduğunu sorması ilginçtir. Bu sorudan bir kadını ancak kocasının savunabileceği sonucu çıkarılabilir.
- *Erkekliğin* güç temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* cesur olmak, sevdiği kadına sahip çıkmak, namusu için gerekirse cinayet işlemekten kaçınmamakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* namusunu temizlemek *olduğu* belirlenmiştir. Filmin üç ana erkek karakterinin de güçlü olarak temsil edildiği farklı noktalar vardır. İzzet statü bakımından, Ali beden gücü bakımından, Cumali ise ataerkil konum bakımından güçlü pozisyonda yer almaktadır. İzzet; komiser olması nedeniyle başı belaya girmeden uyuşturucu maddeye ulaşabilmekte, insan kaçakçılarından haraç alabilmektedir. Ricası üzerine Figen'i tekstil atölyesinde işe sokmuştur. Bu veriler İzzet'in güç temelinde temsil edildiği alan olan statüsüne işaret etmektedir. Diğer yandan İzzet'in baba kimliği ve iyi baba olma çabası oldukça yüzeysel biçimde aktarılmıştır. İzzet'in diğer erkeklikler ve kadınlar üzerindeki iktidarı göz önünde bulundurulduğunda hegemonik bir erkeklik

temsili olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Figen'in İzzet'e karşı tutumu ve onu reddetmesi ise İzzet'in hegemonik erkekliğini zedelemiş ve İzzet'in şiddete başvurmasıyla sonuçlanmıştır. Ali, aynı zamanda antrenörü olan babasının kendisi için şampiyonluğu hedeflediği eski bir boksördür. Ali maç ayarlamasını istediği arkadaşıyla konuşurken arkadaşının "*Sen tamircide çalışacak adam mısın?*" sözü, Ali'nin beden gücüyle yapılan bir spor olan boks alanında ne kadar başarılı olduğunun bir göstergesi sayılabilir. Cumali ise ataerkil ideolojinin dayattığı gereklilikleri yerine getirdiği için üstün konumdadır. Amcaoğlunun Figen'in kardeşi Yılmaz'a Cumali hakkında *"Aslanlar gibi dimdik yürüyor! Alnı da ak!"* sözleri, Cumali'nin yerleştirildiği ayrıcalıklı konuma işaret etmektedir.

Figen ve Anna açısından bakıldığında ise erkekler birer kurtarıcı/kahraman olarak temsil edilmiştir. Örneğin İzzet Figen'i yaşadığı zorlu hayattan kurtarmış, ona bir iş bulmuştur. İzzet Figen'e *"Eskiden böyle konuşmazdın ama… Karakol köşelerinden kurtardım seni! O zamanlar beni sayardın, severdin…"* sözleri İzzet'in kendisini Figen'in kurtarıcısı konumuna yerleştirdiğini göstermektedir. Ali'nin kurtarıcı konumunun altını ise hem Figen hem de Figen'in ev arkadaşı çizmektedir. Figen'in ev arkadaşı Ali'yi Figen'e verdiği kaçırma sözünü tuttuğu için *delikanlı çocuk* olarak nitelendirmektedir. Özce Ali, bir erkek olarak kendisinden beklenilen davranışları sergilemiş ve güvenilir erkek olma statüsünü kazanmıştır. Figen açısından ise kendisini "*bu haliyle"* sevdiği için Ali kahraman sayılmaktadır.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* önemli *ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* oldukça fazla *olduğu* belirlenmiştir. Özellikle filmin ana erkek karakterlerinin iktidar alanlarının sınırlarını çizmeleri nedeniyle İzzet'in otobüsteki genci tartaklaması, insan kaçakçısı adamın Ali'yle para hakkındaki tartışması, Ali'nin oto tamircisinde İzzet ile konuşması, Ali'nin yasa dışı bir boks maçında dövüşmesi gibi deneyimlerin önemli olduğu düşünülmektedir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiğ*ine dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığ*ına dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Sancar (2009, s. 218), eril şiddet kavramını ele aldığı çalışmasında kadınları sindirerek, ikincil konuma iterek ve ayrımcılığa tabi tutarak topyekûn bir itaati mümkün

kılan eril şiddetten her erkeğin isterse kendi payına düşeni (bekâret, namus, heteroseksüel evlilik, kadınların ev içi emeğine karşılıksız el koyabilme, kadın bedeni ticareti, erkek emeğinin daha değerli kılınması, erkek deneyimlerinin merkeze alınması vb.) alabileceğini ileri sürmektedir. Bu doğrultuda Anna ve Figen'in "eril şiddetin yarattığı erkek üstünlüğünün ayrıcalıklı alanlarından ve iktidar pratiklerinden zarar gör(dükleri)" (Sancar, 2009, s. 219) düşünülmektedir. İzzet ve Ali'nin Figen ile bir gelecek kurma hayali, yukarıda sözü edilen olası bir evliliği; Anna'nın emeğine el konularak çalıştırılması kadın bedeni ticaretini, Figen'in ailesi tarafından öldürülmek istenmesi ise namus kavramını örneklemektedir. Bu doğrultuda filmdeki ana kadın karakterlerin eril şiddete maruz kaldıkları görülebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği*, namusun kaybedilmesi durumunda namusun temizlenmesi görevinin ise erkeklere verildiği belirlenmiştir. Filmde namus ile ilişkilendirilen iki hikâye mevcuttur. Birincisi Cumali'nin kardeşi Nazlı'nın, ikincisi Figen'in hikâyesidir. Nazlı'nın namus normlarını ihlal ettiği için ağabeyi Cumali tarafından vurulduğu aktarılmış ancak namus normlarını hangi davranış ile ihlal ettiğinin bilgisine yer verilmemiştir. Figen'in hikâyesi ise belirgin biçimde aktarılmıştır. Figen'in uğradığı tecavüz, görselleştirilerek seyirciye sunulmuş; bu olay sonrasında ailesinin namuslarını temizlemek için Figen'i öldürmek istedikleri gösterilmiştir. Figen'e cinsel şiddet uygulayan kişinin herhangi bir yaptırıma ya da cezaya maruz kalıp kalmadığı bilinmemekle birlikte bu olay nedeniyle Figen'in cezalandırılmak istenmesi, namus kavramının kadın ile ilişkilendirildiğine işaret etmektedir. Figen'in *"Bu olay başıma gelince kaçtım oralardan. Yoksa öldüreceklerdi."* sözleri bunu destekler niteliktedir. Benzer biçimde Cumali'nin amcaoğlu ile sohbet ettiği sahnede amcaoğlu'nun Figen hakkında *"Ne zamandır* (Figen'in) *yeri belliydi ama Yılmaz'ın askerden dönmesi beklendi. Namusunu temizleyecek Yılmaz, senin gibi…"* diyerek namusun Figen'in davranışlarıyla ilişkilendirildiğini ve kirlenen namusu temizlemenin de Figen'in erkek kardeşi Yılmaz'ın görevi olduğu ortaya konulmuştur.
- *Namussuzluk sayılan davranışların* evlilik öncesi/dışı cinsel ilişkiye girmek *olduğu* belirlenmiştir. Figen'in hikâyesinde ele alınması gerekenin ise sözü edilen cinsel ilişkinin Figen'in isteği dışında gerçekleşmiş yani cinsel şiddete maruz kalmış olmasıdır. Mağdur durumda olan Figen'in cinsel saflığını kaybetmesi nedeniyle namus saikiyle cezalandırılmak istendiği görülebilir. Kadınların namussuzluk sayılan davranışlar

sergilemesinin kadınların ölümüyle sonuçlandığı filmde gösterilmiştir. Cumali'nin kardeşi Nazlı, ailenin namusunu kirlettiği gerekçesiyle (ailesinin teşvikiyle) ağabeyi Cumali tarafından öldürülmüştür. Cumali cezaevinden çıkıp kardeşinin mezarını sorduğunda *"Memlekete götürmek istemedik. Buraya gömdük, kimsesizler mezarlığına…"* cevabını alır. Figen'in annesinin de ailenin namusunu kirlettiğini düşündüğü Figen hakkında benzer düşünceleri vardır. Karşılaştıkları sahnede Figen'in annesi, *"Benim senin gibi evladım yok. Namusumuzu, şerefimizi iki paralık ettin. (…) Ölseydin keşke! Hiç değilse o zaman bir mezarın olurdu. Gelir toprağını koklardım, sana ağıtlar yakardım, yavrum kızım derdim. Ama sen orospuluğu seçtin!"* der. Her iki örnekte de namus normlarını ihlal eden kadınların yok sayıldığı, sahip çıkılmadığı, bir birey yerine dahi konmadığı görülebilir.

- *Utanç ve şeref kavramının* erkek (ve erkeğin reisi olduğu aile ile); *iffet kavramının* kadın *ile ilişkilendirildiği* tespit edilmiştir. Cumali'nin konumu değerlendirildiğinde; Cumali'nin ailesinin teşvikiyle kardeşini öldürdüğü düşünülmektedir, zira Figen'e yazdığı mektupta günden güne kötüleştiğini, mahpusluğun kötü olduğunu; kendisini cezaevinde el üstünde tuttuklarını, namus davasının cezaevinde önemli bir mesele olduğunu ancak kendi içinin huzursuz olduğunu dile getirmiştir. Benzer biçimde filmin başında Cumali'nin cezaevinden çıktığı sahnede iç sesinin *"Doğan günle bütün gözlerden ırak olmasına rağmen işlediği suçlardan utanç duyuyor çünkü…"* diyerek kardeşini öldürmekten pişmanlık ve utanç duyduğu anlatılmıştır. Filmde Cumali'nin ailesini amcaoğlunun temsil ettiği ileri sürülebilir. Amcaoğlunun gerek Cumali'ye gerekse Cumali'yi kastederek Yılmaz'a söylediği *"Ben demedim mi sayılı gün çabuk geçer diye", "Adam gözünü açtı kapattı, dışarıda! Aslanlar gibi de dimdik yürüyor. Alnı ak, bak!"* ve *"Ailenin namusu, şerefi senden soruluyor. Korkma!"* sözleri ailenin namusunun zedelenmesi durumunda erkeğin (ailenin) utanç duyacağını ve mutlaka gerekenin yapılması gerektiğini anlatmaktadır. Namusun kaybedilmesine yol açan ise kadının iffetsiz davranışlarıdır. Ancak Cumali, Figen'i vurmaya giden Yılmaz'a *"Yapma! Sana söylenenlere inanma. Bu seni daha onurlu biri yapmaz!"* diyerek amcaoğlunun Yılmaz'a dayattığı ataerkil kabulleri tersine çevirmeye çalışmaktadır.

Filmde namus nedeniyle şiddete uğrayan iki kadın karakterin de Butler'ın "Bir yaşamı yası tutulabilir kılan nedir?" (Butler J. , 2004, s. 20) sorusu düşünüldüğünde neredeyse yası tutul(a)mayacak kişiler olarak temsil edildiği görülebilir. Cumali'nin kardeşinin kimsesizler mezarlığına gömülmesi, Figen'in annesinin *"Ölseydin keşke! Hiç*

değilse bir mezarın olurdu." demesi bu iki karakterin de ölümlerinden ailenin üzüntü duymadığını/duymayacağını; namuslarına sahip çıkmadıkları için bu sonu zaten hak ettiklerini düşündüğünü anlatmaktadır. Bu doğrultuda namusu lekelenen kadınların yası tutulmayan yaşamlar olarak temsil edildiği söylenebilir.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* tespit edilmiştir. Özellikle İzzet'in hegemonik erkekliği sayesinde kurduğu iktidar oldukça belirgindir. Ali ve Cumali'ye bakıldığında bu iki karakterin başka karakterler üzerinde kurdukları iktidardan ziyade onlar üzerinde kurulan iktidardan söz edilebileceği düşünülmektedir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut olduğu* belirlenmiştir. İzzet'in otobüsteki genç, insan kaçakçısı adam ve Ali üzerinde kurduğu; insan kaçakçısı adamın ve babasının Ali üzerinde kurduğu; Figen'in annesinin Figen üzerinde kurduğu iktidar sözü edilen iktidar ilişkilerine örnek verilebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* hem özel alanda hem de kamusal alan *kurduğu* söylenebilir. İzzet'in iktidarını kamusal alanda kurduğu görülebilir. Ali'nin babası iktidarını hem özel hem de kamusal alanda kurmuştur ancak Ali boksu bırakarak babasının iktidarına karşı çıkmış ve Figen'le bir gelecek kurmaya niyetlenmiştir. Figen kendisini terk ettikten sonra Ali'nin eve, yani babasına geri döndüğü ve bir anlamda babasının iktidarını kabullendiği görülmektedir. Bu durumda ev (özel alan) iktidarın kurulduğu yer olarak değerlendirilebilir. Cumali'nin kardeşini aile meclisinin baskısı nedeniyle öldürdüğü düşünüldüğünde Cumali üzerinde de eril bir iktidarın kurulduğu söylenebilir. Bu da Ali'ninki ile benzer biçimde özel alanda kurulmuş bir iktidar örneğidir. Cumali'nin film boyunca dile getirdiği pişmanlık, bu iktidarın sonuçları hakkında bir veri olarak değerlendirilebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* konumuna *dayanarak kurduğu* belirlenmiştir. İzzet'in otobüste yaşlı kadına yer vermeyen genci yaka paça otobüsten indirmesi, insan kaçakçısı adamdan rüşvet istemesi gibi örnekler, İzzet'in mesleki konumunun kendisine tanıdığı ayrıcalıklar sayesinde tesis ettiği iktidar örnekleridir. Burada korkuya dayanarak kurulan bir iktidar söz konusudur. Karısı üzerinde kurduğu bir iktidar ilişkisinden söz etmek zordur. Ancak bu ilişkide İzzet, hesap vermeyen bir tavır sahibidir. Figen ile olan ilişkisine bakıldığında ise eskiden Figen üzerinde bir iktidarı olduğu ancak Figen'e olan aşkını itiraf ettikten sonra bu iktidarını kaybettiği görülebilir. Bir zamanlar Figen'in kendisini sayıp sevdiğini dile getiren İzzet'in iktidarını kaybettiğinin en belirgin örneği

şu sözlerinde görülebilir: "*Günlerdir önünde durup küçük bir çocuk gibi sevgi dilenmekten sıkıldım.*" Buna karşılık Figen'in "*Sen ne biçim erkeksin ya! Hiç gurur yok mu sende? İstemiyorum!*" demesi İzzet'in hegemonik erkekliğinin, dolayısıyla da iktidarının yıkılışının göstergesidir. İzzet'in iktidar sahibi olmaya oldukça alışkın olduğu Ali'yle oto tamircisinde karşılaştığı sahnede açığa çıkmıştır. İzzet, Ali'nin itirazına rağmen usta gelmeden arabasını teslim almış ve Ali'ye bahşiş vererek itiraz etmesinin önüne geçmeye çalışmıştır. Ali mağrur bir gençtir ve verilen bahşişi, bir başka deyişle üzerinde kurulan otoriteyi, kabul etmek istememiştir.

İzzet'in sahip olduğu iktidar, Hearn'ün Türkiye'deki erkekler üzerine yapılması olası bir araştırmada sormayı önerdiği şu soruyu akla getirmektedir: "En ayrıcalıklı ve en güçsüz erkeklerin durumu nedir?" (Akşit & Varışlı, 2014, s. 82). Bu sorudan yola çıkılarak İzzet'in sahip olduğu ayrıcalıklı konumun mesleği ile ilişkilendirilebileceği ve kendisine hegemonik erkeklik ayrıcalıkları tanıyan unsurun da mesleği olduğu söylenebilir. Zira İzzet, yalnızca kadınlar üzerinde değil kendisinden daha güçsüz durumdaki erkekler üzerinde de iktidar sahibidir. İzzet'in hegemonik erkekliğinin zedelendiğinde ve iktidarını kaybetme endişesi taşıdığında şiddete başvurduğu görülebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* bir şiddet unsuru olarak *temsil edildiği* tespit edilmiştir. Figen'in Ali ile yaşadığı ilişkide cinsellik içeren herhangi bir ima bulunmamaktadır. İzzet ve Cumali Figen'e âşıktır ancak onların da Figen'e karşı cinsellik içeren bir davranışlarından söz edilemez. Bu haliyle Figen'in üç erkek karakter gözünden de cinsellikten arınmış bir gözle görüldüğü ileri sürülebilir. Anna ise cinselliği üzerinden hayatını kazanmaktadır. Anna'nın cinselliği kıyafetleri ve çıplaklığı aracılığıyla görünür hale getirilmiştir. Ancak yaşadığı cinsellik görselleştirilmemiştir. Filmdeki yegâne cinsellik temsili, Figen'in uğradığı cinsel şiddet sahnesinde yer almaktadır. Bu sahnede önce flu biçimde, ardından yalnızca Figen'in yüzü görünecek biçimde cinsel şiddet eylemi görselleştirilmiştir. Cinsel şiddeti uygulayan erkek, Figen'i önce dolabın önünde sıkıştırmış sonra her ikisi de kısa bir süre görüntüden çıkmış ve Figen'in yere düşürülmesiyle hem Figen'in yakın yüzü hem de cinsel şiddet eylemi gösterilmiştir. Figen'in hemen üstünde ve kadrajın içinde yer almasına karşın şiddeti uygulayan erkeğin yüzü görünmemesi dikkat çekicidir. Bu sırada Figen'in iç sesi duyulur: **"***Bir dert ki yürekler acısı, bir dert ki düşman başına… Gönül yarası desem, değil; ekmek parası desem değil. Bir dert ki dayanılır şey değil…*" Figen'in

bu sözlerinden cinselliği aşkla ya da para kazanmak için zorunlulukla ilişkilendirdiği söylenebilir.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* önemli *ölçüde yansıdığı* ileri sürülebilir. Zira filmde yer alan tek cinsellik temsilinde erkeğin kadın üzerindeki iktidarı baskın biçimde görselleştirilmiştir. Fiziksel güce dayanan bu iktidar, erkeğin hazzına dayanan bir cinsel şiddetle sonuçlanmıştır.

Sallan Gül ve Altındal, medyada kadın cinayeti haberlerindeki cinsiyetçi izleri inceledikleri çalışmalarında bu tür haberlerde faili tanımlayıcı bilgilerin göz ardı edildiğini, erkeklerin kısıtlı bir eril kalıp içerisinde tanımlanarak cinsiyetçiliğin yeniden üretildiğini ve failin haber başlıklarında bilgi verilmeden sunulduğunu; dolayısıyla failin korunduğunu ileri sürmektedirler (Sallan Gül & Altındal, 2015, s. 181). Bu doğrultuda filmde cinsel şiddet uygulayan erkeğin kimliği hakkında, Cumali'nin arkadaşı olması dışında, herhangi bir bilgi yer almamasının ve cinsel şiddet eylemi sırasında yüzünün hiç görünmemesinin yukarıda sözü edilen saptama ile örtüştüğü söylenebilir. Bu sahnede Figen bir kurban olarak temsil edilmiş ve çaresizliği görselleştirilerek ataerkil ideoloji içerisinde kadının yerleştirildiği konum yeniden üretilmiştir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, sözel, psikolojik, ekonomik ve cinsel *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir. Müşterisinin Anna'ya küfür etmesi sözel, tokat atması fiziksel şiddet; İzzet'in Anna'ya tokat atması fiziksel şiddet; Hamit'in Anna'yı bağırarak tehdit etmesi hem sözel hem psikolojik şiddet, Hamit'in Anna'nın emeğini sömürmesi ve parasının kullanım hakkını elinden alması ekonomik şiddet; İzzet'in insan kaçakçısı adamdan haraç istemesi ve onu tehdit etmesi psikolojik şiddet; Figen'in tecavüze uğraması cinsel şiddet; İzzet'in Figen'e tokat atması ve ateşli silahla onu vurması fiziksel şiddet; annesinin Figen'i tartaklayarak onu evden çıkarması fiziksel şiddet; Figen'in ailesinin ısrarlı takip ile onu huzursuz etmesi psikolojik şiddet; Ali'nin yasa dışı bir boks maçına katılması ise fiziksel şiddet örnekleridir.
- *Şiddete* erkeklerin kadınlar üzerinde, hegemonik erkeklerin de ikincil erkekler üzerinde ataerkil ideolojinin devamını sağlamak için iktidar kurmak ve iktidarı pekiştirmek amacıyla *başvurulduğu* söylenebilir.
- *Şiddeti uygulayanın* ataerkil ideolojinin avantajlı konuma yerleştirdiği kişiler *olduğu* söylenebilir. Bu doğrultuda hegemonik erkekliğin temsilcisi olan İzzet ve Hamit, filmde gösterilmemiş olsa da ataerkil ideolojinin ön plana çıkardığı namus kavramıyla

güç atfedilen Cumali, benzer biçimde ataerkil ideolojinin devamını, olasılıkla kendisine sağladığı avantajlı konumu korumak nedeniyle, amaçlayan Figen'in annesi şiddetin uygulayıcılarıdır.

- Kadının *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Figen ve Cumali'nin kardeşi namus normlarını ihlal ettikleri için, Anna ise zaten namus normlarının dışındaki bir alanda bulunduğu için şiddete maruz kalmaktadırlar.
- *Şiddetin* beden gücüyle, ateşli silah kullanımıyla ve tehdit yoluyla *uygulandığı* söylenebilir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* belirlenmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi Anna, bir seks işçisi olması nedeniyle, şiddete oldukça açık bir konumdadır. Hem özel alanda hem de kamusal alanda sistematik bir şiddete maruz kaldığı ve her zaman kendisini savunması gerektiği görülebilir. Hegemonik bir erkek olan İzzet, her iki alanda da şiddet uygulamaktadır. İzzet'in eşine uyguladığı şiddet, onu sevgi ve saygıdan mahrum bırakmaktır. Figen'in daha önce özel alanda İzzet'in hegemonik erkekliğini sarsacak sözler söylemesine rağmen, İzzet'in Figen'i kamusal alanda vurduğu görülebilir. Figen'e uygulanan cinsel şiddet ise özel alanda uygulanmıştır.

Zengin'in (2011, s. 91) seks işçileri üzerine yaptığı çalışmasında seks işçilerinin hayatının "türlü şiddet biçimlerinin bir araya gelerek ürettiği ve birçok aktörün bu şiddetin öznesi olmayı hak ettiklerini düşün(dükleri)" bir hayat yaşadıkları ileri sürülmektedir. Bu kişilerin polis, doktor, kadın tacirleri, kadınların komşuları, birlikte çalıştıkları diğer seks işçileri ya da yoldan geçenler olabileceğini savunan Zengin'in bu saptaması, Anna'nın her zaman şiddete açık olan konumunu açıklayabilir. Figen'in annesinin de onu "orospuluk yapmak" ile suçladığı göz önünde bulundurulduğunda aslında Figen'in de şiddete açık bir konumda bulunduğu söylenebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair filmde temsil edilen beş ailenin de parçalanmış aileler oldukları ileri sürülebilir. İzzet'in ailesi fiziken parçalanmış bir aile değildir; ancak eşi ile ilişkisi oldukça kötüdür. Aralarında hiçbir iletişim kalmamıştır. Karısının evliliği devam ettirmek istediği bir his olarak sezdirilmektedir. İzzet'in Figen'e "*Ev cehennem gibi oldu! Seni seviyorum.*" demesi de bu ailenin parçalanmış bir aile olduğunun işareti sayılabilir. Figen kararlılığını "*Evine git, ailene dön!*" sözleriyle ortaya koyar. Ali'nin annesi hayatta değildir. Babası, kendi otoritesine karşı çıkan Ali ile ilişkisini keser. Filmin sonunda Ali'nin babasına dönmesi, onun otoritesini kabul ettiğini biçiminde yorumlanabilir.

Cumali'nin ailesi hakkında önemli bir veri bulunmamakla birlikte, Cumali'yi kardeşini öldürmeye zorladıkları için büyük bir vicdan azabı duymasına neden oldukları anlaşılmaktadır. Cumali'nin köye dönmekle ilgili "*Duramam artık oralarda. Hiçbirinin yüzüne bakasım kalmamıştır…*" demesi, ailenin parçalanmışlığına dair bir gösterge sayılabilir. Figen'in ailesi de Figen'i reddettikleri için parçalanmış bir aile sayılabilir. Figen'in annesinin "*Benim senin gibi evladım yok. Namusumuzu, şerefimizi iki paralık ettin!*" sözü bu noktada önemli bir veridir. Anna'ya bakıldığında memlekette annesini ve çocuğunu bırakıp geldiği görülebilir. Bu nedenle onun ailesi de parçalanmış bir ailedir. Ailesini neden bıraktığı/bırakmak zorunda kaldığı hakkında bir veri tespit edilememiştir.

- İzzet'in ve Ali'nin ailesinin orta; Cumali, Figen ailelerinin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* düşünülmektedir. Anna'nın ailesinin hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğuna dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu*na dair İzzet ve Ali'nin etnik kökeni hakkında bir veri tespit edilememiştir. Cumali ve Figen'in Doğulu oldukları görülebilir. Anna ise Rus'tur.
- *Aile içinde hiyerarşinin* yaş ve cinsiyete dayanarak *kurulduğu; iktidar sahibinin* erkek ya da yaşça büyük kişi *olduğu* belirlenmiştir. Ali ve babasının ilişkisinde baba mutlak iktidar sahibidir. Hem Ali'nin babası hem de antrenörü olarak baskın bir iktidarın varlığından söz edilebilir. Ancak Ali, boksu bırakarak bu iktidarı reddetmiştir. Cumali ailesinin iktidarına karşı çıkamamış ve çok sevdiği kardeşini, aile meclisinde verilmiş olması muhtemel bir kararla, öldürmüştür. Artık ailesinden hiç kimseyi görmek istemediğini dile getirir. İzzet'in ailesindeki iktidar ilişkilerine bakıldığında İzzet'in iktidar sahibi olduğu düşünülmekle birlikte Figen'in vurulma haberini eve getiren polislerin olayı anlatmasından rahatsızlık duyduğu ve eşinin de bu konu hakkında sorular sormasının İzzet'in iktidarını sorgulatabileceği söylenebilir. Figen'in annesinin de ataerkil ideolojinin yaş ve mevki avantajına dayanarak Figen üzerinde iktidar kurduğu görülebilir.

Kalav, ırz kelimesi ile ilgili dilimizde kullanılan "ırza geçmek, ırzını bozmak, ırza tecavüz" gibi deyimlerin kişinin cinsel bütünlüğünden ziyade kişinin bağlı olduğu ailenin/sülalenin saygınlığı ve şerefi ile ilişkili olduğunu ileri sürmektedir (Kalav, 2015, s. 8). Bu doğrultuda Figen'in cinsel şiddete maruz kalması, aslında ailesinin şerefine yönelik bir saldırı olarak nitelendirildiği söylenebilir. Sosyalizasyon sürecinde küçük yaşlardan itibaren kendi bedeninin ailesi için ne anlama geldiğini öğrenen bir genç kızın, onu titizlikle koruması gerekliliğini içselleştirdiğini ileri süren Kardam'ın (Kardam,

2000) bu saptamasından yola çıkılarak Figen'in bedenini koruyamaması nedeniyle ailesi tarafından cezalandırılmak istendiği düşünülebilir. Zira yukarıda da değinildiği gibi, zedelenen Figen'in cinsel bütünlüğü değil ailesinin şerefi ve namusudur.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Filmdeki toplam altmış dokuz sahnede Figen, yedi özel alan ve dokuz kamusal alan sahnesinde; Anna ise beş özel alan ve on bir kamusal alan sahnesinde yer almaktadır. Bir kadının hikâyesinin anlatıldığı filmde kadınların yer aldığı sahne sayısının erkeklerin yer aldığı sahne sayısına oranla daha az olması, kadın görünürlüğünün azlığına yönelik bir veri olarak değerlendirilebilir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olmadığı* tespit edilmiştir. Ancak Figen'in ev işleri ile uğraşması yerleşik toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmektedir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olmadığı* belirlenmiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam altmış dokuz sahnede İzzet, dört özel alan ve on iki kamusal alan sahnesinde; Cumali bir özel alan ve on sekiz kamusal alan sahnesinde; Ali ise iki özel alan ve on bir kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir. Cumali'nin yer aldığı tek özel alan sahnesinin de kesin olarak özel alan olup olmadığı tespit edilememiştir. Zira bu sahnede Cumali gömleğini iliklemektedir. Bu mekânın Cumali'nin amcaoğlunun kahvesi olabileceği düşünülmektedir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olduğu* belirlenmiştir. İzzet'in gerek evinde gerek arabasında kokain kullandığı görülebilir. Bir komiser olarak uyuşturucu madde kullanması, insan kaçakçısı olduğunu bildiği kişilerden rüşvet alarak yasa dışı işlere göz yumması İzzet'in kimliği hakkında önemli veriler içermektedir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Zengin, mekânın çeşitli düzenlemeler yoluyla belirli iktidar biçimleri kuran ya da var olan iktidar biçimlerini güçlendiren bir araç olduğunu; devletin ise kendini mekânlar üzerinden ürettiğini ve bedenleri belirli noktalara yerleştirerek iktidarını örgütlediğini ileri sürmektedir (Zengin, 2011, s. 69). Bu doğrultuda bir seks işçisi olan Anna açısından gerek özel gerekse kamusal alanlar; üzerinde iktidarın kurulduğu, sistematik bir şiddete maruz kaldığı, sürekli olarak kendisini savunması gereken mekânlardır. İzzet'in ve sokaktaki polislerin devleti temsil ettikleri düşünüldüğünde; Hamit'in ise İzzet ile dolaylı ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda devlet iktidarının nasıl görünür hale geldiği anlaşılabilir.

4.2.6.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Güzel Günler Göreceğiz* (Hasan Tolga Pulat, 2012) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: İncelenen filmde namus kavramının doğrudan kadının iffetsiz sayılan davranışı ile ilişkilendirilmesi ve bu nedenle kadına bir ceza kesilmesi toplumda yerleşik cinsiyet rollerini yeniden üretmektedir. Anna'nın para biriktirerek ülkeden ve yaşadığı/mahkûm bırakıldığı hayattan kaçma çabası ve Figen'in ailesinin ona kestiği cezadan kaçarak hayatta kalması toplumsal cinsiyet rolleri açısından alternatif bir kadın duruşu olarak değerlendirilebilirse de Anna'nın kaçmasının Ali'nin maddi desteği sayesinde, Figen'in hayatta kalabilmesinin ise İzzet'in ve Ali'nin manevi desteği sayesinde gerçekleştiği görülebilir. Bu açıdan kadının erkeğe tabi konumda temsil edilmesi nedeniyle filmin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesini karşılayamadığı düşünülmektedir.

Filmin iki ana kadın karakteri, farklı toplumsal bağlamlar içinde bulunan kadınlardır. Filmdeki kadın karakterlere ataerkil ideolojinin uyguladığı baskının tek biçimde olmadığı Anna ve Figen'in sosyal yaşanmışlıkları ve gündelik yaşam deneyimleri aktarılarak gösterilmiştir. Anna yabancı uyruklu bir seks işçisidir. Anna'nın polis ve kadın taciri tarafından maruz bırakıldığı şiddet, gündelik yaşam deneyimlerinde yaygın biçimde yer almaktadır. Buna karşılık Doğulu bir aile mensubu olan Figen de gerek ailesi gerek kendisine âşık olan adam tarafından farklı baskı mekanizmalarına

maruz kalmaktadır. Bu doğrultuda farklı bağlamlardaki kadın deneyimlerine yer vermesi nedeniyle filmin "kadın deneyimlerine ses verdiği" ileri sürülebilir.

Filmin yönetmeni Hasan Tolga Pulat, çeşitli TV dizilerinde ve senaryosunu Birol Güven'in yazdığı iki sinema filminde yönetmenlik yapmıştır. Bu iki sinema filminin, senaryosunun Hasan Tolga Pulat'a ait olmaması nedeniyle, yönetmenin bilinçli taraflılık ilkesine yönelik duruşu hakkında bir veri içermediği düşünülmektedir. İncelenen filmin senaryosu Emre Kavuk'a aittir. Bu nedenle kullanılan sinema dilinden yola çıkılarak bilinçli taraflılık duruşu değerlendirildiğinde kadına yönelik şiddeti görselleştirerek sunması ve kadın bedenini cinsel bir obje olarak göstermesi nedeniyle yönetmenin; bağımsız kadın imgesinin senaryoda yer almaması, kadının kurtuluşunun erkek ile ilişkilendirilmesi ve kadının akıbetine dair açık bir son içermesi nedeniyle senaristin feminist bilgi üretimine katkı sağlayacak bir bilinçli taraflılık benimseyemedikleri söylenebilir.

İncelenen filmin toplumda yerleşik cinsiyet rollerini ve cinsiyetler arası eşitsizliği mevcut haliyle yansıttığı, ancak toplumsal cinsiyet rollerinin ve eşitsiz güç ilişkilerinin yıkılmasına yönelik katkı yapacak bir eleştirel duruşa sahip olmadığı düşünülmektedir. Eril şiddetin farklı boyutlarının filmde yer alması ve ataerkil ideolojinin dayattığı toplumsal yapının görselleştirilmesi toplumsal yapının dönüştürülmesine yönünde işlevselleşebilecekken filmin bu tür bir eleştirellik taşımadığı görülebilir. Filmdeki kadın karakterlerin çaresizliği ve hiyerarşik olarak erkekten aşağı bir noktada konumlandırılmaları, erkek egemen bakış açısının bir yansımasıdır. Bu doğrultuda kadının toplumsal yapıdaki ikincil konumu filmde de yeniden üretilerek pekiştirilmiş; bu varoluş biçiminin dönüşmesi için eleştirel bir yaklaşım sergilenememiştir.

4.2.7. Tepenin Ardı

4.2.7.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Emin Alper'in yaptığı, başrollerinde Tamer Levent, Berk Hakman, Reha Özcan, Furkan Berk Kıran, Mehmet Özgür ve Banu Fotocan'ın yer aldığı *Tepenin Ardı* filmi 2012 yapımıdır. 62. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde İlk Film Ödülü Özel Mansiyon ve Caligari Film Ödülü'ne; 31. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Ulusal Yarışma / Altın Lale En İyi Film Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, Ulusal Yarışma / FIPRESCI Ödülü'ne; 24. Uluslararası Ankara Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü,

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü, Onat Kutlar En İyi Senaryo Yazarı Ödülü, Akademia En İyi Film Ödülü'ne; 45. SİYAD Ödülleri'nde En İyi Film Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Performansı Ödülü'ne layık görülmüştür. Zamanının çoğunu dededen kalma topraklarda geçiren Faik, kendi arazisinin çevresinde keçi sürüleriyle gezinen yörüklerden şikâyetçidir. Yörüklerin kırdıklarını düşündüğü kavak fidanlarını aslında Faik'in psikolojik olarak ezdiği emektarı Mehmet kırmaktadır. Yörüklere karşı verilen mücadele, Faik'in oğlu Nusret ve torunları Zafer ile Caner'in yaz tatili için araziye gelmesiyle onların da dahil olduğu daha büyük bir karşı koyuşa dönüşür.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmde biri kadın, beşi erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Faik, 65-70 yaşlarında emekli orman işletmesi şefidir. Dededen kalma topraklarına sahip çıkmak için senenin altı ayını kırsalda geçirmektedir. Faik'in oğlu Nusret, 45-50 yaşlarında bir öğretmendir. Şehirde iki oğlu ile yaşamaktadır. Eşini on yıl önce kaybetmiştir ve tekrar evlenmemiştir. Nusret'in büyük oğlu Zafer, 20'li yaşlarının başındadır. Askerde yaşadığı travma sonrası aklî dengesini kaybetmiştir ve ilaç tedavisi görmektedir. Nusret'in küçük oğlu Caner ise 15-16 yaşlarında lise öğrencisidir. Mehmet, Faik'in yanında çalışan sadık adamıdır. 40-45 yaşlarındadır. Kırsaldaki işlere yardımcı olur. Meryem, Mehmet'in eşidir. 35-40 yaşlarındadır. Kırsaldaki evin işlerinden sorumludur. Mehmet ile Meryem'in iki çocukları vardır.

4.2.7.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* ev kadını olarak *temsil edildiği; kadın olmanın* ev ve mutfak işlerini yapmakla *tanımlandığı; kadından beklenenin* ev içi hizmeti yerine getirmek *olduğu* belirlenmiştir. Meryem'in yer aldığı sahnelerin çoğunda mutfak işi ile uğraştığı görülebilir. Cinsel kimliği ile filmde yer almamasına karşın Faik sözlü olarak, Nusret ise fiziksel olarak Meryem'i taciz eder. Meryem'in uğradığı tacizlere bir tepki verdiği söylenemez. Sessiz bir kabulleniş içindedir. Bu, ataerkil düzenin kadından beklediği bir davranış kalıbıdır.
- *Kadının* ev kadını *kimliğinin ön plana çıktığı* görülmüştür.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olmadığı belirlenmiştir; herhangi bir geliri yoktur. Kocası Mehmet'in Faik'e borcu vardır ve borcunu ödeyememektedir. Bu nedenle

Meryem, Faik'in söylenmelerine maruz kalmaktadır. Faik'in Mehmet'i bu konuda Meryem'e karşı kötülediği görülebilir.

- *Kadının* hiç kimseden herhangi bir destek *görmediği* tespit edilmiştir.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair kadını koruyan bir kanunun varlığı tespit edilememiştir. Şiddeti uygulayan kişinin, yani Nusret'in, cezasını Meryem'in oğlu Sülü vermiştir. Filmde Nusret'in Meryem'e cinsel saldırısını Sülü'nün görüp görmediği kesin olarak anlaşılamasa da Sülü'nün ertesi sabah eve bakışından bir gece önce olanları görmüş olabileceği düşünülebilir. Benzer biçimde Nusret'e ateş eden kişinin Sülü olduğu da filmde kesin olarak belirtilmemiştir ancak öyle olduğu tahmin edilebilir. Filmin geneline hâkim olan "Kendi adaletini kendin sağla" düşüncesi burada da kendisini göstermektedir. Sülü ataerkil davranış biçimlerine uygun olarak annesinin namusunu kirleten adama cezasını kendi elleriyle vermiştir.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde yer* bulmadığı*; kadının görünürlüğünün* olmadığı tespit edilmiştir.
- *Erkekliğin nasıl temsil edildiği; erkek olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, erkekten beklenenin ne olduğu*na dair erkeğin ataerkil toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak erkekten beklenenler çerçevesinde temsil edildiği görülmüştür. Filmde sorgulanan erk kavramı farklı biçimlerde ele alınmıştır. Erkek olmak filmin farklı sahnelerinde cesur olmakla, genç ve cinsel olarak aktif olmakla, iyi silah kullanmakla, para sahibi olmakla bağdaştırıldığı görülebilir. Bu yönüyle aslında ataerkil düzenin erkekten bekledikleri filmin geneline yayılmış olarak temsil edilmiştir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair oldukça fazla veri tespit edilmiştir. Söz konusu film özelinde kamusal alan olarak nitelendirilebilecek alan aslında evin dışıdır. Filmdeki erkek karakterlerin yer aldığı sahnelerin ağırlıklı olarak ev dışında yer alması önemlidir. Erkek, ev dışında görünürdür. Evin dışında yer alan erkeğin hayatta kalabilmek için doğanın koşullarına uyum sağlaması gereklidir. Bu doğrultuda erkeğin güdüsel olarak sert, kendini koruma becerisine sahip ve güçlü olması bir zorunluluktur. Filmdeki erkek karakterler silah kullanır, balık tutar, kırsalda özgürce dolaşır, hatta uyumak için bile evin içine girmez. Erkek karakterlerin bu tutumu ilkel dönemlerdeki erkek figürü ile örtüştürülebilir. Erkeğin evin içinde baskın olduğu tek alan ise cinselliktir. Bunun dışında ev içinde herhangi bir mevcudiyeti yok gibidir.

- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiğ*ine dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Bourdieu, toplumsallaşma sürecinde kendilerini alçaltma ve yok sayma yönünde eğitilen, boyun eğdirilen kadınların feragat, teslim ve sessizlik gibi olumsuz erdemlerle kuşatılırken; erkeklerin de hâkim sistemin mahkûmu, hatta sinsice kurbanı olduklarını (Bourdieu, 2015, s. 68) ileri sürmektedir. Bu doğrultuda Meryem'in sözü edilen sessizlik ve teslimiyet erdemlerine sahip olduğu görülebilir. Hegemonik erkekliğin erkekler üzerinde kurduğu baskının da filmdeki erkek karakterlerin tamamı aracılığıyla aktarıldığı düşünülmektedir. Literatürde işaret edilen hegemonik erkekliğin alt unsurları özellikle Faik ve Sülü ile somutlaştırılmıştır. Erkeklikler içindeki *öteki erkeklikler*e örnek olarak Mehmet, Nusret, Caner ve Zafer verilebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* düşünülmektedir. Namus konusunun altı belirgin olarak çizilmese de Nusret'in Meryem'e saldırdığı gecenin sabahında bacağından vurulmuş olması ve Meryem'in oğlu Sülü'nün evi uzaktan izlerken görülmesi; Meryem'in namusunu kirlettiği için Nusret'in Sülü tarafından vurulduğunu düşündürmektedir.
- *Namussuzluk sayılan davranışların neler olduğu*na dair belirgin bir veri tespit edilememiştir. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken unsur, Mehmet'in Meryem ile ilgili olarak Faik'e yönelttiği rahatsız bakışlarıdır. Açık havada içki içtikleri akşam Faik meze almak için eve gider. Bu sırada sofra başında kalan Mehmet ve Nusret sohbet etmeye devam ederler. Nusret konuşmaktadır ancak Mehmet onu dinlemez. Eve giden Faik'in arkasından bakar. Huzursuz olduğu her hâlinden bellidir. Bir süre sonra bahaneyle kalkar ve sessizce eve yaklaşır. Bir süre Faik ve Meryem'i kapıda dinler. Sonra da sanki yeni gelmiş ve söylediklerini duymamış gibi davranır. Mehmet, Faik'in Meryem'e karşı olan davranışlarından rahatsız olmaktadır. Ancak bunu dile getiremez. Bu durumun Mehmet'in erkekliğini sorgulattığı düşünülebilir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği* hakkında bir veri tespit edilememiştir.

TBMM Araştırma Komisyonu Raporu'nda töre/namus bahaneli cinayetlerin nedenleri arasında sunulan "Kadının sahipleri, kadının namusunu yani bedenini ve cinsel dokunulmazlığını korumak zorundadır" (TBMM, 2006) ifadesi film özelinde değerlendirildiğinde; Meryem'in namusu üzerinde Mehmet ve Sülü'nün yanı sıra Faik ve Nusret'in de söz sahibi olduğu ileri sürülebilir. Buna göre Meryem'in bedeni ve cinselliği üzerinde hak sahibi olan yalnızca kocası Mehmet değildir. Ortak bir özel alanı paylaşmaları ve çalışan-işveren ilişkisinin dışına taşan bir ilişkileri olmasından aldıkları güç sayesinde gerek Faik'in gerekse Nusret'in Meryem'e (sözel ve fiziksel) cinsel saldırıda bulunabildikleri düşünülmektedir. Mehmet'in Meryem'in iffetine yönelik şüphesi bulunmasına karşın Faik'ten hesap sor(a)maması ataerkil düzenin namus yaklaşımı hakkında bir sorgulama zemini yaratmaktadır.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* tespit edilmiştir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut olup olmaması*na dair oldukça fazla veri bulunmaktadır. Film, erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini ele almaktadır. Faik gerek yaş olarak gerek maddi güç olarak iktidar piramidinin en tepesindeki kişidir. Mehmet, Faik'in en güvendiği, kendisine sonuna kadar sadık olan çalışanıdır. Ancak buna rağmen Faik, Mehmet'in kendisine olan borcuna dayanarak Mehmet'in üzerinde iktidar kurar. Benzer biçimde Faik ile Nusret arasındaki ilişkide de iktidar sahibi Faik'tir. Faik, ataerkil baba figürüne uygun olarak, Nusret üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Akşam yemeği için kesilen hayvanın pirzolasının hazırlanması konusunda bile Nusret'e güvenmez. Zafer ve Caner'e tek başına nasıl baktığını sorar. Yalnız başına çocuklara bakamayacağı için evlenmesi gerektiğini savunur. Genç erkekler arasındaki iktidar piramidinin tepesinde ise Sülü bulunmaktadır. Sülü iyi bir nişancıdır, korkusuzdur ve başına buyruktur. Faik Zafer'i psikolojik rahatsızlığı nedeniyle ayrı bir konumda tutar. Ancak Faik'in Caner'e Sülü'nün meziyetlerini anlatmasının Caner'i ezdiği görülebilir. Caner korkaklığının da iyi silah kullanamadığının da farkındadır. Mehmet'in Faik'e karşı içinde biriktirdiği kini kavak fidanlarını kırarak çıkarması gibi Caner de Sülü'ye karşı beslediği kini Sülü'nün çok sevdiği köpeği Paşa'yı öldürerek çıkarır.
- *İktidar sahibinin iktidarını* kamusal alanda *kurduğu* belirlenmiştir. Filmin bütününde erkeklerin birbirleri üzerinde kurdukları iktidar ele alındığından iktidarın

kurulduğu alan önemlidir. Erkekler çoğunlukla kamusal alanda, bir başka deyişle ev dışı alanda, temsil edildiğinden iktidar da bu alanda kurulmuştur.

- *İktidar sahibinin iktidarını* konumuna ve erkeklik meziyetlerine *dayanarak kurduğu* düşünülmektedir. Faik'in Mehmet ve Nusret üzerinde kurduğu iktidar, konumu sayesindedir. Faik hem yaş hem de maddi güç olarak her ikisinden de üst konumdadır. Sülü'nün Caner üzerindeki görünmez iktidarı ise erkeklik meziyeti olduğu ileri sürülen özelliklere dayanarak kurulmuştur.

Literatürde işaret edildiği gibi ataerkil iktidar üzerine düşünülürken farklı erkeklikler arasındaki tahakküm ilişkileri önemle ele alınmalıdır. Zira erkeklik, iktidarı beraberinde getirir ancak bu iktidar son derece kırılgandır; çünkü erkeğe bu iktidarı sağlayan erkeklik, sürekli biçimde kanıtlanması ve yeniden üretilmesi gereken, sahip olunacağından asla tam anlamıyla emin olunamayan bir konuma işaret etmektedir (Hacısoftaoğlu & Bulgu, 2015, s. 118). Bu bağlamda hegemonik erkekliğin ikincil erkeklikler üzerindeki tahakkümü filmde belirgin biçimde somutlaştırılmıştır. Farklı yaş gruplarını kapsayan hegemonik erkeklik örneklemesinin de ayrıca önem taşıdığı düşünülmektedir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin nasıl temsil edildiği*ne dair oldukça sınırlı veri bulunmaktadır. Filmde cinselliğe yalnızca iki sahnede gönderme yapılmıştır. Birinci gönderme Meryem ile Faik'in arasında evde geçen konuşmadır. Faik Meryem'e "*Ah Meryem... Biraz genç olacaktım da şu Sülü'yü sana ben doğurtturacaktım. O zaman tam herif olacaktı.*" der. Burada yapılan üstü kapalı cinsellik konuşması, Faik'in hegemonik erkekliğinin bir göstergesi olarak sunulmuştur. Sülü'nün *erkek* olduğunu ama kendisinden olmadığı için *tam olarak erkek* olmadığını düşünmektedir. Faik bu sahnede Meryem'i sözlü olarak taciz etmektedir. Meryem bu konuda herhangi tepki göstermemektedir.

İkinci cinsel içerik ise Nusret'in Meryem' taciz ettiği sahnedir. Sahnenin başında Nusret eve girerken Meryem'i süzer. Meryem Nusret'e çay verir ve yanına oturur. Sohbet etmeye başlarlar. Nusret eşinin 10 yıl önce öldüğünden, 10 yıldır yalnız olduğundan bahseder. Meryem'in konuşmalarından Nusret'in ölen eşini tanıdığı ve sevdiği anlaşılır. Nusret babasının yeniden evlenmesi için kendisine baskı yaptığını anlatır. Nusret kendisiyle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirir: "*Benden adam olmaz Meryem. Ben kimseyi mutlu edemem.*" Evleneceği kişinin evin hizmetçisi değil, onun hayat yoldaşı olması gerektiğini söyler. Sohbetin sonunda Nusret dışarı çıkmak için kalkar. Bu sırada

Meryem Nusret'in çay bardağını yıkamak için tezgâha döner. Nusret bir süre olduğu yerde durduktan sonra aniden döner ve Meryem'e arkadan saldırır. Bu sırada Meryem ve Nusret'in yalnızca boyunlarının altı görünmektedir. Meryem "*Nusret abi hayır! Dur, dur!*" der ve sahne sona erer.

- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair Faik'in cinselliğe atıfta bulunduğu konuşmasının bu tür bir yansımanın göstergesi olabileceği düşünülmektedir. Faik'in Mehmet'in üzerinde kurduğu iktidar para ile ilişkilidir. Faik kendini her bakımdan *erkek* olarak görmektedir. Mehmet'i ise *daha az erkek* olarak nitelendirmektedir. Bu nedenle Meryem'le yaptığı konuşmada Sülü'nün kendi çocuğu olması hâlinde tam erkek olabileceğini dile getirir. Erkekler arasındaki iktidar ilişkilerinin böylece cinsellik temsiline yansıdığı düşünülmektedir.

Bourdieu'nun cinsellikten yola çıkarak kadınlık ve erkeklik üzerine yaptığı saptama dikkat çekicidir. Buna göre erkeklik, cinsel veya toplumsal üreme becerisinin ötesinde savaşma veya şiddet uygulama becerisi olarak algılanmaktadır. Bu doğrultuda kadın için şeref negatif tanımlanan ve yalnızca korunabilir ya da kaybedilebilir bir kategoriye işaret ederken gerçek bir erkeğin zafer ve ayrıcalık elde etmek için kamusal alanda önüne çıkan fırsatları değerlendirmesi beklenir (Bourdieu, 2015, s. 69). Bu doğrultuda aslında Faik'in ve Sülü'nün savaşma ve şiddet uygulama becerisi, *tam erkek* olunabilmesiyle yani hegemonik erkeklikle açıklanabilir. İki karakterin de cinsellik vurgusu olmadan hegemonik erkekliklerini ortaya koyabilmesi, savaşma ve şiddet uygulama becerileriyle mümkün olabilmektedir.

e. Şiddet

- *Filmde* cinsel, fiziksel, sözel, psikolojik ve ekonomik *şiddetin uygulandığı* tespit edilmiştir. Nusret'in Meryem'e uyguladığı cinsel şiddet; Mehmet'in kavak fidanlarına uyguladığı fiziksel şiddet, Faik'in yörükler hakkında konuşurken kullandığı dil sözel şiddet, Sülü'nün Caner'e köpek ile ilgili uyguladığı psikolojik şiddet ve Faik'in Mehmet'i borçlarına karşılık hayvanlarını kendisine vermeye zorlaması ekonomik şiddet örnekleri sayılabilir.
- *Şiddete hangi durumlarda başvurulduğu*na dair belirleyici bir veri tespit edilememiştir. Şiddet filmin geneline yayılmış bir olgudur ve erkek olmakla ilişkilendirilmiştir. Filmdeki erkek karakterler adaleti sağlamak, gücünü korumak, yalnızlığını gidermek için farklı türlerde şiddete başvurmaktadırlar.
- *Şiddeti uygulayanın* Faik, Nusret, Mehmet, Caner ve Sülü *olduğu* görülmüştür.

- Nusret'in, Meryem'in, Caner'in, köpeğin ve kavak fidanlarının *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin* ateşli silah kullanımıyla, fidanların kırılmasıyla ve beden gücüyle *uygulandığı* belirlenmiştir.
- *Şiddetin hangi alanda (özel alan-kamusal alan) uygulandığı*na dair erkeğe uygulanan şiddetin ev dışında, kadına uygulanan şiddetin ev içinde uygulandığı tespit edilmiştir.

Ertürk, heteroseksüel normallik çerçevesinde erkeklerin belli bir zaman boyutunda iktidara erişimlerinden kaynaklanan güç farklılaşmalarına bağlı olarak şiddete maruz kalabilirken; kadınların özerk güçlerinin ataerkil sistemce sistematik olarak bastırılması nedeniyle şiddet gördüklerini ya da şiddet riskine maruz kaldıklarını ileri sürmektedir (Ertürk, 2015, s. 40). Filmde erkekler arasındaki güç farklılaşmaları oldukça belirgindir. Güç farklılaşmalarına bağlı olarak erkeklerin uyguladığı şiddet hem kadına hem ikincil erkeklere hem hayvanlara hem de doğaya yöneliktir. Filmdeki bu çeşitliliğin ataerkil düzenin getirdiği iktidar ile yakın ilişki içerisinde olan eril şiddetin farklı hedeflerini değerlendirme olanağı sunduğu düşünülmektedir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Faik, Nusret, Zafer ve Caner'in ailesinin şehirli, geleneklerine bağlı ve geniş bir aile olduğu söylenebilir. Burada dikkat edilmesi gereken şudur: gerek Faik gerekse Nusret Mehmet'i ve ailesini kendi ailelerinden ayrı tutmamaktadırlar. Onlara çalışanları gibi değil, ailenin ferdiymiş gibi davranırlar. Aynı sofraya oturup aynı yerde uyurlar. Mehmet ile Meryem'in ailesi ise geleneksel bir çekirdek ailedir.
- *Hangi sosyoekonomik sınıfa ait olduğu*na dair Faik'in geniş ailesinin orta *sosyoekonomik sınıfa*, Mehmet'in ailesinin ise alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* tespit edilmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair Faik'in mutlak iktidar sahibi olduğu görülebilir. Faik gerek kendi ailesinin gerekse Mehmet'in ailesinin hiyerarşi piramidinin tepesinde yer almaktadır. Faik'i hiyerarşi piramidinin tepesine taşıyan ise ekonomik üstünlüğe sahip olması, yaşça büyük olması, kaba kuvvete sıklıkla başvurması, sert ve otoriter bir yapıda olmasıdır.

Aile tiplerinin yapı ve model açısından toplumlara ve yörelere göre farklılaştığını ileri süren Yirmibeşoğlu, ataerkil ailede malın bir kuşaktan ötekine bırakıldığını ve bu sayede ailenin dağılmadığını ileri sürmektedir (Yirmibeşoğlu, 2006, s. 33). Bu doğrultuda Faik'in atalarından kalan araziye sahip çıkması, yadigâr olarak değer vermesi ve araziyi korumak uğruna şiddete başvurması ailenin ataerkilliğini gösteren bir veri olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak Mehmet, Meryem ve Sülü'nün de dahil edildiği geniş ailenin koruyucu işlevi filmde ön plana çıkmıştır. Ailenin koruyucu işlevi, bireyi koruyan kurumların azlığı durumunda aile içi dayanışmanın güçlenmesine ve bireyin koruyuculuğunu ailenin üstlenmesine işaret etmektedir (Yirmibeşoğlu, 2006, s. 34-35). Film özelinde değerlendirildiğinde arazinin korunması için bütün ailenin sarf ettiği çaba bu işlevi örneklemektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Meryem filmdeki toplam seksen iki sahnenin dokuzunda özel alanda, ikisinde kamusal alanda gösterilmiştir. Kamusal alan sahneleri evin bahçesinde geçmektedir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair kadının çoğunlukla ev işi yaptığı tespit edilmiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* tespit edilmiştir. Toplam seksen iki sahne bulunan filmde Faik sekiz özel alan, otuz bir kamusal alan; Nusret on bir özel alan, on yedi kamusal alan; Mehmet yedi özel alan, yirmi sekiz kamusal alan; Zafer iki özel alan, yirmi bir kamusal alan; Caner sekiz özel alan, yirmi dokuz kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair erkeklerin ev dışında silahla hedef vurduğu ve içki içtiği görülmüştür.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair silahın farklı karakterler tarafından sıklıkla kullanıldığı tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Sancar'ın "Türkiye'deki erkek homososyalliğini inşa eden cinsiyetlendirilmiş erkek mekânları" (Sancar, 2009, s. 263) kavramlaştırması, filmdeki dış mekânda kurulan çilingir sofrasını düşündürmektedir. Bu sofrada erkeklik sorgulanmakta, yeniden üretilmekte, onaylanmakta ya da eleştirilmektedir. Filmdeki erkek karakterlerin çoğunlukla açık havada bulunmalarının, erkeğin doğuştan getirdiği ileri sürülen fiziksel sertlik ve dayanıklılık özelliği sayesinde doğanın çetin koşullarıyla baş edebileceğine gönderme yaptığı ileri sürülebilir. Cinsel tacizin ataerkil düzenin güvenli ve mahrem olduğunu ileri sürdüğü özel alanda gerçekleşmesinin ise bu dayatmaya yönelik bir sorgulama alanı açtığı düşünülmektedir.

4.2.7.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmin bir erkek filmi olduğu düşünülmektedir. Erkekliğe ve erkek olmaya dair ataerkil toplum düzeninin beklentileri belirgin biçimde ortaya konulmuştur. Filmin anlatısında önemli bir yere sahip olan doğa, tercih edilen genel çekimlerle, doğada baskın olan sarı ve yeşil tonlarının ön plana çıkarılmasıyla, doğal ses kullanımının benimsenmesiyle hikâyenin ihtiyaç duyduğu atmosfere hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Erkekliğin doğadaki konumunun şiddet ve iktidar temelinde sorgulandığı filmde hegemonik erkekliğin tartışmaya açılması, toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğin yanı sıra aynı cinsiyet içindeki eşitsizliklere odaklanmaya da olanak tanımaktadır. Aynı cinsiyet içindeki eşitsizliklerin belirlenmesinin ataerkil toplum düzenini deşifre etmek için gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda filmin feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliğine odaklanmak" ilkesi ile örtüşmesi nedeniyle feminist bakış açısının yaygınlaştırılmasına katkı yapabileceği ileri sürülebilir.

Filmde yer alan kadın ve erkek karakter sayıları incelendiğinde, yukarıda da değinildiği gibi, filmin erkek ağırlıklı bir film olduğu görülebilir. Filmde yalnızca bir tane kadın karakter bulunmaktadır. Üstelik filmin bütününe oranlandığında kadın karakterin sahnelerinin oldukça az olduğu görülebilir. Kadın karakter ağırlıklı olarak özel alanda temsil edildiğinden kadının kamusal alandaki deneyimlerine ait bir veri bulunmamaktadır. Özel alandaki deneyimlerine bakıldığında ataerkil toplum düzenine

uygun biçimde kadından beklenenlerin yeniden üretildiği görülebilir. Kadının bu film özelindeki işlevinin farklı erkekliklerin kategorilendirilmesine katkıda bulunmak olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla kadını merkezine yerleştirmeyen bu anlatıda kadın deneyimlerine yer verilmesi konusunda bilinçli bir yaklaşım tespit edilememiştir.

İncelenen film, yönetmen Emin Alper'in ilk uzun metrajlı filmidir. Yönetmenin sonraki uzun metrajlı filmlerine bakıldığında anlatının merkezine iktidar ilişkileri ve hiyerarşi meselesini oturttuğu görülebilir. Yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmi olan *Abluka*'da (Emin Alper, 2015) kriz içerisindeki erkeklik şiddet aracılığıyla ifade edilmiş; erkeklikler arasındaki iktidar ilişkileri de benzer biçimde sorgulanmıştır. Kadın ise arzu nesnesi olarak temsil edilmiştir. Son uzun metrajlı filmi *Kız Kardeşler*'e (Emin Alper, 2019) bakıldığında sınıf ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin üç kız kardeşin hikâyesi üzerinden anlatıldığı görülebilir. Ataerkil sistem içerisinde varoluşları sorgulanan bu üç kız kardeşin hikâyesi, köylü- kentli arasındaki sınıfsal ilişkinin deşifre edilmesi açısından da alan açmaktadır. Dolayısıyla filmlerinde toplumsal cinsiyet ve sınıf eşitsizliğinin farklı bağlamlarda sorgulanması, kriz içerisindeki erkekliğin betimlenmesi, iktidar ilişkilerinin görünür kılınması gibi feminist bilgi üretimine katkı sağlayacağı düşünülen meseleleri ele alması nedeniyle yönetmenin bilinçli taraflılığa sahip olduğu söylenebilir.

Tepenin Ardı filminde kadının yaşadığı şiddetin hukuksal düzlemde değil, ataerkil toplum düzenine göre cezalandırılması; kadının birey olarak ele alınmayıp bir erkek tarafından hakkının savunulmasına muhtaç biçimde temsil edilmesi feminist bakış açısı açısından sorunlu bir yaklaşımdır. Ancak diğer yandan ataerkil sistemde eşitsiz iktidar ilişkilerinin yalnızca cinsiyetler arasında değil, aynı cinsiyet içinde de var olduğunun gösterilmesi önemlidir. Ataerkil ideoloji tarafından baskı altına alınan erkekliğin kendi iktidar alanlarını yarattığı film, erkeklik konusuna yönelik eleştirel tavrıyla ataerkil ideolojinin baskı ögelerini erkekler üzerinden tanımlamıştır; bu doğrultuda toplumsal yapıyı dönüştürmek için katkı sağladığı düşünülebilir.

4.3. Ataerkil Şiddetin Yol Açtığı Travmaları Konu Edinen Filmlerin İncelemesi

4.3.1. Araf

4.3.1.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı, başrollerinde Neslihan Atagül, Barış Hacıhan, Özcan Deniz ve Nihal Yalçın'ın yer aldığı *Araf* filmi 2012 yapımıdır. 19. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Sanat Yönetmeni Ödülü, En İyi

Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, Türkan Şoray Umut Veren Genç Kadın Oyuncu Ödülü ve Umut Veren Genç Erkek Oyuncu Ödülü'ne; 45. SİYAD Ödülleri'nde Cahide Sonku En İyi Kadın Oyuncu Performansı Ödülü ve En İyi Sanat Yönetimi Ödülü'ne layık görülmüştür. Anadolu'da bir kasabada son derece monoton hayatlar yaşayan Zehra ve Olgun bir gün yaşadıkları yerden gitmenin hayalini kurarlar. Her ikisinin de hayalleri farklıdır. Olgun'un hayallerinde âşık olduğu Zehra'ya yer vardır ancak Zehra'nın hayallerinde Olgun'a yer yoktur. Çalıştıkları otobüs mola tesisine gelen kamyon şoförü Mahur'un hayatlarına girmesiyle ikisinin de yaşamı kökten değişir. Mahur'un gelişiyle ne gidebildikleri ne kalabildikleri arafta olma durumlarını sorgularlar.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Zehra, 18-19 yaşlarında, şehirler arası otobüs mola tesisinde çalışan bir mutfak görevlisidir. Eğitim durumuna dair yeterli bir veri olmamasına karşın Olgun'a yazdığı mektuplara bakıldığında ilkokul düzeyinde eğitim görmüş olabileceği düşünülmektedir. Hayattaki en büyük amacı doğup büyüdüğü küçük kasabadan kurtulmaktır. Derya, 30-35 yaşlarında eşinden ayrılmış, bir sevgilisi olan ve yalnız yaşayan bir kadındır. Zehra gibi otobüs mola tesisinde mutfak görevlisi olarak çalışmaktadır. Eğitim durumuna dair yeterli bir veri bulunmamasına karşın ilkokul düzeyinde eğitim görmüş olabileceği düşünülmektedir.

Olgun, 20'li yaşlarının başlarındadır ve otobüs mola tesisinde komi olarak çalışmaktadır. Eğitim durumuna dair yeterli bir veri bulunmamaktadır. Ancak ortaokul veya lise düzeyinde eğitim görmüş olabileceği düşünülmektedir. Geleneksel kodlara sahip, küçük hayalleri olan bir gençtir. Mahur, 40'lı yaşlarında bir kamyon şoförüdür. Eğitim durumuna dair bir veri bulunmamaktadır. Az konuşan; filmde kendisi ile ilgili en az veri bulunan karakterdir.

4.3.1.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın nasıl temsil edildiği; kadın olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, kadından beklenenin ne olduğu*na dair Zehra ve Derya'nın filmde birer emekçi olarak temsil edildiği söylenebilir. Ağır çalışma şartlarının altında ezilmektedirler. Evin geçimine maddi katkı yapmanın yanı sıra annesi Zehra'dan ev işlerine yardım etmesini; Olgun da aralarında herhangi bir bağ olmamasına rağmen, "*kız/karı başına*" bir yere gitmemesini beklemektedir. Derya'dan beklenenler ise, evlenip boşandığı için, göreceli

olarak daha azdır. Derya'nın hesap vereceği bir kocası yoktur. Kadın olmak işte ve evde çalışmakla, kurulan duygusal ve cinsel ilişkilerle ve davranışlarının sorumluluğunu almakla tanımlanmıştır.

- *Kadının* işçi ve ev kadını *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu tespit edilmiştir. Zehra ve Derya çalışan kadınlardır; onları tanımlayan önemli kimliklerden biri çalışan kimlikleridir. Zehra evin giderlerine destek olmakta, arta kalan parayı da biriktirerek kasabadan gitmenin hayalini kurmaktadır. Derya ise kendi ayaklarının üzerinde duran, güçlü bir karakterdir. Ekonomik özgürlüğe sahip olmasının bunda önemli bir payı olduğu düşünülmektedir.
- *Kadının* yakın arkadaşı Derya'dan manevi destek *gördüğü* tespit edilmiştir. Geçmişte Derya da Zehra gibi evlilik dışı hamile kalmış; çocuğunu vermek zorunda kalmıştır. Bu nedenle Derya, Zehra'nın hamile olduğunu öğrenince ona yardım eder. Ebeye birlikte giderler. Ancak Derya, kendi çaresizliğini Zehra'nın da yaşayacağının farkındadır. Zehra'ya kendi hikâyesini anlattıktan sonra "*Benim* (çocuğu vermekten) *başka çarem yoktu. Senin de yok.*" der. Hastanedeki psikiyatr ve annesinin de yaşadığı travma sonrası Zehra'ya manevi destek verdiği görülebilir. Annesinin durumu sorgulamaması, psikiyatr ile iş birliği yaparak Zehra'nın travmayı atlatmasına yardımcı olması da dikkat çekicidir. Zira Zehra'nın annesi geleneksel ataerkil kodlarla yetişmiş bir kadındır ve ataerkil normların dışında davranış sergileyen kızına destek olması önemlidir.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir. Ancak, kanunlar bazında olmasa da ataerkil şiddetin yol açtığı travmanın öznesi olan Zehra'ya psikiyatrın yaklaşımı önemlidir. Zehra'nın annesine yaşananlarla ilgili Zehra'nın üzerine gitmemesini öğütler. Zehra'yı koruyan bir tavır takınır.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün ne olduğu*na dair önemli veriler bulunmaktadır. Ancak bu veriler, kadınlar özelinde ele alınmamıştır. Filmde işçilerin kamusal alandaki deneyimleri yer alırken; kadın işçilerin deneyimlerine dair bir veri bulunmamaktadır. Diğer taraftan gerek Zehra'nın gerekse Olgun'un annelerinin özel alandaki deneyimleri filmde yer almaktadır. Ev içi hizmet, bu iki kadının üzerine adeta zimmetlenmiştir. Olgun'un annesinin özel alandaki yaşanmışlıkları erkek şiddetinin farklı türlerinin kadın hayatına nasıl sindiğine dair önemli veriler içermektedir. Örneğin Olgun'un babası eve sarhoş geldiğinde banyoda yerlere tuvaletini yapar. Baba çıktıktan sonra anne banyoya girer ve her yeri temizler.

İçinde bulunduğu durumu sorgulamaz, sesini çıkarmaz, itiraz etmez, herhangi bir tepki vermez. Durumu sessizce kabullendiği ve orayı temizlemeyi *kendi işi* olarak değerlendirdiği görülebilir.

- *Erkekliğin nasıl temsil edildiği; erkek olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, erkekten beklenenin ne olduğu*na dair erkekliğin özgürlük temelinde temsil edildiği tespit edilmiştir. Filmin ana erkek karakterlerinden biri olan Mahur, son derece özgür bir karakterdir. Kasabaya istediği zaman gelir, istediği zaman gider. Zehra ile ne zaman ilişki kuracağına, onunla ne zaman ne kadar yakınlaşacağına Mahur karar verir. Zehra Mahur'a "*Beni de götür*." dedikten sonra Mahur'un bir daha kasabaya dönmemesi de özgürlük teması ile kısmen bağlantılıdır. Mahur'un Zehra'ya sunabileceği bir hayat yoktur. Mahur kamyonda uyuyan, kamyonun yan tarafındaki portatif masada yemek yiyen, umuma açık mekânlarda banyo yapan ve hayatını yollarda geçiren bir kişidir. Zehra'nın onun hayatına dahil olmak istediğini öğrendikten sonra bir daha onu görmeye gelmez. Çünkü yaşam koşulları nedeniyle bir erkekten beklenen aile düzenini kurabilecek durumda değildir ve Zehra'yı hayatına dahil etmemeyi seçmiştir. Olgun'a bakıldığında başına buyruk bir genç olduğu görülebilir. Tıpkı babası gibi Olgun da istediği saatte eve gelir, istediği saatte evden çıkar. Annesine herhangi bir açıklama yapma ihtiyacı duymaz. Olgun'un babasının annesine yönelik davranışları ile Olgun'un Zehra'ya yönelik davranışları benzerlik göstermektedir. Her ikisinin de ataerkil öğretiler doğrultusunda hayatlarındaki kadınlara hayatı paylaştıkları kişi değil; hayatları üzerinde tahakküm kurdukları kişi olarak yaklaştıkları düşünülmektedir.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* yer aldığı; ancak *erkeğin görünürlüğünün* kadının görünürlüğünden fazla olmadığı tespit edilmiştir. Genel bir yaklaşım olarak erkeklerin kamusal alanda kadınlara kıyasla daha özgür ve kendilerini kısıtlamadan davranabildiği tespit edilmiştir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

İncelenen filmde toplumsal cinsiyet rolleri ile kadın ve erkekten beklenenler hakkında önemli temsiller yer almaktadır. Mahur ve Zehra'nın düğünde karşılıklı oynadıkları sahnenin, ataerkil ideolojide yerleşik olan kadın ve erkek rollerinin bir özeti

niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Mahur'un oynarken Zehra'yı kollarının arasına alması, Zehra'nın küçük ve kısıtlı hareketlerle oynaması; literatürde işaret edildiği gibi erkeğe güçlü ve koruyucu; kadına güçsüz ve korunmaya muhtaç rollerini yüklemektedir. Yaş ve statü olarak aynı konumda olan Zehra ve Olgun'a bakıldığında ise MacKinnon'ın şu savının desteklendiği görülebilir: "Kendileriyle aynı durumdaki erkeklerin tersine kadınlar sistematik olarak fiziksel güvensizlik içinde bırakılmış; cinsel aşağılama ve şiddetin hedefi olmuş, (…) sorunlarını dile getirmeleri (…) engellenmiştir. Genelde erkeklere, erkek oldukları için bunların hiçbiri yapılmamıştır" (MacKinnon, 2003, s. 187).

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* görülmüştür. Derya'nın Zehra'ya bu konuda söyledikleri ataerkil ideolojinin namus konusundaki yaklaşımının özeti gibidir: "*Evlenince ne oluyor? Onların* (ailenin) *gözünde koruyacak bir şey olmuyor.*"
- *Namussuzluk sayılan davranışların neler olduğu*na dair Olgun'un gözünde Zehra'nın evlilik dışı hamile kalmasının namussuzluk olarak değerlendirildiği görülebilir. Olgun bu nedenle Derya'nın evine zorla girer ve Zehra'yı kastederek "*O kızı sen mi orospu yaptın?*" diyerek Derya'yı tartaklar.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği*ne dair belirgin bir veri bulunmamaktadır. Ancak Olgun'un Zehra'ya evlenme teklif ettiği sahnede Zehra utanarak "*Ama benim yüküm var*" der. Zehra bu sözü hem mecazi hem de gerçek anlamında kullanmaktadır. Bu sırada Olgun'un yüzüne bakamamaktadır. Zehra'nın içinde bulunduğu durumdan utanç duyduğu ve bunun müsebbinin kendisi olduğunu düşündüğü görülebilir.

İncelenen filmde evlilik ve namus ilişkisine dikkat çekildiği düşünülmektedir. Derya'nın evlenmeden önce kadın olarak davranışlarının ailesi tarafından ne kadar kısıtlandığı, evlenip boşandıktan sonra bu kısıtlamaların nasıl ortadan kalktığı bir örnek teşkil etmektedir. Derya'nın rahat tavırları ve yaşam tarzı, Olgun tarafından namussuzluk olarak nitelendirilmektedir. Yıldız Tahincioğlu, ataerkil kabullere göre "kadının kendi nefsini cinselliğinden, kadınlığından duyduğu utançla bastırması(*nın*) namuslu olmanın ilk ve tek koşulu" olduğunu ileri sürmektedir. (Yıldız Tahincioğlu, 2011, s. 269). Buna göre Olgun'un gözünde kendi nefsini bastır(a)mayan Zehra'nın Mahur ile yaşadığı ilişki ve bu ilişkiden hamile kalması, Zehra'yı namussuz yapmaktadır. Zehra da bu konumda olmaktan utanç duymaktadır. Nedamet getiren Zehra, kendisini Olgun'a affettirmek için

her yolu dener. Sonuçta kadın (Zehra) hazzının/doğurganlığının denetimi kocalık hakkı adı altında ve rıza çerçevesinde meşrulaştırılarak erkeğe (Olgun) verilmiştir.

c. İktidar

- *Hangi cinsiyetin iktidarı elinde bulundurduğu*na dair Zehra'nın ve Olgun'un annelerinin özel alanda iktidarı elinde bulundurduğu tespit edilmiştir. Olgun'un annesinin iktidarı tartışmaya açık olsa da ev içindeki düzende ağırlığı hissedilebilir. Mahur ile Zehra'nın ilişkilerine bakıldığında Mahur'un iktidar sahibi olduğu görülebilir. Filmin bütününde iktidar kavramının tek bir cinsiyet ile ilişkilendirilemeyeceği ve keskin iktidar ilişkilerinden söz edilemeyeceği ileri sürülebilir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin* mevcut *olduğu* görülmüştür. Örneğin Zehra'nın annesi, Zehra üzerinde iktidar sahibidir. Kızına zaman zaman sert, zaman zaman yumuşak davranır. Buna ek olarak Derya ve Zehra arasında da hiyerarşik bir ilişkiden söz edilebilir. Derya gerek yaşı gerek hayat tecrübesiyle Zehra'nın üzerinde iktidar kurmasa bile onu yönlendirmektedir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* sonucuna ulaşılmıştır.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair iktidar sahibi olarak nitelendirilebilecek her iki annenin de sevgi temeli üzerine iktidarlarını kurdukları düşünülebilir. Gerek Zehra gerekse Olgun annelerine sevgi bağı ile bağlıdır ve aslında iktidarı kabul etmelerinin altında da annelerine duydukları sevgi yatmaktadır.

Filmin aile içerisindeki baba iktidarını sorgulattığı düşünülmektedir. Hem Zehra'nın hem Olgun'un baba figürleri oldukça sorunludur. Filmdeki baba temsillerinde ataerkil bir iktidardan söz edilemez. Olgun'un annesinin, öğrenilmiş çaresizlikle, ataerkil ideolojinin kendisini mahkûm ettiği işleri yapmasının Olgun'un babasının iktidar sahibi olmasıyla ilişkilendirilemeyeceği düşünülmektedir. Zira Olgun'un annesi, bir süre sonra evi terk ederek içinde bulunduğu duruma kendi iradesiyle son vermiştir. Zehra'nın babası ise baskın bir anne figürünün gölgesinde kalmaktadır. Zehra'nın bile evde babasından daha baskın bir karakter olduğu görülebilir. Foucault'nun biyoiktidar yaklaşımı, bireyleri norma uymaya zorlayarak onları normalleştirmeyi ve sonuçta bir normalizasyon toplumu oluşturmayı hedeflemektedir (Keskin, 1996, s. 122). Bu doğrultuda Olgun'un annesinin ataerkil normlara karşı gelerek kocasını ve oğlunu terk etmesi, Zehra'nın annesinin ise norma uymayan bir davranışta bulunarak evlilik dışı hamile kalan kızına destek olması; filmin (ataerkil) iktidar olgusuna karşı sorgulayıcı bir tavır sergilediği biçiminde yorumlanabilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin nasıl temsil edildiğ*ine dair cinselliğin iki farklı düzlemde temsil edildiği görülmüştür. Zehra ve Mahur arasında cinsel ilişki aracılığıyla temsil edilmiştir. Bu ilişkide arzu çift yönlüdür. Cinsel ilişki sahnelerinden önce düğün sahnesinde Mahur'un Zehra'yı kollarının arasına alarak ağır ağır oynaması, Zehra'nın bu konumda olmaya gülümseyerek yanıt vermesi aralarındaki arzunun göstergesi sayılabilir. Zehra ile Olgun arasındaki cinsellik ise gündelik yaşam pratikleri çerçevesinde temsil edilmiştir: diskoda dans etmek, birlikte sigara molasına çıkmak, Zehra'yı hayatta başına gelen en iyi şey olarak tanımlamak gibi… Ancak Zehra ile Olgun'un ilişkisinde arzu tek taraflıdır; yalnızca Olgun Zehra'yı arzulamaktadır.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline ne ölçüde yansıdığı*na dair Zehra ile Mahur'un ilişkisinde belirleyici olan karakterin Mahur olduğu tespit edilmiştir. Daha önce de değinildiği gibi ilişkileri hakkında bütün kararları Mahur verir. Cinselliğin temsil edildiği sahnelerde de bu açıkça görülmektedir.

Zengin'e göre kadın cinselliğinin kamusal görünürlüğü, toplumun genel düzenine dair bir tehdit oluşturmakta ve bu durum kadınları namus, edep ve bekâret üzerinden kategorilere ayırabilmektedir (Zengin, 2011, s. 32). Bu doğrultuda küçük bir kasabada yaşayan Zehra'nın yabancı bir erkekle düğün gibi kalabalık bir ortamda karşılıklı oynamasının, üstelik bu dansın cinsel bir içeriğe sahip olmasının toplumun genel düzenine dair bir tehdit olarak sunulduğu ileri sürülebilir. Bu durumun Olgun'u rahatsız ettiği de görülebilir. Benzer biçimde kadınların bedenlerini ataerkil namus kodları çerçevesinde düzenledikleri ve kontrol ettikleri sürece kadın cinselliğinin aileyi kurucu bir unsur olarak kabullenildiği savı (Zengin, 2011, s. 32) düşünüldüğünde; Zehra'nın bedenini/cinselliğini kontrol etmemesinin onunla bir aile kurul(a)mamasına yol açtığı görülebilir. Zira Zehra'nın hamileliğini öğrendikten sonra Olgun, Zehra'ya sırtını dönmüş ve Zehra'nın Olgun ile yeniden iletişim kurabilmesi için çaba sarf etmesi gerekmiştir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel ve psikolojik şiddet *uygulandığı* belirlenmiştir. Zehra'nın annesi, (Zehra sigara paketini sakladığında) ne sakladığını öğrenmek için Zehra'ya fiziksel şiddet uygulamaktadır. Olgun; Zehra'nın hamile kaldığını öğrendiğinde Zehra'ya, sonrasında da Zehra'nın evlilik dışı ilişkisinden Derya'yı sorumlu tutarak Derya'ya fiziksel şiddet uygulamaktadır. Olgun'un babası alkoliktir ve annesine psikolojik şiddet uygulamaktadır. Alkollü olarak eve geldiğinde tuvalet kapağını açmadan tuvaletin üstüne

ve yere idrarını yapar; anne bunu temizlemek zorunda kalır. Buna ek olarak Olgun'un babasının evde Olgun üzerinde kuramadığı iktidarı sokak köpekleri üzerinde kurduğu düşünülmektedir. Sokak köpeklerine zehirli mama yedirerek hayvana yönelik şiddet uyguladığı görülebilir. Zehra, ataerkil düzenin dayatmaları sonucu içinde bulunduğu durumu kimseyle paylaşamaz. Bu yalnızlık hissi ve büyük bir sorun olarak gördüğü durumla tek başına başa çıkma zorunluluğu; Zehra'nın gerçekle bağının kopmasına ve doğum anını hatırlamamasına kadar varan bir travmanın esas nedenidir. Yaşadığı travmanın kaynağı ataerkil ideolojinin öğretileridir. Dolayısıyla filmdeki şiddetin kaynağı ataerkil ideolojidir.

- *Şiddete* ataerkil ideolojiye ters düşen davranışlar sergilendiğinde *başvurulduğu* tespit edilmiştir.
- *Şiddeti uygulayanın* erkek ve ataerkil ideoloji *olduğu* belirlenmiştir. Zehra'nın yaşadığı travmanın şiddet olduğu kabul edildiğinde bunun belirgin bir uygulayıcısı olmadığı; ancak şiddetin kaynağının ataerkil ideoloji olduğu söylenebilir.
- Kadının *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Zehra'nın içinde bulunduğu durumdan dolayı travma yaşadığı; yaşadığı bu travmanın Zehra'nın cezası olduğu söylenebilir.
- *Şiddetin* beden gücüyle ve hakaret yoluyla *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* görülebilir.

Filmde uygulanan şiddetin mahiyetine bakıldığında ataerkil ideolojinin farklı bileşenlerinin yol açtığı şiddet türlerinden söz edilebileceği düşünülmektedir. Butler, şiddetin kurbanının belirli bir norm düzeni içinde idrak edilemeyeceği ya da gerçek dışı olarak görüldüğü için şiddete maruz kaldığını ve yaşamının değersizleştirildiğini ileri sürmektedir (Butler, 2007, s. 171'den aktaran Özkazanç, 2015, s. 72). Bu doğrultuda Zehra'nın yaşadığı çaresizlik ve yalnızlık hissinin kadına yönelik en temel şiddeti oluşturduğu düşünülmektedir. Zehra'nın norm düzenine ters düşmesi nedeniyle karşı karşıya kaldığı bu çaresizlik ve yalnızlık hissi, Zehra'nın gerçekle bağının kopmasına yol açan bir travmaya neden olmuştur. Zehra'nın tam olarak maruz kaldığının ataerkil ideolojinin kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki baskısının yol açtığı değersizleşme hissi ve "(anı) yaşayamama" (Ustaoğlu, 2013) hâli olduğu ileri sürülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair filmde farklı dinamiklere sahip aileler bulunduğu tespit edilmiştir. Zehra'nın ailesi baba figürünün silik olduğu; annenin baskın olduğu bir

çekirdek ailedir. Olgun'un ailesinin geleneksel yapıda bir çekirdek aile olduğu söylenebilir. Ataerkil cinsiyet rolleri bu ailede oldukça belirgindir. Sözlü olarak varlığından haberdar olunan Derya'nın parçalanmış ailesi de bu konuda bir veri içermektedir. Derya, âşık olduğu kişi ile evlenememiş; ailesinin uygun gördüğü kişiyle evlendirilmiş ancak hemen boşanmıştır. Boşandıktan sonra yalnız yaşamaya başlamıştır.

- Filmde temsil edilen bütün ailelerin alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* tespit edilmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin nasıl kurulduğu; iktidar sahibinin kim olduğu*na dair her iki ailede de annenin ev içi düzenden sorumlu olduğu ve özel alandaki iktidarın sahibi olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Baba figürleri ise sorunludur. Zehra'nın babası bir kere görülür ve bir kere de sesi duyulur. Bu hâliyle adeta silik bir karakterdir. Eve televizyon alınması ile ilgili konuşmada Zehra, babasını kastederek annesine "*Ona izletmeyiz kız anne!*" der. Bu durum babanın konumuna dair bir ipucu sayılabilir. Olgun'un ailesinde de baba figürü sorunludur. Babanın anne ve Olgun ile iletişimi oldukça kısıtlıdır. Anne evi terkederken "*Bu evin düzeni ben burdaymışım gibi devam edecek!*" diyerek iktidar sahibi olduğunu ortaya koyar.

İncelenen filmin yönetmeni ile yapılan röportajda (Ustaoğlu, 2013) yönetmen, filmin sonunda Zehra ile Olgun'un aile hayatına sığınmasıyla ilişkili olarak aileyi "hapishane gibi bir kurum" biçiminde nitelendirmektedir. Yönetmenin bu saptamasının filmde temsil edilen ailelerin hepsinde karşılık bulduğu düşünülmektedir. Zehra, norm dışı alanda yaşadıkları nedeniyle büyük bir travma yaşamış; bir daha böyle bir travma yaşamamak için ataerkil ideolojinin kendisinden (kadından) beklediklerini kabul etmiş, boyun eğmiş, bir başka deyişle yola getirilmiştir. Zehra'nın konumundan yola çıkarak ailenin ataerkil bir kurum olduğu ve kadın üzerindeki tahakkümün aygıtlarından biri olarak olarak işlevselleştiği ileri sürülebilir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam seksen bir sahnede Zehra, on sekiz özel alan, otuz beş kamusal alan sahnesinde; Derya ise yedi özel alan, on kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Zehra ve Derya'nın işleriyle ilgili eylemler yaptığı (yemek dağıtmak, patates soymak, ekmek paketlemek vb.) tespit edilmiştir. Bu işlerin kadına özel alanda

atfedilen görevler olduğu düşünüldüğünde profesyonel hayatta da evdekine benzer bir role büründükleri görülebilir.

- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen objenin* iş önlüğü *olduğu* söylenebilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam seksen bir sahnede Mahur on özel alan, on bir kamusal alan sahnesinde; Olgun ise yedi özel alan, yirmi beş kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Mahur'un tespihi örnek gösterilebilir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Zengin'e göre "heteronormatif kodlar, ataerkil ve heteroseksüel erkek cinselliğini özel/kamusal ayrımı yapmadan her yerde özgürleştirirken, kadın cinselliği kendine sadece özel alanda yer bulabil(mektedir)" (Zengin, 2011, s. 77). İncelenen filmde ataerkil ideolojinin kadın üzerinde kurduğu baskının, mekân üzerinden somutlaştırıldığı düşünülmektedir. Örneğin Zehra'nın cinselliği kamusal bir mekân olan otelde yaşaması, heterenormatif kodların ihlali olarak değerlendirilebilir. Evlilik dışı cinsel ilişkinin, üstelik kamusal alanda, yaşanmasının sonuçları erkek açısından bir soruna yol açmazken kadın açısından büyük bir travma ile sonuçlanmıştır. Mahur, hayatına sanki Zehra hiç girmemişçesine devam etmiş; Zehra'nın ise evlilik dışı hamilelik nedeniyle hayatı alt üst olmuştur.

4.3.1.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Araf* (Yeşim Ustaoğlu, 2012) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Ataerkil ideolojinin desteklediği baskı mekanizmalarının kadın üzerinde yol açtığı travmayı konu edinen bu film, üstü örtülü ataerkil şiddeti açığa çıkarması nedeniyle önemlidir. Toplumsal cinsiyet

eşitsizliğini kadının deneyimlerini esas alarak seyirciye aktarması nedeniyle feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesini karşıladığı düşünülmektedir. Âşık oldukları erkeklerle yaşadıkları cinsel ilişkinin sonuçları hem Zehra'nın hem de Derya'nın hayatının akışını değiştirmiştir. Erkeklerin hayatlarında herhangi bir değişime yol açmayan bu birliktelikler, kadınlar açısından yıkıcı olmuştur. Derya istemediği bir evliliğe mahkûm olmuş; Zehra ise hamileliğini sonlandırmak için hayatını tehlikeye atmıştır. Zehra'nın yaşadığı travma, doğum anını hatırlamamasına ve gerçekle bağının kopmasına neden olmuştur. Erkeklerin hayatlarına kaldıkları yerden devam etmelerine karşın kadınların hayatlarının uğradığı olumsuz yöndeki değişim cinsiyetler arası eşitsizliği görünür kılan önemli bir veridir.

Filmde sorunsallaştırılan tema, kadın cinselliği ile ilişkilidir. Zehra'nın ilk cinsel birlikteliğinin gösterildiği filmde ağırlıklı olarak kadının özel alandaki deneyimlerinin temsil edildiği söylenebilir. İlk cinsel ilişkinin yaşandığı sahnede kamera, yakın çekim ölçeğinde Zehra ile Mahur'u profilden görecek biçimde konumlanmıştır. Dışarısı aydınlık olmasına karşın otel odasının karanlık olması ve her iki karakterin de yüzlerinin güçlükle seçilebilir olması yönetmenin aktarmak istediği mesaja önemli bir katkı sağlamıştır. Ataerkil ideolojide gizlenen, saklanmasına ihtiyaç duyulan kadın cinselliğinin bu sahnede somutlaştırıldığı görülebilir. Kadın cinselliğinin ataerkil ideolojinin kadın üzerinde kurduğu ve titizlikle denetlediği bir baskı mekanizması olduğu açığa çıkarılmış; bu baskı aracının işleyişine dair bilgi üretilmiş ve görünür kılınmıştır. Bu sahnenin kadın duyguları ve tepkileri üzerine odaklanması, feminist yaklaşım açısından ayrıca önemlidir. Benzer biçimde Olgun'un annesinin yaşadığı özel alan deneyimleri de kadının maruz kaldığı ataerkil şiddetin farklı bir boyutunu ele almaktadır. Kadının profesyonel yaşam deneyimlerinin sıklıkla yer almadığı; ancak yukarıda sözü edilen özel alan deneyimlerinin aktarıldığı filmin cinsiyet yanlı yaklaşımın yıkılmasına hizmet edebileceği düşünülmektedir.

Yeşim Ustaoğlu, Yeni Türk Sineması'nın önemli kadın yönetmenleri arasında yer almaktadır. Yönetmenin *İz* (1994), *Güneşe Yolculuk* (1998) ve *Bulutları Beklerken* (2003) filmlerindeki tarihsel ve toplumsal gerçekçi yaklaşımının; *Pandora'nın Kutusu* (2008) ile yerini güncel meselelere bıraktığı görülebilir. Ana karakterin kadın olmasının ve ele alınan temanın kadın hikâyesi üzerine kurulu olmasının feminist veri elde etmeye olanak sağlayan ögeler olduğu kabul edildiğinde; filmlerinde kadınlık hâllerine ve farklı gruplardan kadın deneyimlerine sıklıkla yer veren, dolayısıyla konumlandırılmış bilgi

sunan Ustaoğlu'nun bilinçli taraflılık ilkesini benimsemiş bir yönetmen olduğu ileri sürülebilir.

Kadının ataerkil öğretiler tarafından nasıl baskı altına alındığının ve toplumsal cinsiyet ilişkilerindeki eşitsiz koşulların etkilerinin neler olduğunun irdelendiği *Araf* filmi özelinde eleştirel bir yaklaşım bulunduğu ileri sürülebilir. Olgun'un annesinin maruz kaldığı ataerkil şiddeti kendi iradesiyle sonlandırarak seyircide eleştirel bir farkındalık yaratma ve toplumsal yapıyı dönüştürmeye yönelik katkı yapabileceği düşünülmektedir. Ancak diğer yanda Zehra, hayallerinden vazgeçmiş; ataerkil öğretilere boyun eğerek Olgun ile evlenmiş ve hep ayrılmak istediği Karabük'te kalmıştır. Zehra ile Olgun'un hayatlarının bu evlilik sayesinde hangi yöne evrileceği seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır. Yönetmenin film boyunca ataerkil düzen hakkında seyirciye düşündürdükleri; açık uçlu bırakılan filmi kafalarında nasıl sonlandıracaklarına dair bir yol haritası niteliğindedir. Bu doğrultuda seyircinin ataerkil ideolojinin baskı araçlarının yıkılmasına yönelik bir son tasarlayabilmesi olası görünmektedir.

4.3.2. Gözetleme Kulesi

4.3.2.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Pelin Esmer'in yaptığı, başrollerinde Olgun Şimşek ve Nilay Erdönmez'in yer aldığı *Gözetleme Kulesi* filmi 2012 yapımıdır. 19. Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. Nihat kendisinin neden olduğu bir kazada eşini ve çocuğunu kaybetmiş, ıssız bir ormanın tepesindeki gözetleme kulesine kendini mahkûm etmiştir. Seher ise okumak için gittiği Bursa'da evinde kaldığı dayısının tecavüzüne uğramıştır. Hamile kalan Seher, hamileliğini gizlemek için Tosya'da yol kenarındaki küçük bir otogarda hosteslik yapmaya başlar. Yolları kesişen Nihat ve Seher pişmanlık ve suçluluk duygularıyla birbirleri aracılığıyla yüzleşirler.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden biri kadın, biri erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Seher 20'li yaşlarının başında bir üniversite öğrencisidir. Ailesi tarafından okuması için Bursa'ya dayısının yanına gönderilmiştir. Dar gelirli bir ailenin kızıdır. Dayısının tecavüzüne uğrayıp hamile kalır. Doğum yaptıktan sonra üniversite eğitimine devam etmeyi planlamaktadır. Nihat 30'lu yaşlarının başında bir erkektir. Araç kullanırken

uyuyakaldığı için geçirdikleri kazada karısını ve çocuğunu kaybetmiştir. Kendisini sosyal hayattan soyutlamış ve bir orman gözetleme kulübesinde yalnızlığa mahkûm etmiştir. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır.

4.3.2.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın ve erkek *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* bağımsızlık ve güç temelinde *temsil edildiği;* kadın olmanın güçlü olmakla, en zor anda bile ayakta kalmakla, sorunlar karşısında çözüm üretmekle *tanımlandığı; kadından beklenenin* bulunduğu ortama uyum sağlamak, minnet etmek, çocuğuna sahip çıkmak *olduğu* tespit edilmiştir. Filmin ana kadın karakteri Seher, içerisine itildiği zor durumda bile ayakta kalmayı başarır. Dayısının tecavüzü sonrası hamile kalınca hamileliğini gizlemek için Tosya'daki küçük otogarda dayısının ismini vererek işe girer. Toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde kadına uygun görülmeyen bir iş olan şehirlerarası otobüs hostesliği yapmaktadır. Şoförün patrona *"Abi ailesi falan yok mu bu kızın? İyi bırakmışlar… Bir bayan için zor iş çünkü."* demesi, Seher'in yaptığı işin toplumsal cinsiyet normlarının dışında kaldığına işaret etmektedir. Bu işin norm dışı alanda bulunmasının nedenini ise Seher'in annesinin *"Biz seni oku diye yolluyoruz taa nerelere… Sen Allah'ın otogarlarında elin heriflerine hizmet et diye yollamıyoruz seni! Baban duyunca delirdi, çılgına döndü adam…"* sözleri açıklar. Annesi Seher'in geçinmek için yaptığı profesyonel bir işi, tanımadığı adamlara hizmet etmek olarak tanımlamaktadır. Tanımadığı erkeklere hizmet etmesi, onlarla aynı ortamda bulunması nedeniyle bu iş norm dışı alanda yer almaktadır. Seher ve annesinin diyalogları, ataerkil ideolojinin kadından beklentilerini açık biçimde ortaya koymaktadır. Buna göre Seher, dayısı evine bir boğaz daha eklediği için ona minnet duymalı, olduğu yere uyum sağlamalıdır. Seher'in *"Uyduk işte, daha ne yapalım!"* sözleri, tecavüzün birden fazla sefer tekrarlanmış olabileceğini, Seher'in hamile kaldığını öğrendikten sonra dayısının evini terkettiğini düşündürmektedir. Bu noktada Seher'in cinsel şiddete maruz kaldığı evi terk ederek kendine bir hayat kurması, Seher'in güçlü kadın kimliğine vurgu yapmaktadır. Seher oldukça zor şartlarda yaşamaktadır. Depoya benzer bir yerde uyumakta, temizlik ihtiyacını otogarın tuvaletinde gidermekte, otobüslerde ikram edilen bisküvilerle karnını doyurmaktadır. Kendisine dayatılan hayatı kabul etmemesi nedeniyle bağımsız ve güçlü bir kadın temsili olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

Seher'in aksine annesi, çaresiz ve biat eden bir kadın olarak temsil edilmiştir. Kızının kardeşi tarafından tecavüze uğradığını öğrendiğinde yalnızca ağlamış, kocası kızının evden taşınmasına karşı çıkınca *"Anlaşamıyorlarmış."* demekle yetinmiştir. Annesinin bu tavrından sonra Seher'in hiçbir şey söylemeden evden çıkıp gitmesi ve ailesini arkasında bırakması da güçlü bir duruş olarak nitelendirilmelidir. Zira Seher, bu davranışıyla hiç kimseye ihtiyaç durmadan ayakta durabileceğinin mesajını vermiştir.

- *Kadının* mücadeleci *kimliğinin ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Seher'in öğrenci, çalışan, evlat ve anne kimliği bir yanda bu kimliklerin hepsinde içkin olanın mücadeleci kadın kimliği olduğu düşünülmektedir.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu tespit edilmiştir. Seher'in öğrenci olarak dayısının evinde kalması Seher'in cinsel şiddete uğramasıyla sonuçlanmıştır. Seher'in maruz kaldığı şiddetten kurtulması ve hamileliğini gizleyebilmesi ekonomik özgürlüğüne kavuşmakla mümkün olabilecektir. Bu nedenle dayısından nefret etmesine karşın onun adını vererek işe girmiş; uykusuz kalmak, kimi zaman yolcular tarafından rahatsız edilmek de dahil olmak üzere çeşitli zorluklara göğüs germiş; ancak pes etmemiş ve doğum yapana kadar zor şartlar altında çalışmaya devam etmiştir.
- *Kadının bir destek görüp görmediği*nin belirgin biçimde aktarılmadığı düşünülmektedir. Patronun Seher'i işe alması destek olarak görülebilse de aslında çalışan ihtiyacı olduğu için Seher'i işe aldığı ve bunun bir destek olarak nitelendirilemeyeceği söylenebilir. Üstelik Seher'i işe almadan önce dayısını aramış ve Seher'e kefil olup olmadığını sormuştur. Bu bakımdan izini kaybettirmek isteyen Seher'e zararının bile dokunduğu ileri sürülebilir; zira Seher en çok da dayısından kaçmak istemiştir. Nihat'ın Seher'e ve bebeğine evini açması da bir destek olarak görülebilir; ancak Nihat'ın verdiği bu desteğin nedeni geçmişte yaşadıklarının Nihat üzerinde oluşturduğu vicdan azabını susturma çabasıdır. Bu nedenle Nihat'ın Seher'e yardımını da bir destek olarak değerlendirmek mümkün görünmemektedir.
- *Kadını koruyan bir kanunun* olmadığı*; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza* almadığı belirlenmiştir. Cinsel şiddetin aile içerisinde yaşanması halinde "Kol kırılır, yen içinde kalır" sözünün bir uzantısı olarak olayın üzerinin örtüldüğü Seher'in annesinin davranışlarından anlaşılabilir. Dayısının uyguladığı cinsel şiddet nedeniyle herhangi bir ceza almadığı, tecavüz olayının açığa bile çıkmadığı görülebilir. Aile içi tecavüz olayının saklanması gerektiğine dair Seher'in annesine söylediği *"Gelsem ne olacaktı? Şu odada mı saklayacaktın beni?"* sözleri belirleyicidir.

- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* önemli *ölçüde yer bulduğu; kadının* mevcudiyetinin fazla olsa dahi *görünürlüğünün* az *olduğu* tespit edilmiştir. Bunun bir tercih olduğu söylenebilir, zira Seher'in görünürlüğünün az olması onun gizlenme amacına hizmet etmektedir. Saklaması gereken bir gebeliği vardır. Bu nedenle karnı büyüdükçe karnını bol kıyafetlerin altına itinayla saklar. Cinselliğinden arındırılmış olarak kamusal alanda bulunduğu görülebilir. Seher'in iç çamaşırını yıkamaya çalıştığı sahne, görünmezliğe ne denli ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Seher, gece kalabalık çekildikten sonra iç çamaşırlarını yıkamak için lavaboya gider. Lavabo açık alanda bulunmaktadır. Bu sırada lavabonun önünde sigara içmekte olan şoför, Seher'i süzer. Şoförün civarda olduğunu gören Seher, iç çamaşırlarını cebine saklamıştır. Şoför gidene kadar lavaboda oyalanır, bir yandan da yan gözle şoförün gidip gitmediğini kontrol eder. Şoför gittikten sonra cebinden çıkardığı iç çamaşırlarını lavaboda yıkar. Burada iç çamaşırı Seher'in cinselliğini temsil etmektedir. Bu nedenle gizli saklı yıkanmalıdır. Örneğin Seher bluzunu yıkamak isteseydi böyle bir gizlilik içerisinde bu eylemi gerçekleştirmeyeceği ortadadır. Dolayısıyla kadın, kamusal alanda cinselliğinden arındığı oranda mevcuttur. Seher'in gebeliğini saklaması, gizlice doğum yapması ve bebeği bırakarak kaçması da kadının kamusal alandaki deneyimleri ve mevcudiyeti açısından önemli veriler içermektedir. Seher'in gebeliğini gizlemek için bol kıyafetler giyinmesi; odunlukta, ağzını kapatarak tek başına doğum yapması; kanaması olmasına rağmen bir süredir yaşadığı yeri terk ederek yollara düşmesi; bebeğini yolun kenarına bırakması evlilik dışı meydana gelmiş bir gebeliğin kamusal alandan nasıl soyutlanması gerektiğini anlatmaktadır.
- *Erkekliğin* görünmezlik temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* zorlu doğa koşullarıyla baş edebilmekle *tanımlandığı; erkekten beklenenin* sert mizaçlı olmak ve duygularını belli etmemek *olduğu* söylenebilir. Nihat, kişisel tercihi doğrultusunda sosyal hayattan kendini soyutlamıştır, adeta görünmezdir. Benzer biçimde Seher'in hayatının alt üst olmasına neden olan dayısı da hakkında konuşulmasına karşın, filmde gösterilmez. Erkeklerin varlığının ağırlığı hissedilir ancak mevcudiyetleri yok gibidir. Nihat'ın ıssız bir ormanlık alanda tek başına hayatta kalması, erkekliğin gereği olarak gösterilmiştir. Nihat'ın sert mizacı ve duygularından arınmış hali, karısı ve çocuğunu kaybettiği kaza ile ilişkilendirilebilir. Bu kazanın yarattığı vicdan azabı nedeniyle Nihat, kendisini yalnızlığa mahkûm etmiş ve dış dünya ile bağını koparmıştır. Seher ve bebeğini Nihat'ın geçmişte yaptığı hatayı telafi etmesi için bir fırsat olarak gördüğü düşünülmektedir.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı bir *yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* fazla olmasına karşın mevcudiyetinin az *olduğu* belirlenmiştir. Nihat'ın otogarda, çarşıda, sokakta, ulaşım araçlarındaki gündelik yaşam deneyimleri gösterilmiş olsa da kamusal alanda görünmez olduğu söylenebilir.
- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Ataerkil toplumsal düzenin dayattığı hayattan özgürleşmek isteyen Seher'in erkek hegemonyasının dışına çıkmaya çalışan bir kadın olduğu düşünülmektedir. Dayısının uyguladığı cinsel şiddet, Connell'ın ileri sürdüğü gibi, "iktidar ilişkileri ve erkek üstünlüğü ideolojilerine köklü biçimde yerleşmiş bir 'kişiden kişiye' şiddet biçimidir. (…) en açık anlamda bu (toplumsal) düzenin bir uygulamasıdır" (Connell, 1998, s. 150). Bu doğrultuda tecavüz olayı temelde hegemonik erkeklik ile ilişkilendirilebilir. Seher'in yüzüne bile bak(a)madığı bebeği ona zorla emzirtmesi ise Nihat'ın hegemonikliğini örneklemektedir. Özce Seher'in, ataerkil ideolojinin yerleşikleştirdiği toplumsal cinsiyet rollerinden özgürleşmeye çalıştığı; ancak bebek doğduktan sonra, ucu açık bir süre boyunca erkek hegemonyasından kurtulamadığı ileri sürülebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Seher'in ailesi de çalıştığı yer de ataerkil normların titizlikle uygulandığı ortamlardır. Seher'in annesine okuldan kız arkadaşlarıyla aynı eve çıkacağını söylediği sahnede annenin *"Dört tane bekar kız, bir başına… Kimin girip çıktığı belli değil o eve!"* demesi; benzer biçimde anne bu durumu babaya anlattığında babanın da *"Hanım senin aklın alıyor mu? Dört tane kız aynı evde kalacak, giren çıkan belli değil! Oh! O kadar da değil yahu!"* diyerek tepki göstermesi namus kavramının doğrudan kadın ile ilişkilendirildiğini örneklemektedir. Seher annesine "*Eee, n'olur? Orospu mu derler?*" diyerek çıkışır. Annesinin cevabı ataerkil düzene ayna tutar: *"Derler! Her şeyi derler ya… Küçük yer orası. Kimin ne diyeceği belli mi olur?"*
- *Namussuzluk sayılan davranışların* bekar kızların ailelerinden ayrı, tek başlarına eve çıkması *olduğu* belirlenmiştir. Seher'in anne ve babası Seher'in bu isteğine şiddetle karşı çıkarlar. Annesi *"Sana dayın şans veriyor. Otur sen oturduğun yerde! Biz senin*

emniyetini…" derken Seher daha fazla sessiz kalamaz ve karnını açarak *"Yeter be! Sıçıcam emniyetinize… Emniyetiniz sikti beni!"* diyerek annesinin ve dolaylı olarak ataerkil düzenin, namus hakkındaki bütün kabullerini alt üst eder. Anne ve babanın Seher'in öğrenci evinde kalırsa kaybedeceğinden endişe duydukları cinsel saflığını, namusunun emniyette olduğundan şüphe duyulmayan bir yerde kaybetmesi önemli bir veridir.

- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiğ*ine dair belirgin bir veri tespit edilememiştir. Zira Seher, tecavüze uğradığını ve hamile kaldığını gizlemiştir. Annesine itiraf ettiği sahnede de annesi yalnızca ağlayarak "*Niye daha önce gelmedin?*" diye sorar. Ancak Seher de annesi de ataerkil normlar çerçevesinde yaşadıklarının gizlenmesi gerektiğinin farkındadırlar. Bu gizlilik, Seher'in içerisinde bulunduğu durumun ailesine utanç getirdiğini ve bu nedenle gizlenmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Özdemir'e göre tecavüz, kadının bulunduğu mekândan ziyade eril hâkimiyet duygusuna ve saldırganlığa dayanan bir erkeklik fikrinden kaynaklandığından; kadınların toplumsal cinsiyete uygun davranışlar sergilemeleri ancak rastlantısal durumlarda onları tecavüzden koruyabilecektir (Özdemir O. , 2010, s. 85). Bu önermenin Seher üzerinden somutlaştırıldığı görülebilir. Zira Seher, toplumsal cinsiyete uygun davranışlar sergilemesine ve ataerkil norm sınırları içerisinde bir yaşam sürmesine karşın bu yaşam biçimi onu tecavüzden koruyamamış; ataerkil ideolojinin en sağlam dayanaklarından biri olan aile kurumu içerisinden bir kişi tarafından cinsel şiddete maruz bırakılmıştır.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* ancak kadının bu iktidarı yıkmak için çabaladığı belirlenmiştir. Sözü edilen eril iktidar, Seher'in dayısı, patronu ve Nihat üzerinden somutlaştırılmıştır. Seher'in üzerinde kurulan bütün iktidar biçimlerinin ataerkil ideoloji ile ilintilendirilebileceği düşünülmektedir. Seher'in dayısının evini terk etmesi, Nihat'ın dayatmalarına rağmen bebeği emzirmemek için çaba sarf etmesi, bebeği bırakıp gitmeye çalışması ataerkil ideolojinin Seher üzerinde kurduğu iktidar ilişkilerini sonlandırmaya yöneliktir. Seher'in üzerinde kurulan iktidarın bir kısmını yıkabildiği, bir kısmını ise kabullenmek zorunda kaldığı görülebilir.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut olduğu* belirlenmiştir. Annesinin Seher üzerinde, patronun da şoför üzerinde kurduğu iktidardan söz edilebilir. Her ikisi de konumuna dayanarak bu iktidarı kurmuştur. Annesinin Seher üzerindeki

iktidarı, Seher'in dayısının tecavüzüne uğradığı anda yıkılır, zira annesinin inanarak savunduğu ataerkil düzen, tecavüz olayı ile yerle bir olur. Patronun şoför üzerindeki iktidarı ise iş veren olmasından kaynaklanmaktadır. *"Oğlum göz kulak olacaksın. Emanet bu kız bize… Bana bak, sen kıza sarkmıyorsun, değil mi?"* sözleri patronun iktidarını açığa çıkarmaktadır.

- *İktidar sahibinin iktidarını* çoğunlukla özel alanda *kurduğu* görülmüştür. Kurulan iktidar, ataerkil ideolojiye dayanmaktadır. Dayısının Seher üzerindeki iktidarını kendi evinde; Nihat'ın Seher üzerindeki iktidarını da yine kendi evinde kurduğu görülebilir. Annesinin iktidarı da kendi evinde kurulmuştur. Temelde annesinin evi aynı zamanda Seher'in de evidir; ancak Seher'in annesinin evindeki eğreti haline bakıldığında burayı artık evi olarak benimsemediği ileri sürülebilir. Bu doğrultuda Seher'in üzerinde kurulan iktidarın, iktidar sahiplerine ait özel alanlarda kurulduğu söylenebilir. Patronun Seher'in üzerindeki iktidarının bu çerçevenin dışında kaldığı düşünülmektedir. Zira patronun iktidarı ataerkil ideolojiye dayanan bir iktidar değil, işveren-çalışan ilişkisine dayalı bir iktidardır. Dolayısıyla kamusal alanda kurulmuştur.
- *İktidar sahibinin iktidarını* ataerkil ideolojiye *dayanarak kurduğu* söylenebilir. Dayısının Seher'e tecavüz etmesiyle kadının erkeğe tabi olma halinin ve erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Ataerkil ideolojinin yerleşikleştirdiği bu anlayış, dayısının Seher üzerinde kurduğu iktidarın nedeni olarak değerlendirilebilir. Nihat'ın Seher üzerindeki iktidarına bakıldığında ise Nihat'ın iktidarını kendi vicdan azabının yükünü hafifletmek için ataerkil ideoloji tarafından yüceltilen kutsal annelik mitini kullanarak kurduğu görülebilir. Nihat, nedenini dahi sormadan, Seher'in yol kenarına bıraktığı bebeği alıp eve getirir, onun kucağına verir, emzirmesini sağlar. Seher'in bebeği emzirmek istemediği sahnede Nihat'ın iktidarı oldukça belirgindir. Üstten bir tavırla "*Emzir, emzirdikçe gelir… Emzirsene!*" demesi, sütü gelmiyorsa ocaktaki sütü kaynatmasını söylemesi, Seher aceleyle tencereyi devirince Nihat'ın sütün yere dökülmesini izlemesi ve sonuçta Seher'in bebeği emzirmek zorunda kalması bu iktidarı örneklemektedir. Burada anneliğin kadın açısından ataerkil ideolojinin bir baskı aracına nasıl dönüştüğünün aktarıldığı söylenebilir.

Dudu Karaman ve Doğan'ın (2018, s. 1475) kadının biyolojik becerisi olan anneliğin kadını baskılama ve üzerinde iktidar kurma aracı haline gelen bir kategori olduğu savı, Seher karakterinde somutlaştırılmıştır. Uğradığı cinsel şiddetin bir sonucu olan bebeği, gebeliği sonlandırmakta geç kalması nedeniyle, doğurmak zorunda kalmış;

ancak hayatına devam edebilmek için onu ardında bırakarak kaçmak istemiştir. Seher'in hayatında hiçbir yeri olmamasına karşın Nihat, bebeği yeniden Seher'in hayatına sokmuş ve bir daha hayatından çıkmasına izin vermemiştir. Seher'in istemediği biçimde bebekle arasında duygusal bir bağ da geliştiği gözlenebilir. Bu bağlamda istemediği anneliğin Seher'in hayatında önemli bir iktidar ve tahakküm aracı olarak işlevselleştiği söylenebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin temsil edilmediği* tespit edilmiştir. Seher'in cinsel şiddete uğradığı ancak bu cinsel eylemin filmde görselleştirilmediği belirlenmiştir. Bu yaklaşımın feminist duruş açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* önemli *ölçüde yansıdığı* düşünülmektedir. Filmde cinsellik temsil edilmese de dayısının Seher'e uyguladığı cinsel şiddet, iktidar ilişkileriyle yakından bağlantılıdır. Bu nedenle filmdeki cinsel eylemin iktidar ilişkilerinden bağımsız değerlendirilemeyeceği düşünülmektedir.

Altun'a göre kadını aşağılayarak ve nesne durumuna indirgeyerek onun ikincilliğini yeniden üreten araçlardan biri olan tecavüz; feminist çözümlemede erkeğin cinsel dürtülerine indirgenemeyecek, cinsiyetler arası iktidar ilişkilerinin bir sonucudur (Altun, 2008, s. 74). Bu doğrultuda tecavüzün görselleştirilmemiş olmasının kadının nesneleştirilmesinin ve kurban pozisyonuna yerleştirilmesinin önüne geçtiği ve Seher'in güçlü kadın temsiline olumlu katkı yaptığı söylenebilir. Dayısının, olasılıkla tecavüz eylemi ile başlayan, iktidarının Seher'in evi terk etmesiyle Seher tarafından sonlandırılmış olmasının da güçlü kadının inşasında önemli bir pay sahibi olduğu ileri sürülebilir.

e. Şiddet

- *Filmde* psikolojik, sözel ve fiziksel *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir. Seher'e uygulanan cinsel şiddet ise filmde yer almamaktadır. Filmin hikâyesi, Seher'in cinsel şiddete uğradığından sonraki zaman diliminde geçmektedir. Bu nedenle filmde cinsel şiddetin varlığından söz edilemeyeceği söylenebilir. Seher hem ailesi hem de Nihat tarafından psikolojik şiddete maruz kalmıştır. Ailesinin Seher'e söz hakkı tanımadan, onun duygusal ihtiyaçlarını ve yaralarını görmeden ona tepki göstermeleri psikolojik şiddetin örneği sayılabilir. Nihat'ın Seher'in ardında bırakmak istediği cinsel şiddeti ve onun bir sonucu olarak doğan bebeği zorla Seher'in hayatına dahil etmesi de filmde yer alan diğer psikolojik şiddet örneğidir. Seher gözetleme kulesinde kalmak istemediğinde ise Nihat Seher'e sözel ve fiziksel şiddet uygulamıştır.

- *Şiddete* ataerkil normların sürdürülmesi istendiğinde *başvurulduğu* belirlenmiştir. Seher'in ailesinin ataerkil ideolojinin önemli bileşenlerinden olan namus normlarının aşılmadığından emin olmayı önemsemeleri; Seher'e psikolojik şiddet uygulamalarına yol açmıştır. Benzer biçimde Nihat'ın da ataerkil ideolojinin yücelttiği kutsal annelik mitine dayanarak bebeği Seher'in hayatına dahil ettiği söylenebilir.
- *Şiddeti uygulayanın* ataerkil normların uygulayıcıları *olduğu* düşünülmektedir. Nihat'ın kişisel hikâyesinden yola çıkarak, kendi vicdan azabını susturabilmek için bebeği Seher'in hayatına dahil ettiği düşünülmekle birlikte bu eylemin temelinde "Kadın bebeği doğurduysa ona bakmakla yükümlüdür." düşüncesinin yer aldığı görülebilir. Nihat'ın bebeği niye doğurduğu hakkında Seher'e sorular sorması; gebeliği sonlandırmakta geç kalan Seher'e *"Gecikmeseydin! Geciktin, doğurdun, ben de kurtardım"* ve *"Bile bile orada mı bıraksaydım? Senin suçuna ortak mı olsaydım?"* demesi Nihat'ın bu konudaki düşüncelerini göstermektedir.
- Ataerkil normlardan özgürleşmek isteyen kadının *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Tecavüze uğramasının Seher'de açtığı fiziksel, ruhsal yaralar ve ailesi tarafından görmezden gelinmesinin yol açtığı duygusal tahribat bir tarafa; yüzüne bile bak(a)madığı bebeğe bakım vermek zorunda bırakılması Seher için bambaşka bir travmanın kaynağı olmuştur. Nihat'ın iyilik kisvesi altında Seher'e evini açması, bebeği eve getirmesi, bebeği yıkaması, bebeğe ve Seher'e kıyafetler alması aslında Seher üzerinde Nihat'ın oluşturduğu baskının ögeleridir. Seher'in *"İstemiyorum senin iyiliğini. Anla artık, git!"* diyerek isyan etmesi Seher'in üzerinde kurulan baskıyı açığa çıkarmaktadır.
- *Şiddetin* bir kişinin yapmak istemediği bir şeyi yapmaya mecbur bırakılması yoluyla *uygulandığı* tespit edilmiştir. Seher'in ailesinin Seher'i dayısının evinde yaşamaya devam etmeye zorlaması, Nihat'ın Seher'i bebeğe bakmaya ve onu emzirmeye mecbur bırakması örnek gösterilebilir.
- *Şiddetin* özel alanda *uygulandığı* tespit edilmiştir. Zira şiddetin kaynağını oluşturan kategoriler, kadını özel alana hapseden ataerkil normlarla ilişkilidir.

Gödelek'e göre ataerkil ideoloji tarafından belirlenen toplumsal cinsiyet ilişkileri temelde güç ilişkileridir ve iş birliği, zor ve şiddet unsurları bu ilişkileri sürekli kılar. Evlilik bağından güç alan erkeğin karısı üzerinde sözel, fiziksel veya psikolojik şiddet uygulamasına yol açtığı savı (Gödelek, 2005, s. 103), aralarında bir evlilik bağı olmamasına karşın Nihat ile Seher üzerinde somutlaştırılmıştır. Nihat'ın Seher üzerinde

kurmaya çalıştığı eşitsiz güç ilişkisi, Seher'in psikolojik şiddete maruz kalmasıyla sonuçlanmıştır. Seher'in cinsel şiddet ve zor şartlarda yaptığı doğum sonrası yaşadığı fiziksel ve psikolojik travmanın, Nihat'ın uyguladığı psikolojik şiddet ile daha da derinleştiği ileri sürülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Seher'in ve Nihat'ın ailelerinin çekirdek aile olduğu söylenebilir. Seher'in ailesinin Kastamonu civarında bir kasabada yaşadığı düşünülmektedir. Annesi, babası ve erkek kardeşi Çağlar ile aynı evde yaşayan Seher üniversite eğitimi için Bursa'ya dayısının evinde kalmak için gönderilmiştir. Nihat ise oğlunu ve karısını bir trafik kazasında kaybetmiştir. Yaşadığı kayıplardan sonra bir aile kurmamıştır.
- Her iki ailenin de alt *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* belirlenmiştir. Seher'in babası uzun zamandır işsizdir. Kardeşi Çağlar, harçlığını çıkarabilmek için mahalle fırınında işe girmiştir. Arkadaşlarıyla eve çıkmak isteyen Seher'e babasının para yardımı yapamayacağı söylenir. Oldukça mütevazı bir evde yaşamaktadırlar. Nihat'ın ailesinin sosyoekonomik sınıfı hakkında belirgin bir veri olmamasına karşın Nihat'ın sürdüğü yaşamdan onun da ailesinin alt sosyoekonomik sınıfa mensup olduğu sonucu çıkarılabilir. Küçük bir çanta ile gözetleme kulübesine gelmesi, mütevazı şartlarda yaşaması bunu düşündürmektedir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin* ataerkil ideoloji doğrultusunda *kurulduğu; iktidar sahibinin* ailenin reisi konumundaki erkek *olduğu* tespit edilmiştir. Seher'in babasının aile içerisindeki otoritesi oldukça belirgindir. Uzun zamandır işsiz olmasına ve ataerkil kabuller dahilinde bunun onu ikincil erkek kategorisine sokmasına karşın babanın otoritesi görülebilir. Dayısının da aile içindeki hiyerarşiye dayanarak Seher üzerinde tahakküm kurduğu ve bu iktidar ilişkisinin cinsel şiddetle sonuçlandığı düşünülmektedir.

Büyükgöze, kutsal görülen ailenin içinde şiddetin, tecavüzün, ensestin ve emek sömürüsünün var olduğunu; şiddetin ailenin mahrem alanı içinde normalleştirildiğini ileri sürmektedir (Büyükgöze, 2014, s. 221-222). Bu doğrultuda Seher'in dayısı tarafından maruz bırakıldığı cinsel şiddetin, aile içerisinde olanın aile içerisinde kalacağı inancıyla uygulandığı düşünülmektedir. Seher, dayısının tecavüzünü ve tecavüz gebeliğini gizleyebildiği kadar gizlemiştir. Ancak ailesi Seher'e kendi hayatını kurma şansı vermeyerek eski yaşantısına mahkûm etmeye çalıştığında Seher tecavüzü ve gebeliği

itiraf etmiştir. Bu durumun seyirciye ailenin kutsallığını ve mahremiyetini sorgulama alanı açtığı düşünülmektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Seher, filmdeki toplam seksen sahnenin otuzunda özel alanda, on sekizinde kamusal alanda gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda* toplumsal cinsiyet rollerinin kadına biçtiği işleri *yaptığı* tespit edilmiştir. Örneğin Seher, gebeliği ilerlediğinde patrona mutfakta çalışmak istediğini söyler. Ancak patron onunla hosteslik için anlaştığını hatırlatarak bu isteği kabul etmez. Aşçı işi bıraktıktan sonra Seher'i mutfakta çalışmak için görevlendiren patron alışverişi yapmakta; Seher de mola tesisinde servis edilmek üzere yemek pişirmektedir. Annenin de benzer biçimde mutfak işleriyle uğraşması, kadının toplumsal cinsiyet rolünün gereklerinden birinin bu olduğunu düşündürmektedir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak* özel alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Nihat, filmdeki toplam seksen sahnenin otuz ikisinde özel alanda, yirmisinde kamusal alanda gösterilmiştir. Nihat'ın sıklıkla özel alanda bulunması kendi tercihidir. Zira yol açtığı kazadaki kayıpları nedeniyle kendisini özel alana hapsettiği söylenebilir. Haftada bir gelen nöbetçi bekçinin gelmemesini sorun etmeyen Nihat, üç ay süresince gözetleme kulesinden hiç inmeden, insan içerisine hiç karışmadan özel alanında kalmıştır.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda* işi doğrultusunda dürbünle civarı gözlemek, ağaç parçaları toplamak, odun kırmak, ahşaptan heykel yontmak gibi işler *yaptığı* tespit edilmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda* dürbün, ahşap ve bıçağın *onunla özdeşleştirildiği* söylenebilir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Acar Savran'a göre "özel alan bir mahrumiyetin, yoksun kılınmanın alanıdır" (Acar Savran, 2002, s. 262). Bu doğrultuda Nihat'ın kendisini özel alana hapsetmesinin

nedeninin kendisini cezalandırmak olabileceği düşünülmektedir. Nihat yüzünden artık hayatta olmayan karısı ve çocuğundan sonra Nihat, yaşamaktan kendini mahrum bırakmış, her türlü sosyal ilişkiden yoksun bir yaşam sürmeye başlamıştır. Dolayısıyla Nihat'ın özel alanının kendisine kestiği cezayı çektiği bir hapishane olarak işlevselleştiği ileri sürülebilir. Seher'in Nihat'ın özel alanına girmesi aslında Seher'in de dahil olmak istemediği bir hayata hapsolması anlamına gelmektedir.

4.3.2.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer, 2012) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Toplumda yerleşik ataerkil bakış açısının Seher'in ailesi ve Nihat üzerinden aktarıldığı filmde, Seher'in toplumsal cinsiyet rollerini yıkma ve özgürleşme çabası ön plandadır. Seher'in hikâyesinin merkezinde cinsiyetler arası eşitsizliğin farklı boyutları ve bu eşitsizliğin doğurduğu şiddet yer almaktadır. Seher, dayısının evini terk ederek, iş bulup para kazanarak hayatının kontrolünü kazanır; kendisine dayatılan hayata karşı çıkar. Seher'in bu alternatif duruşu ataerkil ideolojinin neden olduğu cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkilerinin sonlandırılabileceğine dair temsiller içermektedir. Bu doğrultuda incelenen filmin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesini karşıladığı düşünülmektedir.

İncelenen filmde kadın deneyimlerinin yoğun biçimde yer aldığı görülmüştür. Seher'in yalnızca kadın olduğu için maruz kaldığı şiddet, davranışlarını kısıtlama zorunluluğu, istenmeyen bir gebelik ile yalnız olarak başa çıkma mecburiyeti kadının sosyal yaşanmışlıklarını görünür kılmakta, ataerkil ideolojinin kadın üzerindeki baskı mekanizmalarını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada şunu dile getirmek önemlidir: Filmin odak noktasında Seher olmasına karşın erkek bakış açısından konumlanan bir kameradan söz edilemez. Cinsel şiddete uğramasına, erkek egemen bir iş kolunda çalışmasına, eşini kaybetmiş bir adam tarafından eşiyle bağdaştırılmasına rağmen Seher'in nesneleşmeden özne pozisyonunu koruduğu görülebilir. Ataerkil ideolojiden kaynaklanan ve kadın açısından *sorun* teşkil eden kategorileri farklı boyutlarıyla göstermesi ve kadın sorunlarını kadını merkeze alarak anlatması nedeniyle filmin feminist bir duruşla kadın deneyimlerine ses verdiği belirlenmiştir.

Gözetleme Kulesi, yönetmen ve senarist Pelin Esmer'in iki belgesel ve bir kurmaca filminden sonraki ikinci kurmaca filmidir. İlk belgesel filmi *Koleksiyoncu* (2002) ve ilk

kurmaca filmi *11'e 10 Kala* (2009), koleksiyoner amcası Mithat Esmer'in hikâyesinden yola çıkarak yaptığı filmlerdir. Bu filmlerde feminist bir duruştan söz etmek mümkün değildir. İkinci belgesel filmi olan *Oyun* (2005) ataerkil sömürü düzeni içerisinde ezilen bir grup köylü kadının kendi hayatlarından yola çıkarak bir tiyatro oyunu sergileme sürecini ve kadınların bu süreçte geçirdikleri değişimi anlatmaktadır. Bu filmde kadın deneyimleri, konumlandırılmış bilgi anlayışıyla feminist perspektiften aktarılmıştır. Bu filmin bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek son belgesel filmi *Kraliçe Lear'*ın (2019) ise *Oyun* filmindeki köylü kadınların başkalarının hayatlarını dönüştürmek için turneye çıktığı ve izleyiciyle bu doğrultuda bağ kurduğu bir belgesel olduğu söylenebilir. Feminist perspektifin hâkim olduğu bu iki belgeselin Pelin Esmer'in bilinçli taraflılık ilkesine yönelik duruşu hakkında önemli veriler içerdiği düşünülmektedir. Senaryosunu Barış Bıçakçı ile yazdığı son kurmaca filmi olan *İşe Yarar Bir Şey* (2017) ise ortak senaryo olması nedeniyle değerlendirme dışı bırakılmıştır. *Gözetleme Kulesi* filminde Pelin Esmer'in kadın bakış açısından sorunları ortaya koyduğu feminist bir yaklaşımdan söz edilebilir. Yukarıdaki örnekler doğrultusunda Esmer'in filmlerindeki kadın karakterlerle kısmi özdeleşme gerçekleştirerek bilinçli taraflılık ilkesini benimsediği düşünülmektedir.

Filmin ana kadın karakteri, toplumsal kurumlarda ataerkil cinsiyet düzeninin örgütlendiği biçimde değil tam aksi biçimde normlarla savaşan bir kadın olarak temsil edilmiş; toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini deşifre ederek mevcut toplumsal cinsiyet rollerine karşı eleştirel bir tavır takınmıştır. Bu doğrultuda filmde sosyal gerçekliğin ortaya konulduğu ancak bunun mevcut haliyle kabul edilmesinin bir zorunluluk olmadığı, farklı bir yolun mümkün olabileceği gösterilmiştir. Kadının toplumsal yapıdaki varoluş biçimini kabul etmeyerek kendisine dayatılan hayattan özgürleşme çabasının bu nedenle önem taşıdığı düşünülmektedir. Ancak şu nokta mutlaka göz önüne bulundurulmalıdır: Seher'in bebeği yol kenarına bırakması ve her şeyi ardında bırakarak hayatına devam etmeye çalışması her ne koşulda olursa olsun kadının özgür ve güçlü olmak amacıyla yaptığı bir eylem olarak değerlendirilmemelidir. Zira Seher yaşadığı çok ağır travmanın etkisiyle ve sıkışmış bir konumdayken o an için en doğru olduğunu düşündüğü çözümle hareket etmiştir. Bebeği bırakması bir tarafa Seher'in filmin bütününe yayılan güçlü kadın duruşu ve kadının kurtuluşuna dair ümitvar bir yaklaşımın benimsenmesi, filmin eleştirel bir yaklaşımla toplumsal yapıyı dönüştürme çabasına sahip olduğunu düşündürmektedir.

4.3.3. Çekmeceler

4.3.3.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yaptığı, başrollerinde Ece Dizdar, Tilbe Saran, Taner Birsel, Nilüfer Açıkalın, Pınar Töre ve Hakan Çimenser'in yer aldığı *Çekmeceler* filmi 2015 yapımıdır. 21. Sadri Alışık Tiyatro ve Sinema Oyuncu Ödülleri Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu Ödülü ve Yardımcı Rolde Yılın En Başarılı Kadın Oyuncusu Ödülü; 20. Türkiye-Almanya Film Festivali En İyi Film Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne layık görülmüştür. Deniz, küçük yaşlardan itibaren aile içi şiddete maruz kalmış bir kadındır. Hikâye, Deniz'in yaş gününde hastaneye götürülmesine sebep olan travmaların nedenleri, bu travmaların Deniz'in hayatını hangi noktalara sürüklediği ve Deniz'in travmalarıyla ilgili sorulara cevap bulduğu üç bölümde anlatılmaktadır. Küçük yaşta annesi ve babası ayrılan Deniz, babasıyla yaşamaktadır ve annesine özlem duymaktadır. Anne yokluğunu küçük yaşta keşfettiği cinselliğiyle doldurmaya çalışan Deniz, babası tarafından şiddet uygulanarak engellenir. Deniz'in yaşamında önemli sorunlara yol açan bu yaklaşımın nedeni babası öldükten sonra ortaya çıkar. Sorularına cevap bulan Deniz, özgürleşerek yepyeni bir hayata adım atar.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden dördü kadın, ikisi erkektir. Ana karakterler arasında queer kimlik temsili bulunmamakla birlikte filmin genelinde queer kimlik temsilleri mevcuttur. Deniz, 30'lu yaşlarının başında, mankenlik ve metin yazarlığı yapan bir kadındır. Eğitimi hakkında yeterli bir veri bulunmamakla birlikte konservatuvar sınavlarına girdiği ve sınavı kazanamadığı; bundan sonra eğitim hayatına devam etmediği düşünülmektedir. Deniz'in annesi Saadet, 60'lı yaşlarının başında bir tiyatro oyuncusudur. Küçük tiyatrolarda ve dizilerde yan rollerde görev almaktadır. Eğitimi hakkında bir veri bulunmamaktadır. Ayşe, Deniz'in babasının eski sevgilisidir. 50'li yaşlarının başındadır. Tiyatroda makyöz olan Ayşe'nin eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamaktadır. Ceylan, 30'lu yaşlarının başında bir kadındır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Deniz'in hayali arkadaşı olduğu açıklanan Ceylan, Deniz'in kötücül yanlarını temsil etmektedir.

Deniz'in babası Ayhan, 60-65 yaşlarında bir tiyatro oyuncusudur. Tiyatroda başrol oynayan, güçlü, karizmatik ve entelektüel bir erkektir. Eğitim durumu hakkında bir veri bulunmamasına karşın yüksek öğrenim görmüş olabileceği düşünülmektedir. Doktor, 40'lı yaşlarında bir erkektir. Deniz'in ilginç yaşamına Ayşe'nin kendisine getirdiği hatıra defterini inceleyerek tanık olan doktor, Deniz'in tedavisinde EMDR yöntemini

kullanarak Deniz'in yaşamı hakkında karanlıkta kalan noktaların aydınlatılmasına katkı sağlamıştır.

4.3.3.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın, erkek ve queer kimlik *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın* annelik ve cinsel masumiyet *ile temsil edildiği; kadın olmanın* annelikle, biat etmekle, otoriteyi kabul etmekle, cinsel masumiyetini korumakla *tanımlandığı; kadından beklenenin* üzerinde kurulan otoriteyi kabul etmek, cinsel açıdan namus normlarını ihlal edecek davranışlardan kaçınmak, iyi bir anne olmak *olduğu* belirlenmiştir. Filmin dört ana kadın karakteri ataerkil ideoloji tarafından baskı mekanizmalarına maruz kalan kadınları örneklemektedir. Deniz, entelektüel ve kimi kesimler için marjinal sayılabilecek bir anne-babanın kızıdır. Çocukluğu kulislerde, kostüm ve dekorların arasında, *oyun*un içerisinde geçmiştir. Annesi tarafından "*Hayatta başına ne gelirse gelsin ne kötülük olursa olsun; oyun bu, geçer!*" sözleriyle telkin edilmesi, yaşadığı olumsuzlukları oyun olarak değerlendirmesine yol açmıştır. Sürekli bir oyunun içerisinde olduğu düşüncesi, gerçek ile hayal arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu noktada Deniz ile Ceylan'ı aynı kişinin iyicil ve kötücül yanları olarak ele almanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Zira Ceylan, Deniz'in hayali arkadaşıdır ve Deniz'in baskıladığı bütün kötülükleri Ceylan yapmaktadır. Deniz'in anne ve babası tarafından maruz kaldığı aile içi şiddete rağmen *iyi kadın*, Ceylan'ın ise ataerkil normlara tamamen aykırı davranan *kötü kadın* olarak temsil edildiği görülebilir. Deniz ile Ceylan'ın gece kulübünde dans ettikleri ilk sahnede Ceylan'ın rahat tavırlarına karşılık Deniz'in çekingen hali belirginken sonraki gece kulübü sahnelerinde Deniz'in de benzer tavırlar sergilediği görülebilir. Ceylan'ın gece kulübüne gelirken taksinin camından sarkarak "*Yok mu siken?*" diye bağırması; Deniz'in filmin son sahnelerinde yoğun araç trafiğinde yoldan geçen arabalara iç çamaşırını göstererek aynı sözleri söylemesiyle örtüşmektedir. Ceylan, Deniz'in tiyatro hocası Mehmet tarafından *orospu* olarak yaftalanır. Ceylan bunu onaylar, bundan herhangi bir rahatsızlık duymamaktadır. Ataerkil ideolojinin onaylamadığı bir giyim tarzını benimseyen ve küfürlü konuşan Ceylan'ın norm dışı alanda tezahür etmesine karşın değişerek norm içi alana geçtiği sahne, Ceylan'ın düğün sahnesidir. Burada Ceylan'ın ataerkil normlar dahilinde temsil edildiği ve evlenmek suretiyle yola getirildiği görülebilir. Bu sahnede roller değişir; artık Ceylan

üzerinde gelinliğiyle *iyi kadın*, Deniz ise transparan elbisesinin altındaki kırmızı iç çamaşırlarıyla *kötü kadın*dır. Ceylan evlenip çocuk sahibi olacağını söyler. Ataerkil ideolojinin kadından beklediği budur. Bu noktada Deniz, Ceylan'ın sıra dışı cinsel hayatına, tiyatro ve dans konusundaki hayallerine gönderme yapar. Hayallerinin bu kadar mı değersiz olduğunu sorduğunda Ceylan küçükken ailesi tarafından, yalnızca kız çocuk olması nedeniyle, nasıl değersiz görüldüğünü anlatır. Bu, kadının ataerkil ideolojideki yerini belirlemek için önemli bir veri olarak değerlendirilebilir. Deniz'i babasının nezdindeki değerinin Deniz'in cinsel masumiyeti ve saflığı ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Ayhan, 5 yaşındaki Deniz'in evi terk eden annesinin battaniyesiyle mastürbasyon yapmasını duygusal bir açlığın bastırılması olarak değerlendirmek yerine buna cinsel bir anlam yüklemiştir. Deniz'in ergenlik yıllarına kadar sistematik olarak mastürbasyon yapıp yapmadığını kontrol etmiş; yaptığını tespit ederse onu tehdit etmiş ve fiziksel şiddet uygulamış, yapmadığını görürse ona sarılıp öpmüştür. Bu verilerden yola çıkarak Deniz'in Ayhan'ın gözündeki değerinin cinsel masumiyetiyle ölçülebileceği düşünülmektedir. Yetişkin olduktan eve geç gelen Deniz'in babası tarafından bekâret muayenesine götürülmesi de bu düşünceyi destekler niteliktedir. Doktorun üstüne basarak Deniz'in bekâretinin bozulmadığını söylemesine rağmen bir kere daha bakmasını istemesi de Deniz'in cinsel saflığı hakkındaki hassasiyetini görünür kılmaktadır. Dolayısıyla hangi yaşta olursa olsun Deniz'in babası nezdindeki değeri cinsel aktiviteleri tarafından belirlenmektedir.

Saadet'e bakıldığında ataerkil ideolojinin annelik klişesine aykırı duruş sergileyen bir anne temsili olduğu görülebilir. Saadet, o dönem için sıra dışı bir kadın olarak filmde yer almaktadır. Tiyatro oyuncusu olması, kızına meyhane açmayı teklif etmesi, meyhanede piyanonun üstüne çıkıp şarkı söyleme hayali kurması, *fedakâr anne* klişesinin dışında davranışlar sergilemesi Saadet'i yaşadığı dönem içerisinde ataerkil normların dışına itmektedir. Deniz'in hastaneye yatmasıyla sonuçlanan duygusal patlamanın gerçekleştiği gece yaşanan olayları Ayşe'ye anlatırken öğleden sonra evden çıkan Deniz'in yokluğunu geceye kadar fark etmediğini söyler. Deniz'in doğum gününde Deniz pasta almayı teklif ettiğinde Deniz için yaptığı kekle uğraşmayacağı için sevinir, onu dışarı çıkarmadığı için sitem eder, parasına kıyıp kendisine iyi bir marka içki almasını, biraz da şımarık bir tondan, söyler. Burada Deniz ve Saadet'in anne-kız rollerinin değişmiş olduğu söylenebilir. Ataerkil ideolojinin ön plana çıkardığı kutsal annelik mitinin Saadet aracılığıyla tersine çevrilip "Her kadın anne olmak zorunda mıdır?"

sorusunu seyirciye sordurduğu düşünülmektedir. Saadet'in "*Seninle ilk yalnız kaldığımızda ne yapacağımı bilmiyordum. Hiçbir şey de hissetmiyordum; ama hiç! 'Ah Saadet, adam seni gene kandırdı' dedim. Başka annelere baktım ne yapıyorlar diye… Baya taklit ettim, oynadım.*" sözleri, anne olmaya hazır olmayan/anne olmak istemeyen bir kadının travmasına işaret etmektedir. Ayhan tarafından sürekli olarak hayatını toparlayamamakla, Deniz'e bakamamakla ve onun velayetini para karşılığında kendisine satmış olmakla eleştirilen Saadet, kendisine dayatılan hayata karşı çıkmış bir kadın karakterdir. Deniz'in sırtındaki morlukları görmesine karşın Ayhan'a karşı herhangi bir tepki göstermemesi, Deniz'in darp raporu almasına yardım etmek isteyen sevgilisi Erkut'a engel olarak *"Kapıyı kapatıcam, huzurlu huzurlu oturucam!"* demesi Saadet'in Ayhan tarafından maruz bırakıldığı baskı mekanizmalarına işaret etmektedir. Saadet'in Deniz'e *"Oyun oynuyoruz, değil mi kızım?"* telkinleri sorunların görmezden gelinmesi biçiminde değerlendirilebileceği gibi Saadet'in Deniz'i ayakta tutma çabası olarak da görülebilir. Bu verilerden yola çıkarak Saadet'in ataerkil ideoloji açısından norm dışı bir kadın ve anne olarak temsil edildiği görülebilir.

Annelik kavramı ile ilgili bir başka sorgulama alanını da Ayşe karakteri oluşturmaktadır. Ataerkil ideolojinin kadının üzerinde kurduğu anne olma baskısının, Ayşe aracılığıyla alternatif bir yaklaşımla eleştirildiği ileri sürülebilir. Ayşe anne olamamış, ancak Deniz'e Saadet'ten daha fazla annelik yapmış bir karakterdir. Bu doğrultuda "Doğurmayan kadın anne sayılır mı?" sorusunu tartışmaya açtığı düşünülmektedir. Ayşe'nin Deniz'i koruyup kolladığı, ancak Ayhan'ın otoritesine karşı koyamadığı görülebilir. Kuliste Ayhan'ın 5 yaşındaki Deniz'e bağırıp onu tehdit ederken Ayşe'nin bir süre kapıda sessiz kaldıktan sonra duruma müdahale etmesi ve 15 yaşındaki Deniz'in iç çamaşırını kontrol eden Ayhan'a dur diyememesi Ayşe'nin bu duruşunu örneklemektedir. Deniz'in hastaneden çıkması ile ilgili Saadet'in kazıklanmadan hastaneden çıkabilirlerse gerisini halledeceklerine dair sözlerine karşılık *"Neyi hallediyoruz be Saadet Abla biz kadın başımıza?"* diyerek bir erkeğin güdümüne ihtiyaç duyacaklarını ifade etmektedir. Saadet'in de Ayhan'a yönelik korkuları vardır. Deniz'in durumu hakkında Saadet'in *"Ayhan duyarsa ne der? Bir düşün…" sözlerine Ayşe "Anası gibi orospu olmuş der. Gerçi onun gözünde ben de artık orospuyum."* diyerek karşılık verir. Bu diyalog, Ayhan'ın bu iki kadın karakterin de artık hayatından çıkmış olmasına rağmen baskın bir otoritesi olduğunu düşündürmektedir.

Filmdeki kadın karakterlerden bağımsız olarak film boyunca tiyatro oyununun repliklerinde, karakterlerin söyledikleri şarkılarda, çizilen resimlerde kadının yaygın olarak yerleştirildiği konuma işaret edilmektedir. Mitolojideki yılan saçlı Medusa'nın, Deniz'in çizimlerinde sıklıkla yer alması; "Sevdiğim bir kız vardı, olmuş bir kahpe" ve "Kadın dönektir. Ruh ve neşesi durmadan değişir" gibi sözlerin bulunduğu şarkıların söylenmesi; "Sadece bedenin değil, ruhun da kahpe senin" gibi bir replik ile tiyatrodaki kadın karakterin dilsizliğe mahkûm edilmesi ataerkil ideolojide kadının konumu hakkında önemli veriler içermektedir.

- *Kadının* cinsel, anne ve norm dışı kadın kimliğinin *ön plana çıktığı* belirlenmiştir. Filmde Ceylan ve Deniz'in cinselliklerinin yoğun olarak temsil edildiği görülebilir. Ceylan'ın birden fazla erkekle aynı anda seviştiği, Deniz'in çok sayıda farklı kişiyle tek seferlik heteroseksüel ve biseksüel ilişkiye girdiği sahneler mevcuttur. Aynı kişiyi temsil etmeleri nedeniyle Ceylan ile Deniz'in cinselliğini birbirinden ayrı değerlendirmek mümkün görünmemektedir. Ayhan, Deniz'in cinsel aktifliğini engellemek için küçük yaşlardan itibaren Deniz üzerinde baskı kurar ve ona şiddet uygular. Bu noktada Deniz'in bir nemfomanyak olmadığı; yaşadığı bu norm dışı cinsel hayatın Ayhan tarafından dayatılan kural ve yasakları yıkmak amacıyla kullandığı bir direnme mekanizması olduğu düşünülmektedir. Norm dışı kadın kimliği, Ceylan'a ek olarak, Deniz ve Saadet aracılığıyla aktarılsa da temel olarak uç sınırlarda bulunan Ceylan üzerinden temsil edilmiştir. Ceylan, sevgilisiyle konuşmasını Deniz'e aktarırken "*Kır düğünü diyor bana… Askerlik anısı falan anlatıyor. Bebek sever misin diyor bana!*" diyerek ataerkil normların kendisi için uygun olmadığını dile getirir. Ceylan'ın Deniz'e erkekler hakkında ataerkil ideolojiye ters düşen öğütler vermesi ve Deniz'in erkekler üzerinde istediği hâkimiyeti kurduğunu öğrendiğinde "*Adamı böyle sikerler! Oldun sen, mezunsun!*" diyerek Deniz'i tebrik etmesi; Ceylan'ın Deniz'i norm dışı alana çektiğini düşündürmektedir. Diğer taraftan Deniz'e ayaklarının yere sağlam basmasını öğütlediği, ajanstaki görüşmesinde "*Yapar diyorsam yapar. Ufak bir özgüven problemimiz var ama sen ona takılma*" diyerek Deniz'i yüreklendirdiği için Deniz'in güçlü kadın duruşuna katkı sağladığı da düşünülebilir.

Anne kimliği Ayşe ve Saadet üzerinden ele alınmıştır. Saadet, biyolojik annedir ancak *annelik rolünü iyi oynayamadığını* dile getirir. Ayşe ise biyolojik anne değildir ancak Deniz'in kendisi için seçtiği anne Ayşe'dir. Deniz'in taburcu olmasını bekledikleri sahnede Ayhan'ın komşusu Nejdet ile Saadet sohbet ederken Saadet Deniz'i büyütürken

çok yoğun çalıştığından, ona ayıracak vakti olmadığından yakınır. Nejdet, Deniz'in annesinden dinlediği deniz kızı masalından söz ettiğini söyler. Saadet böyle bir masalı bilmiyordur, Deniz'in uydurmalarından biri olduğunu söyler. Ancak bu sırada az ileride bu konuşmaya şahit olan Ayşe gülümsemektedir, zira bu masalı Deniz'e anlatan Ayşe'dir. Birkaç dakika içinde Deniz odaya girdiğinde "*Anne!*" diyerek Ayşe'ye yönelir. Bu sahnede Ayşe'nin Deniz'in seçtiği annesi olduğu anlaşılabilir. Ataerkil ideolojinin kadın üzerinde kurduğu annelik baskısı; anne ol(a)mayan kadınlara hissettirilen eksiklik duygusu filmde belirgin biçimde aktarılmıştır. Ayşe'nin Deniz'e Saadet'ten daha çok annelik yapması, annelik kavramını da sorgulamaya açmaktadır. Saadet, hayatını bağımsız bir biçimde sürdürmek istemektedir. Deniz'in doğum gününü kutlamaya gittikleri meyhanede tek başına dans eder, şarkı söyler, arkadaşlarıyla vakit geçirir. Deniz'in annesinin bu tavrından rahatsız olduğu ve meyhaneyi bu nedenle terk ettiği düşünülmektedir. Ayşe, Deniz üzülmesin diye, durumu idare etmeye çalışsa da başarılı olamaz. Ayşe için öncelik Deniz'in üzülmemesidir. Meyhane açma hayalinin Deniz için ne denli önemli olduğunun farkında olan Ayşe, bunun öylesine söylenmiş bir hayal olduğunu ve aslında Saadet için bir anlam ifade etmediğini duyunca Saadet'e tepki gösterir. Bu sahne Saadet ile Ayşe'nin annelik üzerinden karşı karşıya geldikleri ve yüzleştikleri; kimin daha anne kimliğine sahip olduğunu tartıştıkları sahnedir. Filmin sonunda Saadet'in Deniz'e annelik rolünü kötü oynadığını itiraf etmesinde bu sahnede yaşanan yüzleşmenin etkili olduğu düşünülmektedir.

- *Kadının ekonomik özgürlüğü* olduğu belirlenmiştir. Filmdeki ana kadın karakterler çalışan kadınlardır. Saadet, bir tiyatro oyuncusudur. Kocası Ayhan'dan boşanacağı zaman Ayhan *"Neyinle bakacaksın* (Deniz'e)? *Tiyatrodan atılman tek bir lafıma bakar!"* sözleriyle onu tehdit eder. Saadet'in boşandıktan sonraki yaşamına, sevgilisinden para almasına ve Deniz'in babasıyla tartıştığı sahnede Saadet için *"Açlıktan ağzı kokuyor kadının. Alıp atmışsın bir tarafa, umurunda mı senin?"* sözlerine bakılarak Ayhan'ın tehditlerini gerçekleştirdiği anlaşılabilir. Bu veriler, kadının ekonomik özgürlüğüne erkekler tarafından gerçekleştirilen müdahaleleri görünür kılmaktadır. Ayhan'ın Saadet'in velayeti para karşılığı kendisine sattığı yönündeki ithamlarının Deniz'in dekontları bulması ve Saadet'in aldığı paraları biriktirdiği banka hesap cüzdanını Deniz'e vermesiyle doğrulanır. Ancak bu noktada Saadet'in paraya ihtiyaç duymasına karşın Ayhan'ın gönderdiklerini harcamamış olması, ekonomik açıdan bağımsızlığına işaret etmektedir. Ayşe'nin de çalıştığı ve kendi parasını kazanan bir kadın

olduğu görülebilir. Deniz'e bakıldığında mankenlikten iyi bir gelir elde ettiği anlaşılabilir. Bunun yanı sıra ajansta metin yazarlığı da yapmaktadır. Deniz'in babasından özgürleşmesini sağlayanın ekonomik özgürlüğe kavuşması olduğu düşünülmektedir.

- *Kadının* kadından *destek gördüğü ve desteğin mahiyetinin* manevi *olduğu* tespit edilmiştir. Deniz'in çocukluğundan itibaren Ayşe'nin manevi desteği film boyunca oldukça belirgindir. Babasının Deniz'e uyguladığı şiddete, kısıtlı da olsa tepki göstermesi ve annesini Deniz'e karşı daha duyarlı olmaya yönlendirmesiyle örneklenebilecek manevi desteğin Deniz'in gözünde Ayşe'yi anne konumuna yerleştiren unsur olduğu düşünülmektedir. Deniz hastaneye yattığında Saadet'i arayan Ayşe, olanları duyunca hemen hastaneye gelmiştir. Burada da Ayşe'nin Saadet'e verdiği manevi destek görülebilir. Ayhan'ın Ayşe'ye şiddet uyguladığı sahnede ise Deniz Ayşe'ye manevi destek vermiş, "*Gel Ayşe Abla, toparlan*" diyerek onu bulunduğu ortamdan çıkarmış ve evi terk etmesini desteklemiştir. Filmin bütününe bakıldığında hegemonik bir erkeğin hayatlarını olumsuz etkilediği kadınların birbirine manevi destek verdiği söylenebilir.
- *Kadını koruyan bir kanunun olup olmadığı*na dair bir veri bulunmamakla birlikte *şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza almadığı* belirlenmiştir. Zira şiddeti uygulayan kişi Deniz'in babasıdır ve aile içerisindeki mahremiyet ortamında uygulanması nedeniyle Deniz'in kendisine bile ancak terapi sonucu itiraf edebildiği bir şiddet söz konusudur. Özel alanda uygulanması nedeniyle bu şiddet, devlet müdahalesinin dışında bırakılmıştır.
- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* önemli *ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün* oldukça fazla *olduğu* tespit edilmiştir. Bu konudaki en önemli verilerden biri filmdeki alt geçidin tekinsizliğine yapılan vurgudur. Ayhan Deniz'i okuldan almaya gittiğinde alt geçitten tek başına ya da arkadaşlarıyla birlikte geçmemesini sıkıca tembihler. Filmin ilerleyen sahnelerinde farklı zamanlarda Deniz alt geçit civarında görülür. Deniz'in şarkıcı sevgilisinin evinden Ceylan ile kaçarcasına çıktıkları gece, alt geçidin önünde taksi çevirmeye çalışırlar. Uyuşturucu madde ya da fazla miktarda alkol kullanmış oldukları düşünülebilir, zira Ceylan sokağa kusmaktadır. Burada alt geçit girişindeki erkeklerin Deniz ve Ceylan'a doğru tedirgin edici biçimde baktıkları görülebilir. Bir başka sahnede Deniz, doğum günü kutlamasında Saadet ile Ayşe'yi meyhanede bırakarak çıkar. Alt geçitten geçerken arkasında yakın mesafede bir erkek yürümeye başlar. Alt geçidin giriş ve çıkışında da erkekler bulunmaktadır. Bu

ortam, Deniz'e yönelik olası bir tacizin söz konusu olabileceğini düşündürmektedir. Deniz, bu sırada alt geçitten geçmekte olan bir kadın ve erkek çiftin yanına sığınır ve alt geçitten bu şekilde güvenle çıkar. Kadının Deniz'i koruyucu bir şekilde kavradığı görülebilir. Bir kadın olarak Deniz'in ancak bir erkek ve kadının himayesiyle buradan tacize uğramadan çıkabiliyor olması, kadının kamusal alan deneyimlerine dair önemli veriler içermekte; "Aynı konumda bir erkek olsaydı onun da aynı biçimde davranması gerekir miydi?" sorusunu sordurmaktadır. Filmin sonunda Deniz'in duygusal patlama yaşadığı sahnelerde sarhoş olarak alt geçitten geçtiği görülebilir. Bu sahnede Deniz herhangi bir rahatsızlık duymamaktadır, zira bilinci yerinde değildir. Alt geçit, saklı konumu nedeniyle ataerkil şiddetin vuku bulabileceği bir mekân haline gelmektedir. Buna ek olarak Saadet'in tiyatro oyunu provasında canlandırdığı şarkıcı rolü aracılığıyla da kadının kamusal deneyimlerine gönderme yapıldığı söylenebilir. Yönetmenin *"Askeriye kızım burası, askeriye! Aç aç diye niye diyorlar, biliyor musun? Donunu göstereceksin! Don görecekler, don!"* demesi kadının kamusal alandaki cinsel obje konumuna işaret etmektedir.

- *Erkekliğin* güç ve iktidar temelinde *temsil edildiği; erkek olmanın* iktidar sahibi olmakla, karısının ve kızının namusuna sahip çıkmakla, cinsel açıdan kudretli olmakla *tanımlandığı; erkekten beklenenin* güçlü erkeğin sahip olması gereken her şeye sahip olmak *olduğu* belirlenmiştir. Ayhan, hegemonik erkekliğin vücut bulmuş hali gibidir. Ayhan, filmin farklı sahnelerinde aynada hayranlıkla kendisini izlerken görülebilir. Tiyatroda canlandırdığı kral karakteri gibi gerçek hayatında da kendini kral konumuna yerleştirmiştir. Etrafındaki bütün kadınların hayatlarına müdahale eder, neyi nasıl yapmaları gerektiğini onlara söyler. Film boyunca seyircinin filmin sonuna dek nedenini kesin olarak anlamlandıramadığı biçimde Ayhan, Deniz'e cinselliğini denetlemek üzere şiddet uygular. Bu şiddetin nedeni, Ayhan öldükten sonra Deniz'in onu iç çamaşırıyla gördüğü sahnede ortaya çıkar. Ayhan'ın cinsel organının boyutu oldukça küçüktür. Buna dair bazı göndermeler film boyunca cüce tiyatro sanatçısı Zafer aracılığıyla yapılmıştır. Hegemonik erkeklik açısından oldukça önemli olan cinsel aktiflik zorunluluğunu yerine getirememek, Ayhan'ın hegemonik erkekliğini zedelemekte, onu hırçınlaştırmaktadır. Cinsel organının küçüklüğü nedeniyle kaybettiği iktidarı, Deniz'in cinselliği üzerinde baskı kurarak kazanmaya çalışmaktadır. Tiyatro sahnesinde Zafer Ayhan'ın cinsel organına dokunmaya çalıştığında, hiçbir zaman replik unutmayan Ayhan'ın repliklerini unutacak duruma gelmesi, kalp krizi geçirirken bile süngerden kestiği ve iç çamaşırına

diktiği büyük boyuttaki penislerin olduğu çekmeceye uzanmaya çalışması, öldüğünde elinde sıkı sıkı sünger penisi tutuyor olması Ayhan'ın büyük cinsel organa sahip olmaya yüklediği anlamı göstermektedir. Boşanma öncesindeki kavga sırasında Saadet'in boğazına yapışan Ayhan'ın Saadet'in *"Tiyatroda arkandan konuşulanları söyleyeyim mi? Cümle aleme rezil ederim seni!"* tehditinden sonra onu bırakması da bu konuda önemli bir veridir. Cüce Zafer'in "*Oğlum altı üstü bir fıkra, ne kompleks yapıyorsun?*" sözüne Ayhan'ın hassasiyetini bilen Ayşe'nin "*Çekil şuradan be cüce!*" karşılığını vermesi Zafer'i kızdırır ve "*Cüce müce ama nah böyle!*" diyerek eliyle cinsel organının büyüklüğüne dair bir hareket yapar. Ayhan, "*Lan Zafer cücesi, sikimin altında gebereceksin bir gün*" diyerek iktidarının sarsıldığını belli etmemeye çalışır. Dolayısıyla bu veriler, Ayhan'ın cinsel organının boyutu nedeniyle hegemonik erkekliğinin sarsıldığını; böyle durumlarda Ayhan'ın Deniz'e cinselliğini denetlemeye yönelik şiddet uyguladığını; kimi zamanlar bu sebeple Ayşe ve Saadet'e de namuslarına yönelik ithamlarda bulunduğunu göstermektedir.

- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* önemli *ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün* kadına oranla daha az *olduğu* tespit edilmiştir. Filmdeki erkeklik deneyimleri hegemonik erkeklik ve ikincil erkeklikler üzerinden aktarılmıştır. Örneğin Deniz'in yaş gününde hediye edilen fotoğraf makinesiyle bir aile fotoğrafı çekmek isteyen Zafer, Ayhan tarafından "*Bu cüce beceremez Ayşe. Sen çekesene*" sözleriyle terslenir. Zafer'in, ataerkil normların dışında kalan fiziksel özelliklerinin onu ikincil erkeklik konumuna yerleştirdiği, bu nedenle sosyal çevresinde ciddiye alınmadığı söylenebilir. Buna karşılık Zafer, tiyatro sahnesinde oyun sırasında Ayhan'ın cinsel organına dokunma girişimiyle onun konsantrasyonunu bozar. Sahnede Zafer'e "*Yapma şunu be!*" diyerek bağıran Ayhan'ın bu davranışı seyirci tarafından yadırganır. Rol arkadaşının yardımıyla repliğini hatırlayan Ayhan, repliği bittikten sonra Zafer'i ayağıyla iterek yere yuvarlar. Yerde kahkahalarla gülen Zafer, Ayhan'ın hegemonik erkekliğini sarsarak ondan intikam alır. Bu veriden yola çıkarak kamusal alanda hegemonik erkekliği korumanın önemi görülebilir.
- *Queer kimliklerin* ağırlıklı olarak eşcinsel erkekler üzerinden *temsil edildiği* tespit edimiştir. Deniz'in hayali arkadaşları Tilki ve Noy Noy, eşcinsel kimlikleri karikatürize edilmeden ve normalleştirilerek sunulmuşlardır. Kimi zaman kıyafetlerinden kimi zaman konuşmalarından seyirciye hissettirilen eşcinsel kimlikleri, bir sahnede Tilki'nin Noy Noy'u dudaklarından öpmesiyle açığa çıkarılır.

- *Queer kimlik için* kadın ve erkek cinsiyeti için çizildiği gibi normalleştirilmiş bir *çerçeve çizildiği ve* queer olmanın olağandışı olmadığı yönünde bir *tanımlama yapıldığı* tespit edilmiştir. Abartılmış efemine davranışlardan arınmış bir eşcinsel temsili söz konusudur.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde* kısıtlı *ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün* az da olsa mevcut *olduğu* belirlenmiştir. Filmin ana karakterleri arasında queer kimlik bulunmaması nedeniyle queer kimliklerin kamusal alandaki deneyimlerinin kısıtlı biçimde yer almasının olağan olduğu ileri sürülebilir. Buna ek olarak filmde Deniz'in de akışkan bir cinsellik yaşaması, kimi zaman biseksüel ilişkiye girmesi Deniz'in de queer duruşa sahip olduğunu düşündürmektedir. Dolayısıyla filmdeki eşcinsel kimlikler, biseksüel ilişkiler, drag queen temsilleri nedeniyle queer görünürlüğünün mevcut olduğu söylenebilir.

Sancar'ın birçok erkeğin erkek olarak kabul edilmemekten duydukları korku ve öfkeyi değişik biçimlerde açıkladıkları çalışmasında, erkek üstünlüğünü her alanda yeniden icat edecek iktidar stratejilerinin inşasına ihtiyaç duyulduğu ileri sürülmektedir (Sancar, 2009, s. 115). Ayhan'ın küçük cinsel organı nedeniyle erkek olarak kabul edilmemekten duyduğu korku ve öfkeyi Deniz, Saadet ve Ayşe üzerinde farklı iktidar stratejileri geliştirerek bastırdığı ileri sürülebilir. Ayhan'ın Deniz'in cinsel aktifliğini baskılamak suretiyle psikolojik ve fiziksel şiddete, Saadet'i ekonomik ve fiziksel şiddete, Ayşe'yi ise fiziksel şiddete maruz bırakarak kaybettiği erkek üstünlüğünü yeniden icat edecek iktidar stratejileri inşa ettiği söylenebilir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* belirlenmiştir. Ayhan'ın en büyük endişelerinden biri kızının *orospu* olmasıdır. Benzer biçimde birlikte olduğu kadınlara en sık yönelttiği suçlama *orospu* olmalarıdır. Tiyatro hocası Mehmet'in Ceylan'ı *orospuluk*la suçlaması aynı türden bir suçlamadır. *Orospu olmak*, cinsel olarak aktif olmakla, erkeğin sözünden çıkmakla, onu terk etmekle, onun istediği gibi davranmamakla ilişkilendirilmiştir. Ayhan'ın Deniz'i bekâret kontrolüne götürdüğü sahne, namus kavramı açısından önemli veriler içermektedir. Deniz'in bekâretinin bozulmamış olması, onun cinsel olarak aktif olmadığı, dolayısıyla namus normlarına aykırı bir davranışta bulunmadığı anlamına gelecektir. Ancak Ayhan doktorun sözlerine inanmaz; onun söyledikleri Deniz'in namusunu ve cinsel saflığını kaybetmediğine yönelik ikna edici bir veri değildir. Ayhan'ın hastanede yattığı sahnede Deniz ile yüzleşmesi ve Deniz'in ilk

kez babasına karşı çıkması sonucunda aralarında uzun süren bir küslüğe yol açan konuşma da Ayhan'ın namus algısının altını çizmektedir. Ayhan'ın "*Şerefsiz anan, seni de kendi gibi orospu yaptı. Satıyorsun di mi lan kendini?*" sözleri namus kavramına genel bakışını özetler. Deniz "*Bir sürü sevgilim var benim. Don alıyorlar bana, iç çamaşırı alıyorlar!*" diyerek Ayhan'ı iyice kıştırtır. Zira iç çamaşırı, Ayhan'ın gözünde namusun korunması için bir kalkan görevi görmektedir. Ayhan, küçük yaştan itibaren Deniz'in mastürbasyon yapıp yapmadığına da iç çamaşırına bakarak karar vermektedir. Bu açıdan iç çamaşırı bir kontrol mekanizması olarak işlevselleşmiştir. Deniz'in bunu üstüne basarak söylemesi manidardır. Ayhan "*Ben sana sevgilin olamaz demedim. Orospu olma dedim*" deyince Deniz, "*Orospu değilim. Bedavaya veriyorum ben. Keyfine veriyorum!*" diyerek Ayhan'ın namusa yönelik duyduğu endişenin kaynağının Deniz'in cinsel ilişkiye giriyor olması olduğunun altını çizer.

- *Namussuzluk sayılan davranışların* kadının cinsel açıdan aktif olması ve çok sayıda kişiyle cinsel ilişkiye girmesi *olduğu* belirlenmiştir. Ayhan'ın Deniz'in namusuna yönelik taşıdığı kaygı ve namussuzluk saydığı davranışı yapmaya başlaması, Deniz'in çocukluk yıllarına dayanmaktadır. Saadet'in evi, bir başka deyişle Deniz'i, terk ederken Deniz'in sırtına örttüğü battaniye ile mastürbasyon yapmaya başlaması Ayhan'ın da kaygılarının başlangıcı sayılabilir. Deniz'i kapı deliğinden izleyip, psikoloğun bu davranışta herhangi bir sorun olmadığını söylediği Ayşe'ye "*Bu mu normal? Bu normal mi şimdi?*" diye sorması Ayhan'ın ataerkil normlar çerçevesinde hareket eden bir baba olduğunu düşündürmektedir. Ayhan'ın mutfakta yemek yaparken ergenlik çağındaki Deniz'in iç çamaşırını kontrol etmek istemesi; Deniz'in bu isteğe karşı çıkmadan, duygularından tamamen arınmış olarak, bacaklarını aralayıp eteğini kaldırarak iç çamaşırını aşağı indirmesi ve babasının kontrol etmesi için beklemesi bu uygulamanın rutin olarak yapıldığını düşündürmektedir. İç çamaşırın kuru olduğunu gören Ayhan'ın "*Aferin benim güzel kızıma. Sakın yapma, tamam mı? Sakın sakın sakın sakın! Çok seviyorum seni!*" diyerek ona sarılması ve öpmesi, babası tarafından onaylanma ve sevilme ihtiyacında olan Deniz için önem taşımaktadır. Ayhan'ın bu yolla bastırdığı cinsellik, Deniz'e psikolojik rahatsızlık olarak geri döner.
- *Utanç ve şeref kavramlarının* erkek ile *ilişkilendirildiği; iffet kavramının hangi toplumsal cinisyet ile ilişkilendirildiğine* dair bir veri tespit edilemediği belirlenmiştir. Saadet evi terk etmeden önce kendisini orospu olmakla ve Deniz'i de kendisi gibi orospu yapmakla suçlayan Ayhan'a "*Orospu olursa sen ne olursun?*" diye sorarak aslında

Ayhan'ın kaybedeceğini düşündüğü şerefine gönderme yapmaktadır. Ayhan, Deniz'e ders vermesini istediği Mehmet'e "*Sana güvenebilir miyim? Sen şerefli bir adamsın*." der. Ayhan, Mehmet'in hem Deniz'e konservatuvar sınavını kazandıracağına hem de namusunu zedelemeyeceğine yönelik bir güvenden söz etmektedir. Bir sonraki sahnede Mehmet ile Deniz'in seviştiğinin gösterilmesi ve Deniz'in konservatuvar sınavını kazanamaması bu güvenin boşa çıktığının göstergesidir. Deniz'i bekâret kontrolüne götürdükten sonra Ayhan'ın evde ağlaması ise utanç kavramıyla ilişkilendirilebilir. Burada belki de sahip olduğu entelektüel konuma karşın kızını bekâret kontrolüne götüren bir baba olmanın getirdiği utançtan söz edilebilir.

Parla, bekâret kontrolünü ele aldığı çalışmasında; akrabalık, namus ve utanç, örf ve gelenek dilini yerinden eden; akıl ve eğitim dilini sahiplenen "zihindeki bakirelik" ifadesinin, bir kadının cinsel özgürlüğünün sınırlarını rasyonel seçimlere göre çizebileceğini ve çizmesi gerektiğini ima ettiğini ileri sürmektedir (Parla, 2001, s. 84). Sözü edilen zihindeki bakirelik ifadesinin Ayhan'ın Deniz'den beklediği bir tutum olduğu düşünülmektedir. Bu türden bir namus anlayışının kadın üzerindeki tahakkümü hafifletmediği, kadının cinselliğini ataerkil normlarla sınırları belirlenmiş bir çerçevede yaşaması gerektiğine yönelik bir baskı unsuru oluşturduğu düşünülmektedir. Deniz karakterinin bu baskı unsuruna karşı cinsel normları alt üst ederek eleştirel bir duruş sergilediği ileri sürülebilir.

c. İktidar

- Erkeğin *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. Ayhan oldukça baskın bir karakterdir ve gerek iş ortamında gerek özel hayatında her zaman iktidar sahibi olmayı istemektedir. Bu isteğin Ayhan'ı hegemonik erkek konumuna soktuğu görülebilir. Hegemonik erkekliği tehlikeye girdiğinde ise şiddete başvurmaktadır.
- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut* olduğu belirlenmiştir. Örneğin Ayhan ile cüce Zafer arasındaki ilişki ve Saadet ile Ayşe arasındaki ilişki bu türden iktidar ilişkilerine örnek gösterilebilir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* hem özel alanda hem de kamusal alanda *kurduğu* görülebilir. Ayhan, mutlak iktidar sahibi olarak gerek ev içinde gerekse ev dışında hem Deniz üzerinde hem de hayatındaki kadınlar üzerinde iktidar kurmaktadır. Ayşe'ye evdeki makyaj malzemelerini toparlaması; Deniz'e eve gelince üstünü değiştirmesini, alt geçitten geçmemesini, mastürbasyon yapmamasını; Saadet'e Deniz'in velayetini kendisine bırakmasını dayatır.

- *İktidar sahibinin iktidarını* kendisine duyulan sevgiye, sahip olduğu güce ve mevkiye *dayanarak kurduğu* ileri sürülebilir. Ayhan'ın Deniz ve Ayşe üzerindeki iktidarının sebebi her ikisinin de Ayhan'a karşı duyduğu derin sevgidir. Ayhan'ın hegemonik erkekliği her sarsıldığında; iktidarını Ayşe ve Deniz üzerinden yeniden tesis etmeye çalıştığı görülebilir. Saadet buna izin vermediği için artık Ayhan'ın hayatında değildir. Ancak Ayhan, Saadet'in üzerinde de farklı türde bir iktidar kurar. Ayhan'ın tiyatroda başrol oyuncusu olması nedeniyle sahip olduğu güç, Saadet'i tiyatrodan uzaklaştırmasına olanak tanımıştır. Bu sayede Saadet'in kariyerine engel olmuş ve onu ekonomik olarak düşkün bir konuma getirmiştir.

Çelik'in (2016, s. 5) "imkânsız erkek" tanımının Ayhan'da somutlaştırıldığı düşünülmektedir. Buna göre yüceltilmiş erkeklik söylemi aracılığıyla kahramanlık imajı, ölçüsüz başarı istemi, yüksek cinsel performans istemi, kariyer bakımından yeterli olma ve sağlıklı olma gibi erkeklerce paylaşılan ortaklıklar, sürekli güç dengeleri ve pazarlıklarla konumu farklılaşan "imkânsız erkeklik" inşasına işaret etmektedir. Ayhan'ın yukarıda sözü edilen yüksek cinsel performans istemine fiziksel varoluşu nedeniyle ulaşamaması, Ayhan'ın imkânsız erkeklik kategorisindeki iktidarını tehlikeye düşürmektedir. Ayhan'ın uyguladığı şiddetin kaynağının da iktidarı kaybetme endişesi olduğu ileri sürülebilir.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin* kadın hazzı temel alınarak *temsil edildiği* tespit edilmiştir. Deniz'in akışkan ve değişken cinsel yaşamı, cinselliğin temsilindeki queerliği düşündürmektedir. Kendisiyle, kadın ve erkeklerle kurduğu cinsel ilişkinin Deniz'in hazzı üzerine inşa edilmesi de ataerkil normların dışında kalan bir alana işaret etmektedir. Zira ataerkil ideolojide kadın hazzı sıkı biçimde denetlenmesi gereken ve korku duyulan bir kategoridir. Ayhan'ın Deniz üzerinde kurduğu baskı, sözü edilen denetleme ihtiyacı ve kadın cinselliğinden korku ile ilişkilendirilebilir. Cinselliğin temsilinde Deniz'in merkeze oturtulmasının ve özne konumunda yer almasının feminist duruş için önem taşıdığı düşünülmektedir.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* iktidar kuran ve kurulan kişileri belirleyecek biçimde *yansıdığı* tespit edilmiştir. Örneğin Deniz'in kendisiyle kurduğu cinsel ilişki, Ayhan tarafından baskılanmak istemektedir. Ayhan bunu engelleyebilmek için Deniz'e uzun yıllar sistematik bir şiddet uygular. Dolayısıyla burada Ayhan'ın Deniz üzerinde kurduğu bir iktidardan söz edilebilir. Ancak film boyunca Deniz'in iç çamaşır

yıkama sahnelerinden anlaşıldığı üzere mastürbasyon eylemine devam etmesi, Deniz'in üzerinde kurulan iktidarı kabul etmediği biçiminde yorumlanabilir.

Deniz'in duyumsadığı değersizlik hissi, Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramını düşündürmektedir. Bourdieu'ye göre sembolik şiddete maruz kalan hükmedilenler, tahakküm ililşkilerine hükmedenlerin bakış açısıyla bakarak bu kategorileri doğallaştırılmış olarak kabul edebilir ve sistematik bir biçimde kendilerini değersizleştirmelerine yol açabilir (Bourdieu, 2015, s. 50). Ayhan'ın, bir hükmeden olarak, Deniz'e dayatmaya çalıştığı cinsellik algısının, Deniz'e uygulanan sembolik şiddetin bir unsuru olduğu ve Deniz tarafından değersizlik hissinden kurtulabilmek için kullanılan bir kategori olarak işlevselleştiği ileri sürülebilir.

e. Şiddet

- *Filmde* fiziksel, psikolojik, cinsel, sözel ve ekonomik *şiddet uygulandığı* belirlenmiştir. Ayhan'ın Deniz'e cinselliği ile ilgili uyguladığı baskı ve Deniz'in cinsel organını keseceğine dair tehditleri psikolojik şiddet; meslektaşı Yunus'un iç çamaşırı defile kulisinde Deniz'e cinsel imalar içeren sohbeti cinsel şiddet; Ayhan'ın Saadet'in tiyatrodan atılmasına yol açması ve onu maddi açıdan düşkün duruma düşürmesi ekonomik şiddet; Ayhan'ın Deniz'e, Ayşe'ye ve Saadet'e bağırarak küfürlü konuşmaları sözel şiddet; onlara tokat atmak, boğazını sıkmak, üzerine işemek vb. uyguladığı şiddet türleri ise fiziksel şiddet olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra maruz kaldığı sistematik şiddetin Deniz üzerinde yarattığı travmanın bir sonucu olarak psikolojik hastalığının ortaya çıkması da Deniz'in kendisine fiziksel şiddet uygulamasına yol açmıştır. Hastaneye götürüldüğünde Deniz'in bütün vücudu kesiklerle doludur. Tedavisinin devam ederken hastanedeki doğum günü kutlamasında da benzer biçimde doğum günü pastasını keseceği bıçakla bacaklarını kestiği görülebilir. Buna ek olarak Deniz'in ve Ceylan'ın aileleri tarafından değersiz hissettirilmelerinin de psikolojik bir şiddet olarak değerlendirilebileceği düşünülmektedir. Ceylan'ın ailesinin evde yaşadığı 22 yıl boyunca tavuk piştiğinde ona kanatları yedirmeleri gibi; Deniz'in de kendisine soru sorulduğunda cevabının dinlenmemesi, birey yerine konulmaması, ihtiyaçlarının ve duygularının görmezden gelinmesi gibi nedenlerle değersiz hissettirilmiş olabileceği söylenebilir.
- *Şiddete* bireyin benliğine yönelik kaygı taşıdığı durumlarda *başvurulduğu* tespit edilmiştir. Örneğin Ayhan, benliğini oluşturan unsur olan hegemonik erkekliği tehlikeye girdiğinde şiddet uygulamaktadır. Deniz'i duygusal patlama eşiğine getiren travmanın da

kendisine uyguladığı şiddetle sonuçlandığı için bu aşamada ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Ayhan ve Saadet tarafından Deniz'e dayatılan benlik algısı ile Deniz'in inşa ettiği benlik algısı arasındaki farkın bu travmaya zemin hazırladığı ileri sürülebilir. Dolayısıyla burada da aslında Deniz'in benliğine yönelik bir kaygıdan söz edilebilir. Deniz'in Saadet'in temsil ettiği sorunlu anne figürüyle barışması ve babasının fiziksel kusuru nedeniyle Deniz'in cinselliğini bastırmaya çalıştığını fark etmesi; Deniz'in benliğine yönelik soruların cevaplarıyla onu buluşturur ve Deniz'in tedavisi bu noktada tamamlanır.

- *Şiddeti uygulayanın* kadın ve erkek *olduğu* belirlenmiştir. Gerek Ayhan gerek Deniz gerekse Saadet farklı biçimlerde etrafındaki kişilere şiddet uygulamıştır.
- Ataerkil normların dışında kalanların *cezalandırılmakta olduğu* tespit edilmiştir. Ayhan'ın erkekliğini kanıtlama çabası içerisinde ataerkil ideoloji tarafından sürekli olarak şiddete maruz kaldığı filmin sonundaki sünger penislerin ortaya çıkmasıyla açığa çıkarılmıştır. Kadının hazzının katı bir biçimde yasaklandığı ve denetim altında tutulmaya çalışıldığı ataerkil ideoloji açısından Deniz de norm dışıdır ve bu nedenle cezalandırıldığı söylenebilir. Saadet'e bakıldığında ataerkil ideolojinin kutsallaştırdığı anne figürünün dışında yer alması nedeniyle norm dışıdır ve bu nedenle cezalandırılmıştır. Ayşe ise ataerkil normlar dahilinde, otoriteyi kabul eden bir karakter olmasına karşın Ayhan'ın erkekliğine yönelik şüphesi nedeniyle cezalandırılmıştır.
- *Şiddetin* beden gücüyle, kesici alet kullanımıyla, tehdit ve telkin yoluyla, küfür ve cinsel imalı söz kullanımıyla *uygulandığı* belirlenmiştir. Burada üstü örtülü bir şiddet biçiminden de söz etmenin gerekli olduğu düşünülmektedir. Ergenlik çağındaki Deniz, Saadet'in evine gittiğinde Saadet'in sevgilisi Erkut'tan rahatsız olduğu seyirciye hissettirilmektedir. Erkut'un Deniz'e yönelik tacizkar bir davranışı gösterilmemiş olsa da Deniz'in hatıra defterine yapıştırdığı fotoğrafta Erkut'un gözlerini oyması, Saadet'in provası uzadığında Erkut'la birlikte yemek yemenin onu huzursuz etmesi gibi alt metinler yer almaktadır. Dolayısıyla bu veriler, Erkut tarafından Deniz'e uygulanmış olabileceği düşünülen üstü örtülü bir şiddeti düşündürmektedir.
- *Şiddetin* hem özel alanda hem de kamusal alanda *uygulandığı* belirlenmiştir. Yukarıda da tartışıldığı gibi Ayhan'ın Deniz'e kuliste, evde, hastanede yatarken bile şiddet uyguladığı görülebilir. Zira Ayhan'ın Deniz'e uyguladığı şiddet sistematiktir ve Deniz'in bütün hayatına sinmiştir. Bu sistematik şiddetin doğurduğu travma ise Deniz'in

kendisine şiddet uygulamasına yol açmıştır. Bu da benzer biçimde hem özel hem de kamusal alanda tezahür etmektedir.

Doğan'a göre "özel alanda ev/hane içinde meydana gelen şiddet, devletin müdahalesini gerektirmeyen mahrem bir konu olarak kalmakta ve kadına karşı şiddet olgusu meşrulaştırılarak, normalleştirilmektedir (Doğan, 2016, s. 95)". Bu doğrultuda Ayhan'ın Deniz'e uyguladığı şiddet; ataerkil ideolojinin mahrem olarak kategorize ettiği cinselliğe yönelik, Ayhan'ın aile reisi konumuna dayanarak uyguladığı bir şiddet türü olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan yalnızca namus kavramıyla bağlantılı olmadığı yukarıda da tartışılan bu aile içi şiddet örneğinin, şiddetin çok katmanlı yapısına da işaret ettiği ileri sürülebilir.

f. Aile

- *Ailenin yapısı*na dair Deniz'in parçalanmış bir çekirdek ailenin çocuğu olduğu ve söz konusu parçalanmışlık ile Deniz'in travmalarının ilişkilendirildiği görülmüştür. Saadet de Ayhan da kendi hayatlarıyla yoğun biçimde ilgilidirler. Deniz bu yoğunluğun içerisinde kendisine yer açmaya çalışır. Bu durumun, Deniz'in değersizlik hissini de arttırdığı ileri sürülebilir. Deniz'in ailesinden olmayan Ayşe tarafından korunup kollanması ise aile kavramını tartışmaya açmaktadır. Tedavi sırasında doktorun Deniz'e "*26 gündür buradasın. Aileni yanında hissetmek iyi geldi mi?*" diye sorması da ailenin önemine yapılan bir vurgu olarak değerlendirilebilir.
- Deniz'in ailesinin orta-üst *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* söylenebilir. Ayhan'ın tiyatronun başrol oyuncusu olması nedeniyle iyi bir geliri olduğu düşünülmektedir. Entelektüel birikiminin de fazla olduğu görülebilir. Bu özellikler nedeniyle Ayhan'ın orta-üst sosyoekonomik sınıfa mensup olduğu ileri sürülebilir. Saadet ve Ayşe'nin ise gerek maddi gerekse entelektüel olarak Ayhan'dan daha alt seviyede temsil edildikleri belirlenmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içinde hiyerarşinin* güç temelinde *kurulduğu; iktidar sahibinin* erkek *olduğu* belirlenmiştir. Ayhan'ın, hayatlarından çıkmış olsa da Saadet ve Ayşe üzerindeki iktidarı Deniz'in yaşadığı duygusal patlamayı ondan saklamaya çalışmalarından anlaşılabilir. Deniz, babasının iktidarını ona olan sevgisi nedeniyle kabul etmiş; ancak babasının nazarında değersiz olduğunu gördükçe bu iktidarı reddetmiştir. Deniz'in hastaneye yatmasıyla sonuçlanan olaylar, Ayhan'ın Deniz'in telefonunu duymaması ve (olasılıkla

kızı olan) küçük bir çocukla birlikte taksiye binerek uzaklaşmasıyla başlamıştır. Baba figürünün Deniz'in hayatındaki önemi filmin bütününe yayılmıştır.

Baba-kız ilişkisinin kız çocuğun özsaygı ve akademik başarısı üzerindeki etkilerinin araştırıldığı çalışmada; baba-kız ilişkisinin kız çocuğunun ruh sağlığı, özgüveni, akademik başarısı, cinselliği, kariyeri gibi alanlar üzerinde etkileri görülebilecek bir kategori olduğu ve bu etkilerin gelecek yıllara yayıla(bile)n olumlu/olumsuz sonuçları olabileceği ileri sürülmektedir (Zia, Malik, & Ali, 2015, s. 311). Bu savın Ayhan ile Deniz'in ilişkisinde olumsuz sonuçlar gösterilerek somutlaştırıldığı söylenebilir. Zira Ayhan'ın Deniz'in kendisine olan sevgisini kullanarak onunla kurduğu olumsuz baba-kız ilişkisinin Deniz'in ruh sağlığını, özgüvenini, akademik başarısı, cinselliğini ve kariyerini kötü yönde etkilediği film boyunca gösterilmiştir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak* kamusal alanda *gösterildiği* belirlenmiştir. Filmdeki toplam yüz yetmiş bir sahnede Deniz elli beş özel alan ve seksen beş kamusal alan sahnesinde; Saadet on bir özel alan ve otuz iki kamusal alan sahnesinde; Ayşe on yedi özel alan ve otuz üç kamusal alan sahnesinde; Ceylan altı özel alan ve on iki kamusal alan sahnesinde gösterilmiştir.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* cinsel içerikli aktivitelerde bulunduğu, resim çizdiği ve yazı yazdığı belirlenmiştir.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen objenin* annesinin evi terk ederken bıraktığı mavi battaniye *olduğu* belirlenmiştir. Deniz'in mavi battaniyeyi mastürbasyon yaparken ve terapi seanslarında kullanması; bu objeyi güven objesi olarak kodladığını düşündürmektedir. Filmin sonunda yaşadıklarının nedeninin babasının küçük cinsel organı olduğunu öğrendiğinde ise mavi battaniyeyi babasının cinsel organının üzerine örterek evden çıkar. Bu, Deniz'in artık hayatıyla ilgili karanlıkta kalan bütün sorulara cevap bulduğu ve artık bir güven objesine ihtiyaç duymayacağı biçiminde yorumlanabilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair; filmdeki toplam yüz yetmiş bir sahnede Ayhan'ın on yedi özel alan ve on beş kamusal alan sahnesinde; doktorun ise on beş kamusal alan sahnesinde gösterildiği, özel alanda gösterilmediği tespit edilmiştir.

- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak* kızının cinsel davranışlarını kontrol ettiği belirlenmiştir.
- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olmadığı;* ancak sünger penis objesinin Ayhan karakteri için önemli olduğu tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair filmin ana karakterleri arasında queer kimlik bulunmamasına karşın filmdeki queer kimliklerin sıklıkla kamusal alanda temsil edildikleri tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Acar-Savran, medya aracılığıyla mahrem olanın kamusal görünürlük kazanmasının ne anlama geldiği sorarken (Acar Savran, 2002, s. 299), oldukça hassas bir konuyu ele alan filmin bu konuda nasıl bir işleve sahip olabileceğine dair bir sorgulama zemini oluşturmaktadır. Filmde mahrem olanla, bir başka deyişle özel alanla ilişkili olarak cinsel aktifliğin küçük yaşlardan itibaren baskılanmasının, erkeklik krizinin kadınlara yansıtılmasının, değersizlik hissinin, annelik normlarının dışında yer almanın kadın ve erkek üzerindeki etkilerinin neler olabileceği aktarılmıştır. Ataerkil ideoloji ile yakından ilişkilendirilebilecek ve oldukça mahrem olan bu başlıkların medya aracılığıyla görünür kılınmasının, seyirciyi sorgulamaya ve eleştirel düşünmeye yöneltebildiği oranda feminist yaklaşıma hizmet edeceği ileri sürülebilir.

4.3.3.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Çekmeceler* (M. Caner Alper- Mehmet Binay, 2015) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Filmde ataerkil ideoloji tarafından belirli kalıplara oturtulan kadın cinselliği üzerinden erkeklik kavramının sorgulandığı görülebilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadın ve erkek üzerinde kurduğu baskı mekanizmalarının görünür kılındığı filmde cinsiyetler arası eşitsizlik oldukça belirgindir. Filmdeki baba figürünün medyada yaygın olarak temsil edilen ataerkil baba figürlerinden farklı bir sosyal bağlam içerisinde bulunmasına karşın toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde ve ataerkil kabullere uygun davranışlar sergilemesi, medyada temsil edilen ataerkil kalıpların dışında kalan karakterlerin de ataerkil normları sağlamak amacıyla eril şiddet uygulayabileceğini göstermesi nedeniyle

önemlidir. Kadınlık, erkeklik, annelik ve babalık üzerine önemli saptamalar ortaya koyan filmin toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizlik konusunu farklı yönleriyle yansıttığı düşünülmektedir.

İncelenen filmde erkeğin *sorun* olarak belirlediği ve erkeklik deneyimlerine dayanan bir nedenden dolayı kadının maruz kaldığı şiddetin ve bu şiddetin kadın üzerinde yol açtığı travmanın anlatıldığı görülebilir. Bir kadının hikâyesi anlatılmasına rağmen erkekliğin sorgulanıyor olması, erkeğin filmin bütünündeki görünürlüğünün kadına kıyasla oldukça az olmasına karşın erkeğin kadının hikâyesi üzerindeki ağırlığının hissettirilmesi dikkat çekicidir. Sözü edilen baskın durumun feminist bilgi üretimi açısından oldukça değerli olduğu söylenebilir. Zira filmdeki dört ana kadın karakterin gündelik yaşam deneyimlerinin filmde yoğun biçimde yer aldığı görünmekle birlikte erkeğin görünmez bir baskı unsuru olarak kadınların hayatlarında daima var olduğu ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda farklı sosyal bağlamlar içerisinde olan kadın deneyimlerine ses verdiği düşünülen film, her birinin maruz kaldığı baskı mekanizmalarını da görünür kılmaktadır. Yönetmenlerin aydınlatma, renk ve ses/müzik tercihleriyle Deniz'in çocukluk yıllarını anlatan sahnelerde kurdukları masalsı atmosfer ile Deniz'in psikolojik ve fiziksel travmanın en ağır biçimini yaşadığı sahnelerdeki depresif atmosfer, dramatik etki yönünden birbirinden oldukça farklıdır. Bu farklılaşma, Deniz'in gündelik yaşam deneyimlerindeki değişimin takibine de olanak tanımaktadır.

Daha önce incelenen filmler arasında yer alan *Zenne*'den sonra çekilen *Çekmeceler* filmi, M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın ikinci uzun metrajlı filmleridir. *Zenne*'de olduğu gibi bu filmde de bilinçli taraflılık ilkesini benimsedikleri düşünülmektedir. Bir kadın hikâyesinin anlatıldığı film, queer kimlikleri de görünür kılmış; kadının ve erkeğin ataerkil ideoloji tarafından farklı biçimlerde şiddete maruz kaldıklarını ortaya koymuştur. Türk sinemasındaki yaygın temsil biçimlerinin aksine queer kimlikler marjinal bir konuma yerleştirilmeden ve karikatürize edilmeden sunulmuştur. Bunun yanı sıra Deniz'in dibe vuruşunun ve dipten tek başına çıkışının, özgürleşme sürecinin kadın yanlı bir yaklaşımla anlatıldığı düşünülmektedir.

Toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin görünür kılındığı ve filmin ana kadın karakterleri tarafından bu hiyerarşinin yıkılış sürecinin filmin bütününe yayıldığı görülebilir. Doktor hariç aslında her biri antikahraman olan ana karakterlerin, filmin sonunda bir biçimde ataerkil ideolojinin dayatmalarından özgürleştikleri söylenebilir. Hikâyenin çocukluk dönemi hakkında saptamalarda bulunması ve çocuğun birey yerine konulması

gerekliliğinin dile getirilmesi; ataerkil ideolojide tabi kılınmış kimlikler içerisine dahil edilebilecek çocuklara da dikkat çekmektedir. Bu açıdan filmin yalnızca hikâyesi anlatılan kadınlar ve görünür kılınan queer kimliklere değil, çocuklara da odaklanarak eleştirel bir yaklaşımla toplumsal yapıyı dönüştürme amacını taşıdığı ileri sürülebilir. Ataerkil ideolojiden özgürleşilebileceğine dair ümitvar bir sona sahip olan filmin, ataerkilliğin farklı cinsiyetler üzerindeki etkilerine odaklanması nedeniyle eleştirel bir tavır içerisinde olduğu düşünülmektedir.

4.3.4. Tereddüt

4.3.4.1. *Filmin özeti ve karakterlerin demografik özellikleri*

Yönetmenliğini Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı, başrollerinde Funda Eryiğit, Ecem Uzun, Mehmet Kurtuluş, Okan Yalabık ve Serkan Keskin'in yer aldığı *Tereddüt* filmi 2016 yapımıdır. 52. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Film Yöneticileri Derneği En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü ve En İyi Film Ödülü'ne; 36. İstanbul Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü, En İyi Özgün Müzik Ödülü'ne layık görülmüştür. Film, bir kasabada görev yapan psikiyatr Şehnaz ile çocuk yaşta evlendirilen Elmas'ın hikâyesini anlatır. Elmas sistematik olarak kocasının tecavüzüne maruz kalmaktadır. Şiddete dayanamayan Elmas, kocasını ve kayınvalidesini zehirler. Kendisi de balkonda donmak üzereyken kurtarılan Elmas, hastaneye getirildiğinde tedavisini Şehnaz üstlenir. Şehnaz, Elmas'ın travmalarını iyileştirirken kendi korkuları ve mükemmel görünen evliliğindeki sorunlarıyla da yüzleşir. Elmas hayatını dönüştürürken Şehnaz'ın da hayatını dönüştürmesine yol açar.

Filmin ana karakterlerinin demografik özellikleri şöyle özetlenebilir: Filmdeki ana karakterlerden ikisi kadın, üçü erkektir. Queer kimlik temsili bulunmamaktadır. Şehnaz, 30-35 yaşlarında bir psikiyatrdır. Mecburi hizmet için Sakarya'nın bir sahil kasabasındaki devlet hastanesinde görevlendirilmiştir. Hafta sonları Cem ile yaşadıkları İstanbul'daki evlerine giden Şehnaz'ın hafta içi kasabada kaldığı ev, İstanbul'daki evinin aksine, derme çatma bir evdir. Elmas, 16 yaşında olduğu ilerleyen sahnelerde açıklanan, ancak evlendirilebilmek için mahkemede yaşı büyütülerek olayın geçtiği günlerde 18 yaşında gösterilen bir çocuktur. İlkokulu bitirdikten sonra evlendirilmek için ailesi tarafından okuldan alınmıştır. Şehnaz'ın görev yaptığı kasabada kocası ve karşı dairesinde oturan kayınvalidesi ile yaşamaktadır.

Şehnaz'ın kcoası Cem, 40'lı yaşlarında bir mimardır. İstanbul'da yaşamaktadır. İyi yaşamayı ve eğlenmeyi seven bir kişidir. Narsist kişiliği ön plana çıkmaktadır. Filmde adı belirtilmeyen Elmas'ın kocası ise 30-35 yaşlarında, nalbur dükkânı olan bir esnaftır. Geleneklerine bağlı bir erkektir. Filmin üçüncü erkek karakteri olan Doktor Umut ise Şehnaz'ın kasabadaki hastaneden arkadaşı olan, 35-40 yaşlarında bir jinekologdur. O kasabada büyüdüğü anlaşılan Umut hakkında fazla bir veri bulunmamaktadır.

4.3.4.2. *Filmin kavramsal incelemesi*

a. Toplumsal Cinsiyet

- *Filmde* kadın, erkek ve queer kimlik *temsilleri bulunduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadınlığın nasıl temsil edildiği; kadın olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, kadından beklenenin ne olduğu*na dair kadının farklı biçimlerde temsil edildiği tespit edilmiştir. Elmas ele alındığında kadın olmak, ev içi emekçiliği üzerinden temsil edilmiştir. Ataerkil ideolojinin kadından beklediği bütün geleneksel görevler (evi temizlemek, yemek hazırlamak, sofrayı kurup kaldırmak, bulaşıkları yıkamak, kayınvalidesinin bakımını yapmak, kocası istediği zaman cinsel birliktelik yaşamak vb.), Elmas aracılığıyla aktarılmıştır. Elmas'tan beklenen anne olmasıdır. Kayınvalidesi bu gerekliliği hem Elmas'ın kocasına hem de sohbet aralarında Elmas'a dile getirir. Şehnaz ele alındığında ise iş kadını ve eş kimliğiyle temsil edildiğini görülebilir. İş hayatında, bir doktordan beklenildiği gibi, kendinden emin ve güçlü bir profil çizen Şehnaz; eşi ile olan duygusal ve cinsel ilişkisinde pasif konumdadır.
- *Kadının hangi kimliğinin ön plana çıktığı*na dair Şehnaz'ın doktor *kimliğinin*, Elmas'ın ise ev içi emekçisi *kimliğinin belirgin olduğu* tespit edilmiştir.
- *Kadının ekonomik özgürlüğü*ne dair Şehnaz'ın ekonomik özgürlüğü olduğu, Elmas'ın ise olmadığı belirlenmiştir.
- *Kadının bir destek görüp görmediği; görüyorsa kimden destek gördüğü ve desteğin mahiyetinin (maddi-manevi) ne olduğu*na dair Elmas'ın Şehnaz'dan manevi destek gördüğü düşünülmektedir. Şehnaz, yalnızca ilaçlarla değil, terapiler sırasında Elmas'a verdiği manevi destekle de iyileşmesine yardımcı olmaktadır.
- *Kadını koruyan bir kanun olup olmadığı; şiddeti uygulayan kişinin caydırıcı bir ceza alıp almadığı*na dair olumlu bir veri bulunmamaktadır. Elmas'ın yaşadığı travma nedeniyle gerçekle bağının kopması, kanunlar önünde dikkate alınmamaktadır. Savcı Elmas'ın ifadesini almaya geldiğinde kocası ve kayınvalidesinin ölümüyle ilgili bütün

suçlamaları Elmas'a yöneltmiş ve cevap beklemiştir. Elmas'ın gerçekle bağının kopmasına ve olay gecesi ile ilgili hiçbir detay hatırlamamasına yol açan faktörler önemlidir. Ancak kanun önünde bu faktörlerin herhangi bir geçerliliğinin olmadığı filmde belirgin biçimde gösterilmiştir. Bu durumda Elmas'a kanun önünde yardımı dokunacak tek şey Elmas'ın yaşının küçük olmasıdır.

- *Kadının kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; kadının görünürlüğünün ne olduğu*na dair belirleyici veriler tespit edilememiştir. Elmas'ın bulunduğu kamusal alanlar kocasının nalbur dükkânı ve sahil ile sınırlıdır. Elmas dükkâna gittiğinde diğer çalışanlarla hiçbir iletişimde bulunmaz. Kocasıyla diyalogu da oldukça sınırlıdır. Elmas'ın orada bulunmasından kocasının rahatsız olduğu görülebilir. Elmas dükkândan çıkıp sahile gider; burada yalnızdır. Filmin bütününde Elmas'ın özgür olabildiği tek yerin bir sigara içecek vakit süresince kalabildiği bu sahil olduğu görülebilir. Elmas'ın olay gecesinden sonra getirildiği hastane, aslında kamusal alandır; ancak Elmas burada belirli bir amaç için bulunmaktadır. Bu kapalı ortamda çevresindekilerle iletişimi oldukça sınırlıdır. Bu nedenle Elmas'ın hastanedeki deneyimleri, kamusal alan deneyimlerine dair bir veri sunmamaktadır. Şehnaz'a bakıldığında kamusal alan olan hastanede kadın olması dolayısıyla herhangi bir ayrımcılığa uğramadığı görülebilir. Gerek hastaları gerekse çalışanlar tarafından saygı ile karşılanmaktadır. Mesleğini en iyi şekilde icra eder. Bu süreçte herhangi bir kısıtlama ile karşılaşmaz.
- *Erkekliğin nasıl temsil edildiği; erkek olmanın hangi özelliklerle tanımlandığı, erkekten beklenenin ne olduğu*na dair, tıpkı kadın temsillerinde olduğu gibi, farklı yaklaşımlar olduğu görülebilir. Erkeklik Cem tarafından cinsellik, Elmas'ın kocası tarafından ataerkil beklentiler, Umut tarafından ise şefkat ve aşk ekseninde temsil edilmiştir. Bu farklı erkeklik temsillerinde erkek olmanın özelliklerinin de farklı aktarıldığı düşünülebilir. Erkek olmak Cem açısından cinsel açıdan aktif olmak ile; Elmas'ın kocası açısından ailesine karşı kendisine (ataerkil ideoloji tarafından) yüklendiğini düşündüğü (maddi, manevi, cinsel) sorumlulukları karşılamak ile; Umut açısından ise birlikte iyi vakit geçirmek, sohbet etmek, dinlemek ile tanımlanmaktadır.
- *Erkeğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; filmde erkeğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair kısıtlı veriler tespit edilmiştir. Filmdeki üç erkek karakterin de kamusal alanda görüldüğü sahneler, iş yerlerindeki sahnelerdir. Ancak buradaki deneyimleri hakkında belirleyici bilgiler yer almamaktadır.

- *Queer kimliklerin nasıl temsil edildiğ*ine dair kısa bir sahne olduğu tespit edilmiştir. Şehnaz'ın bir hastası cinsiyet değiştirmek istemektedir. Erkek olmak isteyen Esma, anne ve babasıyla birlikte Şehnaz'ı görmeye gelir. Annesi Esma'nın mutluluğunun önemli olduğunu dile getirirken; babası ise bunu kesinlikle desteklememektedir. Annenin bu yaklaşımının queer kapsayıcılığının bir göstergesi olduğu düşünülebilir.
- *Queer kimlik için nasıl bir çerçeve çizildiği ve nasıl bir tanımlama yapıldığı*na dair derinlemesine bir temsil olmadığı söylenebilir. Esma, cinsiyet değiştirerek erkek olmak isteyen bir gençtir. İçine doğduğu cinsiyetten mutsuz olduğu görülebilir. Bunu annesi de dile getirmektedir. Esma'nın sahne boyunca hiç konuşmaması, anne ve babasının konuşması queer kimliklerin toplumdaki konumu ile ilgili bir veri olarak değerlendirilebilir.
- *Queer kimliğin kamusal alandaki deneyimlerinin filmde ne ölçüde yer bulduğu; queer kimliğin görünürlüğünün ne olduğu*na dair yeterli veri tespit edilememiştir. Hastane odasında kapalı bir görüşme gerçekleştiğinden kamusal alan deneyimi gösterilmemektedir.

Maral'a göre toplumsal cinsiyet ilişkileri, ataerkil kültürün kadınlarla erkekler arasında eşitsizlik ve erkeklerin kadınlar üzerinde hakimiyet kurmasına zemin hazırlayan "asimetrik" ilişkilerdir (Maral, 2004, s. 138-139). Bu hâkim olma – olunma hâli gerek Elmas ve kocasının ilişkisinde gerek Şehnaz ve Cem'in ilişkisinde somutlaştırılmıştır. Farklı sosyoekonomik sınıflara mensup iki kadın da evli oldukları erkekler tarafından tahakküm altına alınmışlardır. Elmas'ın üzerinde kurulan hakimiyetin boyutları cinsel, ekonomik ve psikolojik tahakküm olarak nitelendirilebilir. Şehnaz'ın üzerindeki tahakküm ise cinsel ve psikolojiktir.

b. Namus

- *Namusun* kadın *ile ilişkilendirildiği* düşünülmektedir. Görünüşte son derece açık fikirli olan Cem, bir gece Şehnaz'a ulaşamadığında çılgına döner ve kendisini aldattığından şüphelenir. Bu şüphe, Cem'in Şehnaz'a fiziksel ve psikolojik şiddet uyguladığı bir kavgaya yol açar. Elmas'ın kocası ise Elmas'ın namusuna söz getirmemek için onu kapının dışına bile çıkarmak istememektedir. Alışverişi kendisi yapar, Elmas'ın alışveriş yapmasını istemez, Elmas'a alınacak kıyafetleri o alıp getirir, hatta tadilat gerektiğinde Elmas'ı terziye göndermemek için pardösünün kısalması gereken kısmına kendisi işaret koyar.

- *Namussuzluk sayılan davranışların neler olduğu*nun filmdeki iki kadın karakter üzerinden farklı biçimde ele alındığı düşünülmektedir. Elmas'ın namussuzluk sayılan herhangi bir davranışta bulunmadığı görülmektedir; zira Elmas'ın üzerindeki baskı öylesine yoğun ve yaşadığı hayat öylesine kapalıdır ki namussuzluk sayılabilecek herhangi bir davranışta bulunabileceği bir ortam zaten yoktur. Şehnaz ise Cem'in ofisindeki partiye gittiğinde başka erkeklerle konuşurken Cem'in kıskanç bakışlarına maruz kalır. Cem'in bu davranışı namussuzluk olarak kabul ettiği düşünülebilir. Cem'in kıskanç bakışlarının ardından Şehnaz'la yakın bir biçimde dans etmesi, Şehnaz'ı sahiplendiğinin altını çizmektedir. Bunun yanı sıra Şehnaz ile Cem'in filmin sonundaki kavgası Cem'in Şehnaz'a Umut ile birlikte olduğu akşam ulaşamamasından ve ilerleyen günlerde Şehnaz'da meydana geldiğini düşündüğü değişikliklerden kaynaklanmıştır. Ağır bir fiziksel ve psikolojik şiddet ile sonuçlanan bu kavga Şehnaz'ın namussuzluk sayılan davranışı nedeniyle Cem tarafından cezalandırılması olarak düşünülebilir.
- *Utanç, şeref ve iffet kavramlarının hangi toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği*ne dair belirgin bir veri bulunmasa da iffetini kaybeden kadının kocasına (ailesine) utanç getireceği ve erkeğin şerefini kaybetmesine yol açacağı yönünde bir yaklaşım olduğu ileri sürülebilir.

Literatürde işaret edilen Türkiye'de namus ile ilişkilendirilen en önemli davranışın bakirelik ve cinsel saflık olduğu savına ek olarak Gezik, "kadınlardan evliliklerine kadar cinsel, evliliklerinden sonra düşünsel bakirelik beklen(diğini)" (Gezik, 2003, s. 14) ileri sürmektedir. Filmde namus kavramının kadın cinselliği ile ilişkilendirildiği görülebilir. Elmas bir çocuk gelindir. Elmas'ın kocasının ataerkil normlara ve dini kurallara bağlılığı düşünüldüğünde küçük yaştaki Elmas ile evlenmiş olmasının nedeninin bekâretinden emin olma isteği olduğu ileri sürülebilir. Evlilikten sonra da Elmas'ın başka erkeklerle herhangi bir temas kurması kocası tarafından engellenir. Dolayısıyla Elmas'ın düşünsel bakireliği de böylece garanti altına alınmıştır. Şehnaz'a bakıldığında evlilik öncesi cinsel yaşamı ile ilgili herhangi bir veri bulunmadığı görülebilir. Ancak evlilikleri süresince Cem'in Şehnaz'ı yerleştirdiği ikincil konum ve üzerinde kurduğu tahakküm nedeniyle Şehnaz, Cem'in kendisinden beklediği düşünsel bakireliği kaybetmiştir. Cem'in Şehnaz'ın bu davranışını namussuzluk olarak değerlendirdiği görülebilir.

c. İktidar

- Erkeğin belirgin biçimde *iktidarı elinde bulundurduğu* belirlenmiştir. İki farklı sosyoekonomik statüdeki kadının hayatlarından bir kesiti anlatan film, aslında maruz

kaldıkları baskı bazında birbirlerinden farklı olmadıklarını görünür kılmaktadır. Elmas'ın kendi hayatı üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Ailesi istediği için evlendirilir, kocasının kendisine aldığı pardösüyü (kendisine birkaç beden büyük olmasına rağmen) giyer, kayınvalidesinin istediği yemeği pişirir, kocası istediği zaman cinsel ilişkiye girer. Şehnaz ise iş ve sosyal hayatında güçlü bir kadın profili çizmektedir. Ancak akşam yemekte kendi istediği değil kocasının istediği içkiyi içer, kocasının kendi cinsel tatmini için izlediği porno filmlere (bu durumdan rahatsız olmasına karşın) sessiz kalır. Dolayısıyla iki kadın karakter de kendi kırılma noktalarına kadar bu iktidarı kabullenmişlerdir.

- *Aynı cinsiyet içinde farklı iktidar ilişkilerinin mevcut olup olmaması*na dair Elmas'ın kayınvalidesi ile olan ilişkisi örnek gösterilebilir. Kayınvalidesi gerek yaşı gerekse konumu itibariyle Elmas'ın üzerinde iktidar sahibidir. Elmas midesi bulanarak kayınvalidesinin yaralarına pansuman yapar. Onun istediği yemekleri pişirir. Geleneksel olarak geline atfedilen bütün görev ve sorumlulukları yerine getirir.
- *İktidar sahibinin iktidarını* özel alanda *kurduğu* tespit edilmiştir.
- *İktidar sahibinin iktidarını neye dayanarak kurduğu*na dair iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Elmas'ın kocası iktidarını geleneklere dayanarak, Cem ise Şehnaz'ın kendisine âşık olmasına dayanarak kurar. Elmas geleneklere uygun biçimde yetiştirildiği için ve başkaldıracak maddi ve manevi gücü kendinde bulamadığı için; Şehnaz ise Cem'e âşık olduğu için hayatları üzerinde kurulan iktidara başkaldıramazlar.

İncelenen filmde erkeklerin kadınlar üzerindeki ataerkil iktidarı oldukça belirgindir. Cinsellik aracılığıyla kurulan iktidarın filmdeki iki ana kadın karakter üzerindeki etkisi ve sonuçları ortaktır. Elmas'ın hayatı, farklı alanlarda kurulan iktidar ağı ile kuşatılmıştır ve cinsellik bu alanlardan yalnızca biridir. Bu alandaki iktidarın da etkisiyle büyük bir travma yaşatılan Elmas'ın gerçekle bağı kopmuş; bu olay sonucunda travmalarıyla yüzleşerek kendini iyileştirmeye başlamıştır. Şehnaz'ın hayatının farklı alanlarında da Cem'in iktidarından söz edilebilir ancak eril iktidar Elmas'ın hayatındaki kadar belirgin değildir. Cem'in Şehnaz üzerindeki temel iktidar alanı olan cinselliğin merkezinde pornografi bulunmaktadır. MacKinnon'a göre pornografi; toplumsal cinsiyet rollerinin eşitsizlikleri üzerine kurulan, tahakküm ve itaatten zevk almanın, uygulamanın, pekiştirmenin ve deneyimlemenin başlıca yoludur (MacKinnon & Hunter, 1985, s. 6). Cem ile Şehnaz arasındaki ilişki, MacKinnon'ın savını örneklemektedir. Elmas ile benzer

biçimde Şehnaz da bu iktidarın yol açtığı travma sonucunda kendini dönüştürmeye başlamıştır.

d. Cinsellik

- *Cinselliğin nasıl temsil edildiğ*ine dair karakterler bazında farklı sonuçlara ulaşılabilir. Cinsellik, Elmas ve kocası arasında (belki de çocuk sahibi olabilmek için) bir zorunluluk; Cem ve Şehnaz arasında (Cem'in) cinsel doyuma ulaşması için bir araç ve psikolojik şiddet ögesi; Umut ve Şehnaz arasında ise duyarlı bir temastır. Şehnaz'ın yaşadığı cinsellik sahnelerinde kadın ve erkek bedeni sınır koymadan konuya hizmet etmek amacıyla gösterilmiştir. Ancak Elmas'ın yaşadığı cinsellikte bunun bir ataerkil normlara uygun biçimde mahremiyet içerisinde yaşanma zorunluluğunu anlatmaya hizmet edecek biçimde Elmas ve kocasının çıplak bedenleri gösterilmemektedir. Tamamlanması gereken bu "görev", ataerkil ve dini öğretilere uygun olarak yerine getirilmelidir.
- *İktidar ilişkilerinin cinsellik temsiline* önemli ölçüde *yansıdığı* sonucuna ulaşılmıştır. Elmas ve kocasının ilişkisinde iktidar sahibi Elmas'ın kocasıdır. Bu hiyerarşik yapı, cinselliklerinde de kendini göstermektedir. Yaşanan cinsellikte yalnızca Elmas'ın kocasının cinsel doyuma ulaştığı görülebilir. Elmas'ın cinsel ilişkiye girerken zorlanması, canının yanması vb. etmenlerin Elmas'ın kocası için herhangi bir önemi yoktur. Elmas, kocasının cinsellik yaşamak için *kullandığı* bir metadır. Şehnaz ve Cem'in cinselliğine bakıldığında da benzer bir durum söz konusudur. Cem'in gündelik yaşamlarında Şehnaz üzerinde hissettirdiği iktidar, cinsel hayatlarında da görülebilir. Cem, kendi cinsel tatmini için porno izler, cinsel birleşme sırasında yalnızca kendisinin cinsel doyuma ulaşmasını önemser. Şehnaz da Elmas ile benzer bir konuma sahiptir ve Cem'in cinsel doyuma ulaşmak için *kullandığı* bir meta olduğu söylenebilir.

Filmdeki cinsellik temsili, çocuk gelinlerin uğradığı cinsel istismarı görselleştirmesi nedeniyle önemlidir. Duman ve Coşkun'a göre "psikoseksüel gelişimini henüz tamamlamamış kız çocuğunun bedensel ve ruhsal olarak cinsel ilişki kurmaya hazır olmadan cinsel ilişkiye zorlanması ölümcül sonuçlara da sebebiyet verebilmektedir" (Duman & Coşkun, 2019, s. 270). Elmas, yaşadığı psikolojik travmaya ek olarak her akşam bedensel ve ruhsal olarak hazır olmadığı bir cinsel ilişkiye zorlanmaktadır. Bu süreç belki Elmas'ın ölümüyle sonuçlanmamıştır ancak hayatı boyunca onarılması oldukça güç yaralar açılmasına neden olmuştur. Şehnaz'ın hayatındaki cinsellik ise iki olasılığın var olduğunu görselleştirmesi nedeniyle önemlidir ve feminist bir farkındalık

yaratabileceği düşünülmektedir. Cem ile yaşadığı cinsellik ataerkil bir cinsel eyleme işaret ederken; Umut ile yaşadığı cinsellik, eşit bir dünyanın mümkün olduğunu göstermektedir.

e. Şiddet

- *Filmde* psikolojik, fiziksel, cinsel, ekonomik ve sözel *şiddet uygulandığı* tespit edilmiştir. Elmas'ın hapsedildiği kapalı yaşam ortamı, ailesi tarafından bir meta gibi görülerek evlendirilmesi ve Şehnaz'a cinsellik üzerinden hissettirilen yetersizlik duygusu psikolojik, Cem ile Şehnaz'ın kavga sırasında birbirlerini tokatlamaları fiziksel, yine kavga sırasında Cem ile Şehnaz'ın birbirlerine bağırmaları sözel, kocasının Elmas'a para vermemesi ekonomik, Elmas'ın her akşam kocası tarafından girmeye mecbur bırakıldığı cinsel ilişki cinsel şiddet örnekleri sayılabilir.
- *Şiddete* cinsellik söz konusu olduğunda *başvurulduğu* tespit edilmiştir.
- *Şiddeti* Elmas'ın kocası, kayınvalidesi, annesi ve babası ile Cem'in *uygulayadığı* görülmüştür.
- *Cezalandırılan kişinin* Elmas ve Şehnaz olduğu tespit edilmiştir. Elmas iki yönlü cezalandırılmaktadır. Maruz kaldığı şiddet, Elmas'ın yalnızca kadın olduğu için karşı karşıya kaldığı bir ceza olarak değerlendirilebileceği gibi bu şiddet nedeniyle yaşadığı travma da Elmas'ın cezasıdır. Benzer biçimde Şehnaz da iki yönlü cezalandırılmaktadır. Hem uğradığı fiziksel şiddet hem de sistematik olarak maruz kaldığı psikolojik şiddet nedeniyle benliğinin zarar görmesi Şehnaz'ın cezasıdır.
- *Şiddetin* cinsel ilişki yoluyla, beden gücü kullanılarak, paradan mahrum bırakılarak, kişinin yetersiz ve yok sayıldığını hissetmesine neden olarak psikolojik yıpratma biçiminde *uygulandığı* tespit edilmiştir.
- *Şiddetin* özel alanda *uygulandığı* belirlenmiştir. Elmas'ın uğradığı cinsel şiddet de Şehnaz'ın psikolojik olarak baskı altında tutulması, yetersiz hissettirilmesi ve Cem ile arasında geçen kavga özel alanda gerçekleşmiştir.

Literatürde işaret edilen ataerkillik ile şiddet arasındaki ilişki filmde somutlaştırılmıştır. Ataerkil şiddetin farklı boyutları filmde yer almaktadır. Elmas'ın hürriyetinden yoksun bırakılması, yapmak istemediği şeyleri yapmaya zorlanması; Şehnaz'ın kadın olarak yok sayılması, sevgisizliğe mahkûm edilmesi örnek gösterilebilir. Filmde öne çıkan, Elmas ve Şehnaz'ın maruz kaldığı ortak şiddetin ise evlilik içi tecavüz olduğu düşünülmektedir. Kadına yönelik cinsel şiddetin özel bir biçimi olduğu savunulan evlilik içi tecavüzün Türkiye'de genellikle normal karşılandığı ve özel hayat mahremiyeti

çerçevesinde gizli tutulduğu ileri sürülmektedir (Sakızcıoğlu, 2019, s. 9). Elmas'ın yalnızca kocasının istediği zaman ve onun istediği şekilde cinsel ilişkiye zorlanması açıkça evlilik içi tecavüz olarak değerlendirilebilir. Şehnaz'ın durumu ise farklıdır. Dahil olmak istemediği bir cinselliğe maruz bırakıldığı ve yalnızca erkek hazzı üzerine kurulu bir cinselliğe mahkûm edildiği için onun da bir tür evlilik içi tecavüze uğradığı düşünülebilir.

f. Aile

- Filmde *aile yapısı*na dair iki farklı yapı bulunduğu belirlenmiştir. Elmas'ın gerek doğduğu gerekse kurduğu aileler; geleneklerine bağlı, muhafazakâr ailelerdir. Elmas çekirdek ailede büyümüştür; ancak evlendikten sonra kayınvalidesinin de (aynı evde olmasa da) dahil olduğu bir aile düzenine geçiş yapmıştır. Ataerkil yapı, Elmas'ın her iki ailesinde de oldukça belirgindir. Şehnaz'a bakıldığında ise doğduğu aile hakkında herhangi bir bilgi verilmediği görülebilir. Ancak Cem ile kuruduğu ailenin modern görünen ama aslında erkeğin baskın olduğu çekirdek bir aile olduğu söylenebilir.
- Elmas'ın ailesinin alt *sosyoekonomik sınıf*a, Şehnaz'ın ailesinin ise üst *sosyoekonomik sınıfa ait olduğu* tespit edilmiştir.
- *Etnik kökenin ne olduğu* hakkında bir veri tespit edilememiştir.
- *Aile içindeki hiyerarşi* kimi zaman cinsiyetler arası iktidar ilişkisine kimi zaman da aynı cinsiyet içerisinde yaş ilişkisine dayanarak *kurulmuş; iktidar sahibinin* erkek ya da aynı cinsiyet içerisinde yaşlı olan kişi olduğu belirlenmiştir.

Araf filminin incelemesinde yönetmenin sözünü ettiği "ailenin hapishane gibi bir kurum olduğu (Ustaoğlu, 2013) düşüncesini bu filmde de somutlaştırdığı görülebilir. Elmas, doğduğu ailede de oldukça kısıtlı bir hayat yaşarken evlendikten sonra bütünüyle bir hapishane hayatı yaşamaya başlamıştır. Elmas'ın ailesinde eril iktidar sahibinin baba/koca olduğu; eril iktidarın uygulayıcısının anne/kayınvalide olduğu görülebilir. Şehnaz'ın ailesi ise şu saptamayı somutlaştırmaktadır: Goodchild'ın psikolojik bastırmayı yürütmek ve toplumsal bastırmayı gerçekleştirmekle görevlendirildiğini ileri sürdüğü aile, "arzuyu, aile içi hâle dönüşmek üzere yeniden düzenler" (Goodchild, 2005, s. 152). Cem'in pornografik filmlerdeki arzuyu Şehnaz'a yönlendirmesinin, bu filmlerde dayatılan erkek egemenliğinin aile içinde yerleşik hâle gelmesine yol açtığı düşünülmektedir. Evlilik dışı yaşanan Şehnaz-Umut ilişkisinde arzu, aile içi hâle dönüşmek üzere yeniden düzenlenmemiş; ancak iki kişinin de mutluluğu ile

sonuçlanmıştır. Bu ilişkinin, seyirciye aile kavramına yönelik bir eleştirellik sunduğu düşünülmektedir.

g. Mekân

- *Kadının ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair kadının sosyal hayattaki konumuna göre değişken bir veriye ulaşılmıştır. Elmas oldukça katı ataerkil bir ailede yaşayan bir kadın olarak filmdeki toplam altmış üç sahnenin on beş sahnesinde özel alanda, on üç sahnesinde ise kamusal alanda gösterilmiştir. Yukarıda da değinildiği gibi hastane sahneleri kamusal alan sahneleri içerisinde sayılmıştır; ancak hastane, hiç kimse ile teması olmayan Elmas için evin bir uzantısıdır. Bu nedenle kocasının iş yerine ve ardından sahile gittiği iki sahne hariç Elmas'ın özel alanda gösterildiği kabul edilmelidir. Şehnaz ise on yedi sahnede özel alanda, yirmi iki sahnede ise kamusal alanda gösterilmiştir. Bu, Şehnaz'ın sosyal ve profesyonel hayatı göz önüne alındığında beklenilen bir dağılımdır.
- *Kadının gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair çeşitli veriler tespit edilmiştir. Elmas'ın ağırlıklı olarak gösterildiği mekân olan özel alanda ev işleri yaptığı görülebilir. Gizli saklı içtiği sigara hariç kendi hayatına dair hiçbir eylemde bulunamamaktadır. Şehnaz ise ağırlıklı olarak görüldüğü kamusal alanda mesleğini icra etmektedir. Profesyonel hayattaki güçlü profili ile özel hayatındaki kabullenici tavrının oluşturduğu tezat, Şehnaz'ın yaşadığı çelişkinin etkisini arttırmaktadır.
- *Kadının bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair Elmas'ın özgürlüğünü simgelediği düşünülen sigara paketi örnek verilebilir.
- *Erkeğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair toplam altmış üç sahne bulunan filmde Cem'in yedi özel alan, iki kamusal alan; Elmas'ın kocasının altı özel alan, bir kamusal alan ve Umut'un iki özel alan, beş kamusal alan sahnesinde yer aldığı tespit edilmiştir.
- *Erkeğin gösterildiği mekânlarda belirgin olarak yaptığı bir eylem olup olmadığı*na dair Cem'in ağırlıklı olarak gösterildiği mekân olan evde yemek yaptığı görülebilir. Ataerkil sistemin kadından beklediği bir görev olan yemek yapma eyleminin aksine Cem, şef edasıyla yemek pişirmektedir. Bu noktada aşçılığın erkeklerin baskın olduğu bir iş kolu olduğunu göz önünde bulundurmak faydalı olacaktır. Cem'in yemek pişirme eyleminin edilgin bir ev içi emek olarak değerlendirilemeyeceği görülebilir. Cem bu eylemi evde ne yenilip içileceğine karar veren bir tavırla gerçekleştirmektedir.

Elmas'ın kocasına bakıldığında özel alandaki sahnelerinin büyük çoğunluğu cinsellikle bağdaştırılmıştır. Belirgin olarak yaptığı eylemin cinsel ilişkiye girmek olduğu söylenebilir.

- *Erkeğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri bulunamamıştır.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak hangi mekânda gösterildiği*ne dair yalnızca bir sahnede yer aldığı, sahnenin hastanede geçtiği tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin ağırlıklı olarak gösterildiği mekânda belirgin olarak yaptığı eylemin* susmak olduğu tespit edilmiştir.
- *Queer kimliğin bulunduğu mekânda onunla özdeşleştirilen bir obje olup olmadığı*na dair bir veri tespit edilememiştir.

Literatürde işaret edilen devletin özel alanda yaşananlara müdahale etmemesinin ve özel alandaki düzenleme/kontrol etme yetkisinin erkeğe verilmesinin kadına yönelik şiddet ile sonuçlandığı savının filmde somutlaştırıldığı düşünülebilir. Elmas'ın yaşının büyütülüp evlendirilmesini, ev içinde maruz kaldığı eziyetleri, her gece uğradığı cinsel şiddeti şikâyet edebileceği bir merci yoktur. Elmas'ın bunları saklaması, Şehnaz'a bile güçlükle anlatması, özel alandaki eril iktidarı ne kadar içselleştirdiğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. Şehnaz ise kamusal alanda görünür, ancak özel alanda görünmez bir kadındır. Özel alandaki ikincil konumu ve maruz kaldığı şiddet, Elmas'ın maruz kaldığı şiddet ile benzerdir. Ancak Şehnaz'ın özel alanda yaşadıklarına bir noktadan sonra boyun eğmeyip baş kaldırması, eril iktidarı kabullenmeyişinin bir göstergesi sayılabilir.

4.3.4.3. *Filmin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi*

Elde edilen bulgular ışığında *Tereddüt* (Yeşim Ustaoğlu, 2016) filminin feminist metodoloji ilkelerine göre değerlendirmesi şöyledir: Birbirinden oldukça farklı iki aileye mensup iki kadının maruz kaldıkları benzer baskı mekanizmalarını görünür kılan film, özellikle ataerkil ideolojiden beslenen bu baskı mekanizmalarını "toplumsal cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliğine odaklanarak" deşifre etmektedir. Yalnızca kadın oldukları için maruz kaldıkları baskı ve şiddet, farklı kesimlerden gelen bu iki kadının ortak noktasıdır. Filmde kullanılan paralel kurgunun bu görünürlüğün etkisini arttırdığı ve kıyaslamayı olanaklı kıldığı düşünülmektedir. Cem'in ve Elmas'ın kocasının ayrıcalıklı konumunun altı çizilmiştir. Elmas ve Şehnaz'ın karşı karşıya kaldığı toplumsal cinsiyet dayatmaları ve beklentilerinin yol açtığı travmalar filmin ana hattını oluşturmaktadır. Dolayısıyla

filmin temeline kadınların kadın olmanın bir sonucu olarak yaşadıkları travmaları oturtması nedeniyle feminist metodolojinin "toplumsal cinsiyet ve cinsiyet eşitsizliğine odaklanmak" ilkesini karşıladığı söylenebilir.

Sahne dağılımına bakıldığında filmin bir kadın filmi olduğu görülebilir. Farklı toplumsal bağlamlar içindeki iki kadının görünürlüğünün ve deneyimlerinin yer bulduğu filmde özellikle kadının özel alandaki yaşantıları ön plana çıkarılmıştır. Ataerkil şiddetin özel alanda yoğun olarak vuku bulması ve devletin müdahale alanının dışında bırakılması nedeniyle özel alandaki ataerkil şiddetin deşifre edilmesi feminist yaklaşım açısından oldukça önemlidir. Gerek Elmas'ın gerekse Şehnaz'ın özel alandaki deneyimlerine ses verilmesi; *mahrem* yaftasıyla görmezden gelinen aile içi tecavüz suçunun görünür kılınması, cinsellik kaynaklı farklı şiddet biçimlerinin deşifre edilmesi nedeniyle incelenen bu filmin baskı mekanizmalarının işleyişine dair bilgi ürettiği ve feminist bilincin yaygınlaşmasına katkı yaptığı düşünülmektedir.

Tereddüt, toplam altı uzun metrajlı filmi bulunan yönetmen Yeşim Ustaoğlu'nun son filmidir. *Pandora'nın Kutusu*'ndan (2008) başlayarak kadın meselesini farklı boyutlarıyla irdeleyen yönetmenin özellikle son iki filminde (*Araf*, 2012; *Tereddüt*, 2016) kadınların ataerkil şiddetin/ideolojinin bir sonucu olarak yaşadıkları travmaları ele aldığı görülebilir. Özellikle farklı sosyoekonomik gruplara mensup kadınlar açısından ataerkil düzenin etkilerini görselleştirmesinin feminist yaklaşım açısından oldukça önem taşıdığı düşünülmektedir. Kadın bakış açısının baskın olduğu bu filmlerde feminist bilgi üretimine katkı sağlayan bilinçli taraflılık yaklaşımının bulunduğu ileri sürülebilir. Özellikle yönetmenin incelenen bu filmindeki oldukça az kesmeyle yakın çekimlerin kullanıldığı terapi sahnelerinde Şehnaz ve Elmas ile kısmi özdeşleşmeyi mümkün kıldığı söylenebilir.

Filmde yer alan kadın temsillerinin toplumsal yapıda kadının farklı varoluş biçimlerini ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini belirgin biçimde yansıttığı tespit edilmiştir. Kadının sosyal varoluşunun ortaya konulduğu filmde ataerkil ideolojinin baskı mekanizmalarının yol açtığı travmaların görünür kılınması ve sonuçlarının temsil edilmesinin erkek egemen bakış açısıyla değil kadın bakış açısıyla gerçekleştirilmesi nedeniyle eleştirel bir yaklaşımın benimsendiği söylenebilir. Modern bir anlatı olarak nitelendirilebilecek filmin açık uçlu bitmesine karşın kadının uğradığı şiddete başkaldıran bir tepki verilmesi, benzer baskı mekanizmalarına maruz kalan kadın izleyici açısından

ümitvâr bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir ve bu sayede toplumsal yapının dönüştürülmesine yönelik önemli katkılar sağlayabilir.

4.4. Film Çözümlemelerinin Tablolaştırılması

Bu bölümde çalışma kapsamında incelenen on dokuz filme sorulan sorulardan elde edilen bulguların sonuç kısmına katkı sağlamak amacıyla listelendiği tablo ve grafikler yer almaktadır.

Tablo 4.1. *Ana karakterlerin dağılımı*

	Kadın		Erkek		Queer	
	Özel	Kamusal	Özel	Kamusal	Özel	Kamusal
Gönül Yarası		1		2		
Mutluluk	1		2			
Saklı Yüzler	1	2		3		
Üç Maymun	1		1	2		
Havar	1		1	1		
Ateşin Düştüğü Yer		2		1		
Gelmeyen Bahar	2		3			
Uzun Yol	1			1		
Sır Çocukları	2			4		
O… Çocukları	3		1	1		
Güneşi Gördüm		2		4		1
Kıskanmak	2			1		
Zenne	2		1		2	1
Güzel Günler Göreceğiz		2		3		
Tepenin Ardı	1			5		
Araf		2		2		
Gözetleme Kulesi	1		1			
Çekmeceler	1	3	1	1		
Tereddüt	1	1	2	1		

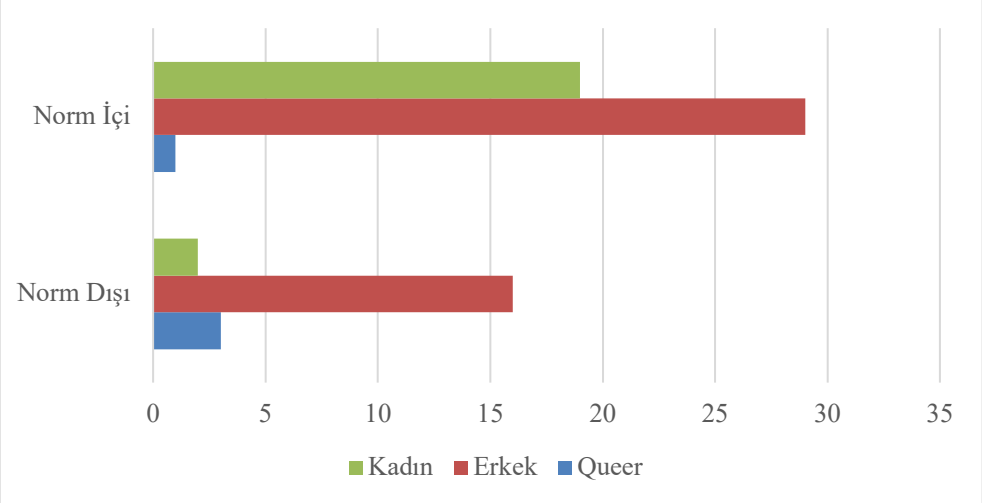
Tablo 4.1.'de çalışma kapsamında incelenen filmlerin ana karakterlerinde yer alan kadın, erkek ve queer kimlik temsillerinin sayıları ve ağırlıklı olarak gösterildiği alanlar belirtilmiştir. Bu temsillerin görünürlüğünün tespiti açısından tablodaki dağılımın önem taşıdığı düşünülmektedir.

Tablo 4.2. *Ana karakterlerin çalışma durumu*

	Kadın		Erkek		Queer	
	Çalışan	Çalışmayan	Çalışan	Çalışmayan	Çalışan	Çalışmayan
Gönül Yarası	1		1	1		
Mutluluk	1		2			
Saklı Yüzler	2	1	3			
Üç Maymun	1		2	1		
Havar		1	1	1		
Ateşin Düştüğü Yer	1	1	1			
Gelmeyen Bahar	1	1	1	2		
Uzun Yol	1		1			
Sır Çocukları	1	1		4		
O… Çocukları	1	2	1	1		
Güneşi Gördüm	1	1	3	1		1
Kıskanmak	1	1	1			
Zenne		2		1	2	1
Güzel Günler Göreceğiz		2	2	1		
Tepenin Ardı	1		2	3		
Araf	2		2			
Gözetleme Kulesi	1		1			
Çekmeceler	3	1	2			
Tereddüt	1	1	3			

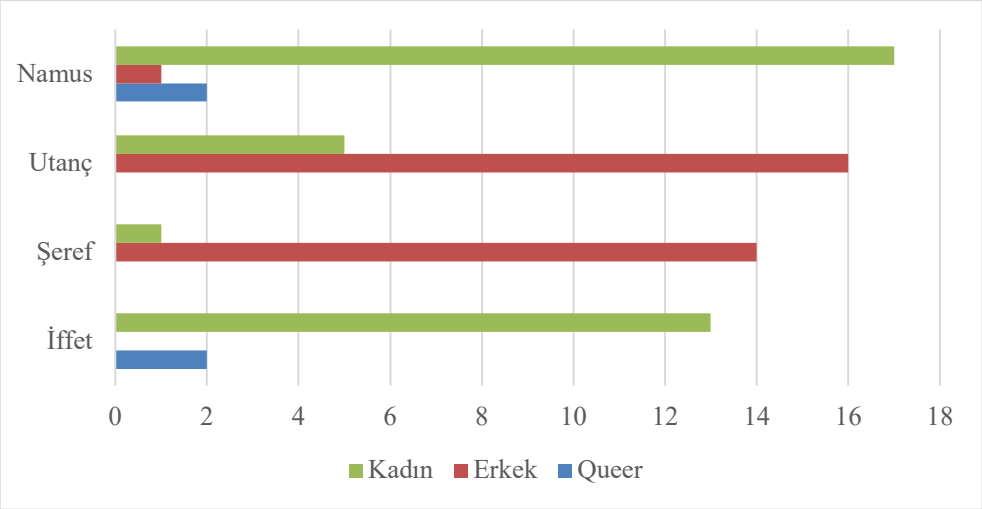
Tablo 4.2.'de çalışma kapsamında incelenen filmlerdeki çalışan ve çalışmayan ana karakterler kadın, erkek ve queer kimlik dağılımı temel alınarak gösterilmiştir. Bu dağılımın ekonomik özgürlüğün belirlenmesine yönelik önemli bir veri olduğu söylenebilir.

Grafik 4.1. *Ana karakterlerin ataerkil normlar dahilindeki mevcudiyeti*



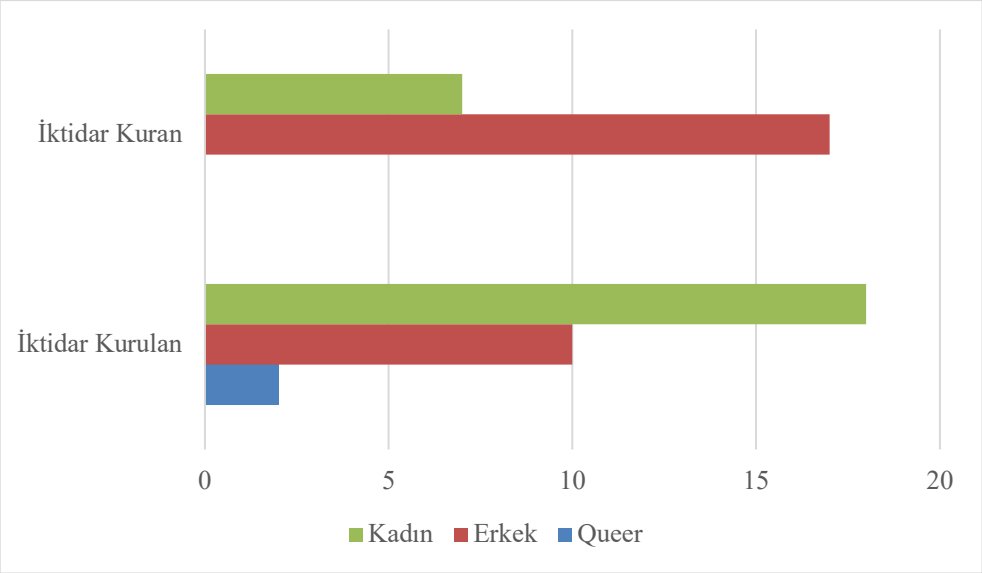
Grafik 4.1.'de çalışma kapsamında incelenen filmlerin kadın, erkek ve queer kimlik olarak temsil edilen ana karakterlerinin ataerkil normlar dahilindeki mevcudiyetleri gösterilmiştir. Norm içi ve norm dışı alan belirlenirken veri toplama tekniğini uygulamak için literatürde yer alan kavramlardan faydalanılmıştır.

Grafik 4.2. *Namusa dair kavramlarla ilişkilendirilen toplumsal cinsiyet temsilleri*



Grafik 4.2.'de incelenen on dokuz filme çalışmanın temel problemi olan namus kavramı ve namus ile ilintili kavramların ana karakterler üzerinden hangi toplumsal cinsiyet temsilleri ile ilişkilendirildiği sorulmuş ve alınan cevaplar grafik üzerinde gösterilmiştir. Kimi filmlerde bir kavramın birden fazla toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği tespit edilmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri ile namusa dair kavramların yakın ilgisi, grafik üzerindeki belirgin fark aracılığıyla görünür kılınmıştır.

Grafik 4.3. *İktidar kavramı ile ilişkilendirilen toplumsal cinsiyet temsilleri*



Grafik 4.3.'te incelenen on dokuz filmde ana karakterler üzerinden iktidar ilişkileri sorgulanarak hangi toplumsal cinsiyet temsilleri ile ilişkilendirildiği grafik üzerinde gösterilmiştir. Kimi filmlerde iktidar kuran ve kurulan kategorilerinin birden fazla toplumsal cinsiyet ile ilişkilendirildiği tespit edilmiştir.

Tablo 4.3. *Namus saikiyle uygulanan şiddetin toplumsal cinsiyet ve özel-kamusal alan dağılımı*

	Şiddet Uygulayan	Şiddet Uygulanan	Mekân
Gönül Yarası	Erkek	Kadın	Kamusal
Mutluluk	Erkek & Kadın	Kadın & Erkek	Özel Kamusal
Saklı Yüzler	Erkek	Kadın	Özel Kamusal
Üç Maymun	Erkek	Kadın & Erkek	Özel Kamusal
Havar	Erkek	Kadın	Özel Kamusal
Ateşin Düştüğü Yer	Erkek	Kadın	Kamusal
Gelmeyen Bahar	Erkek	Kadın	Özel Kamusal
Uzun Yol	Erkek	Kadın	Kamusal
Sır Çocukları	Erkek	Kadın	Kamusal
O… Çocukları	Erkek	Kadın	Kamusal
Güneşi Gördüm	Erkek	Queer	Kamusal
Kıskanmak	Erkek	Kadın & Erkek	Özel
Zenne	Erkek & Kadın	Queer	Kamusal

Tablo 4.3. (Devam) *Namus saikiyle uygulanan şiddetin toplumsal cinsiyet ve özel-kamusal alan dağılımı*

	Şiddet Uygulayan	Şiddet Uygulanan	Mekân
Güzel Günler Göreceğiz	Erkek	Kadın	Kamusal
Tepenin Ardı	Erkek	Erkek	Özel
Araf	Erkek	Kadın	Kamusal
Gözetleme Kulesi	Erkek	Kadın	Özel
Çekmeceler	Erkek	Kadın	Özel Kamusal
Tereddüt	Erkek	Kadın	Özel

Tablo 4.3.'te incelenen on dokuz filmde namus saikiyle uygulanan şiddetin ana karakterler üzerinden hangi toplumsal cinsiyete uygulandığı ve hangi toplumsal cinsiyet tarafından uygulandığı gösterilmiştir. Ayrıca şiddetin hangi alanda uygulandığı bilgisi de tabloda yer almaktadır.

Tablo 4.4. *İncelenen filmlerde uygulanan şiddet türleri*

	Sözel	Psikolojik	Cinsel	Fiziksel	Ekonomik	Siyasal
Gönül Yarası	X	X	X	X	X	-
Mutluluk	X	X	X	X	X	-
Saklı Yüzler	X	X	-	X	-	-
Üç Maymun	X	X	-	X	-	-
Havar	-	X	-	X	-	-
Ateşin Düştüğü Yer	-	X	-	X	-	-
Gelmeyen Bahar	X	X	X	X	X	-
Uzun Yol	X	X	-	X	-	-
Sır Çocukları	-	X	X	X	-	-
O… Çocukları	-	X	X	X	-	X
Güneşi Gördüm	X	X	-	X	-	-
Kıskanmak	X	X	-	X	X	-
Zenne	X	X	-	X	-	-
Güzel Günler Göreceğiz	X	X	X	X	X	-
Tepenin Ardı	X	X	X	X	X	-
Araf	-	X	-	X	-	-
Gözetleme Kulesi	-	X	-	-	-	-
Çekmeceler	X	X	X	X	X	-
Tereddüt	X	X	X	X	X	-

Tablo 4.4.'te incelenen on dokuz filmde uygulanan şiddet türleri gösterilmiştir.

Tablo 4.5. *Temsil edilen ailelerin özellikleri*

	Büyüklüğüne Göre		Yapısına Göre		Bütünselliğe Göre		Etnik Kökenine Göre
	Çekirdek	Geniş	Geleneksel	Modern	Parçalanmış	Tam	
Gönül Yarası	2		1	1	2		Belirsiz
Mutluluk	1	1	1	1	1	1	Kürt
Saklı Yüzler		1	1			1	Kürt
Üç Maymun	2			2	1	1	Belirsiz
Havar	1	1	2		1	1	Kürt
Ateşin Düştüğü Yer	1		1			1	Kürt
Gelmeyen Bahar	1	1	1	1	2		Belirsiz
Uzun Yol	1			1		1	Belirsiz
Sır Çocukları	1	1	2		1	1	Kürt
O… Çocukları	2	1	2	1	2	1	Belirsiz
Güneşi Gördüm		1	1			1	Kürt
Kıskanmak	1			1		1	Belirsiz
Zenne	2		1	1	1	1	Kürt
Güzel Günler Göreceğiz	4	1	3	2	5		Kürt
Tepenin Ardı	1	1	2		1	1	Belirsiz
Araf	3		3		2	1	Belirsiz
Gözetleme Kulesi	2		2		1	1	Belirsiz
Çekmeceler	1			1	1		Belirsiz
Tereddüt	1	1	1	1		2	Belirsiz

Tablo 4.5.'te incelenen on dokuz filmde temsil edilen ailelerin özellikleri farklı kategorilere göre tasnif edilerek belirtilmiştir. Filmlerde temsil edilen toplam aile sayısı bilgisine her kategorideki sayılar toplanarak ulaşılabilir.

Tablo 4.6. *İncelenen filmlerin feminist metodoloji ilkelerine uygunluğu*

	Toplumsal Cinsiyet & Cinsiyetler Arası Eşitsizliğe Odaklanmak	Kadın Deneyimlerine Ses Vermek	Bilinçli Taraflılık İlkesini Benimsemek	Eleştirel Bir Yaklaşımla Toplumsal Yapıyı Dönüştürme Çabasına Sahip Olmak
Gönül Yarası	-	-	-	-
Mutluluk	X	-	-	X
Saklı Yüzler	X	X	X	X
Üç Maymun	-	-	-	-
Havar	-	-	-	-
Ateşin Düştüğü Yer	-	-	-	-
Gelmeyen Bahar	-	-	-	-
Uzun Yol	-	-	-	-
Sır Çocukları	-	X	X	-
O… Çocukları	X	-	X	X
Güneşi Gördüm	-	-	-	-
Kıskanmak	-	-	-	-
Zenne	X	X	X	X
Güzel Günler Göreceğiz	-	X	-	-
Tepenin Ardı	X	-	X	X
Araf	X	X	X	X
Gözetleme Kulesi	X	X	X	X
Çekmeceler	X	X	X	X
Tereddüt	X	X	X	X

Tablo 4.6.'da incelenen on dokuz filmin yöntem bölümünde belirlenen ilkeler doğrultusunda feminist metodoloji kullanılarak tabi tutulduğu incelemenin sonuçları yer almaktadır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde çalışma kapsamında varılan sonuçlara ve gelecekte yapılabilecek çalışmalara yönelik önerilere yer verilmektedir.

5.1. Sonuç

Bu çalışmanın amacı 2000 sonrası Türk sinemasında ana hikâye ya da yan hikâyesinde namusa dayalı ataerkil şiddet teması bulunan filmlerde ataerkil ideolojinin nasıl temsil edildiğini ortaya koymak olmuştur. Bu doğrultuda amaçlı örneklem olarak seçilen on dokuz film, feminist bilgi üretimi için işlevsel olarak kullanılmak amacıyla, sinema alanına uygulanabilecek feminist metodolojinin ilkeleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Bir araştırmanın feminist bir yaklaşım benimsemesi, araştırmacının çeşitli veri toplama yöntemleriyle bilgi toplamasından ziyade **kimin bilgisi**ne ulaşmaya çalıştığı ve ulaştığı bilgiyi nasıl çözümlediği, yorumladığı ve kullandığı ile ilişkilidir.

Eleştirellik feminizmde içkindir. Bu doğrultuda feminist metodoloji, ataerkil ideolojinin benimsediği cinsiyet yanlı yaklaşımın terk edilerek toplumun doğru analiz edilmesini hedeflemektedir. Sirman'ın (2020, s. 11) da belirttiği gibi feminizm, eleştiri olması nedeniyle, bilginin nasıl bilindiği sorunsalını merkezine oturtmuştur ve bu nedenle feminist yöntem üzerine yapılan tartışmalar aslında feminist kuramı da kapsamaktadır. Feminist kuramdan üretilen bir film eleştirisi olan feminist film kuramı, sinemada kadının nasıl sunulduğunu ve anlamı üreten biçim, içerik ve anlatı ögelerinin ilişkilendirildiği kültürel ve toplumsal bağlamları incelemektedir. Ancak ataerkil ideolojinin araştırıldığı bir çalışmanın inceleme alanının erkekleri ve queer kimlikleri de kapsaması gerektiği düşünüldüğünden yalnızca feminist film kuramının bu çalışmaya uygulanması araştırmada eksik sonuçlara ulaşılabileceği endişesini doğurmuştur. Bu nedenle eleştirel erkeklik çalışmalarından ve kendisi bir eleştiri olan queer kuramdan da feminist bilgi üretimine katkı sağlayabileceği düşünülerek faydalanılmış ve sözü edilen senteze ulaşabilmek amacıyla sinema alanına uygulanabilecek feminist metodoloji ilkeleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümündeki kavramsal inceleme sonucunda elde edilen bulgular ışığında ataerkil şiddet temalı filmlerden hareketle feminist bilgiye ulaşılmaya çalışılmıştır. Marshall'a (2005, s. 300) göre hegemonya, rızanın imal edilmesidir ve bu manipülasyonun başlıca boyutu sayılan kültürel hegemonya, alternatif bakış ve söylemlerin dışlanmasını kapsar. Bu bağlamda medyadaki toplumsal cinsiyet

temsillerinin sözü edilen rıza ilişkisini ürettiği ve ataerkil ideolojinin devamını sağladığı düşünülmektedir. Örneklemdeki toplumsal cinsiyet temsillerinin analiz edilmesiyle ataerkil hegemonyanın sanat alanındaki izlerine ulaşmak hedeflenmiştir. Kapsamlı bir inceleme yapabilmek için farklı seyirci kitlelerine hitap eden sanat sineması, bağımsız sinema ve popüler sinema örnekleri incelemeye dahil edilmiştir. Örneklemde yer alan filmlerin kimileri erkek, kimileri kadın, kimileri ise LBGTİ kimlikler tarafından yönetilmiştir. Bu yelpazenin çalışma dahilinde ulaşılmaya çalışılan feminist bilginin çeşitlenmesine katkı sağladığı düşünülmektedir.

Örneklemde yer alan filmlerde ataerkil ideoloji ile ilişkili olan toplumsal cinsiyet temsillerinin ağırlıklı olarak kadın ve erkek üzerinden yapıldığı; ana karakterler arasındaki queer kimlik temsillerinin iki film ile sınırlı olduğu belirlenmiştir. İncelenen on dokuz filmde toplam otuz beş ana kadın karakter, kırk beş ana erkek karakter ve dört ana queer karakter bulunmaktadır. Bu veriden hareketle çalışmada ele alınan ataerkil şiddet temalı filmlerde erkek görünürlüğünün fazla olduğu söylenebilir. İncelenen filmlerdeki erkek karakterler arasında erkeklik krizini örnekleyenlerin fazlalığı dikkat çekicidir. Kriz içerisinde ve iktidar kaybı yaşayan erkek karakterler, ataerkil sistemin dayattığı erkeklik rolü ile karşıtlık oluşturmaktadır. Örneklemdeki erkek karakterler bu açıdan ele alındığında toplumsal gerçekliğe dair çıkarımlar yapılmasına da olanak tanımaktadır. İncelenen filmlerdeki erkeklerin konumu ve görünürlüğü, erkeğin toplumsal yapıdaki konumunun önemli bir göstergesidir. Özce, kriz içerisinde temsil edilse de, söz konusu filmlerdeki erkek görünür ve egemen yaklaşımın toplumsal yapıda da geçerli olduğu söylenebilir. Kadının sunumuna bakıldığında sıklıkla femme fatale, kutsal anne, fedakâr eş, biat eden genç kadın olarak temsil edildikleri görülebilir. *Saklı Yüzler*, *O… Çocukları*, *Gözetleme Kulesi, Çekmeceler* filmlerinde alternatif kadın temsillerine de rastlanmıştır ancak bu temsiller bütüne oranla oldukça kısıtlıdır. Kadının edilgen, mahcup, itaatkâr ve korunmaya muhtaç mevcudiyeti, *Mutluluk* ve *Tereddüt* filmlerinde hikâye ilerledikçe evrilmiş ve kadının kurtuluşuna dair ümitvar bir son ortaya konulmuştur. Bu kadın karakterlerdeki dönüşüm, seyirciye kadının toplumdaki konumunun farklılaşmasının ve dayatmalardan özgürleşebileceğinin mümkün olabileceğini gösterdiği için oldukça kıymetlidir.

Kadın karakterlerde öne çıktığı tespit edilen bir başka temsil biçimi de ataerkil ideolojinin uygulayıcısı konumundaki kadınlardır. *Mutluluk, Havar, Ateşin Düştüğü Yer, Sır Çocukları, Zenne, Güzel Günler Göreceğiz, Gözetleme Kulesi* ve *Tereddüt* filmlerinde

sözü edilen kadın temsilleri bulunmaktadır. Bu kadın karakterlerin kimi zaman "eril iktidardan pay almak" (Sancar, 2009, s. 17-18) amacıyla kimi zaman da eril iktidara karşı koyamadıkları için ataerkil ideolojinin taşıyıcısı ve uygulayıcısı konumunda oldukları düşünülmektedir. *Mutluluk*'taki üvey anne, *Havar*'daki büyükanne, *Sır Çocukları*'ndaki kayınvalide, *Zenne*'deki anne karakterleri filmde namusa yönelik duyulan şüphe nedeniyle kadın ya da queer kimliğin ölümle cezalandırılmasında azmettirici konumundadırlar. *Ateşin Düştüğü Yer, Güzel Günler Göreceğiz, Gözetleme Kulesi* ve *Tereddüt* filmlerindeki anne temsilleri, kızlarının namuslarını korumak ya da onların ataerkil normlar dahilinde bir hayat sürmelerini sağlamak için baskı uygularken azmettirici konumundakilerin müdahalesi doğrudan kadın/queer kimliğin yaşamını sonlandırmaya yöneliktir. *Sır Çocukları* ve *Zenne* filmindeki azmettirici kadınların ailede cinayeti işleyecek erkek mensuba silah temin etmesi dikkat çekicidir. Bu iki kadın karakterin aile içerisindeki ataerkil iktidarın da mutlak sahipleri olduğu düşünülmektedir.

İncelenen filmlerde farklı bağlamlara, yaş gruplarına, sosyoekonomik konuma mensup kadınların ataerkil ideolojinin benzer baskı mekanizmalarına maruz kaldıkları tespit edilmiştir. İncelenen filmlerin bazılarında namus bahaneli cinayetleri belirli bir etnik grup ile ilişkilendirme yaklaşımı tespit edilse de kadın temsillerindeki bu çeşitlilik, feminist bilgi üretimi için alan açmış ve namus bahaneli cinayetlerin belirli bir etnik ve sosyoekonomik sınıfa indirgenemeyeceğine yönelik önemli bir sorgulama zemini oluşturmuştur. Bu noktada Butler'ın (2004, s. 20) "Kimin yaşamı yaşam sayılır?" sorusunun namus saikiyle yaşam hakkı elinden alınan kadınların varoluşları üzerine seyirciyi eleştirel düşünmeye sevk edebileceği ileri sürülebilir. İncelenen kimi filmlerde ataerkil şiddetin hedefi olan kadınlar tam da bu biçimde "yası tutulamayacak" kişilerdir. Kimi filmlerde ise yası tutulacağı bilinmesine karşın yine de kadın ya da queer kimliğin namus saikiyle öldürüldüğü görülebilir. Dolayısıyla bu tespit, namus bahaneli cinayete kurban giden karakterin aile açısından duygusal mevcudiyetinden bağımsız olarak değerlendirildiğini düşündürmektedir. Namus söz konusu olduğunda ataerkil ideolojinin kişiler üzerinde kurduğu baskı nedeniyle hedefe oturtulan kadın ya da queer kimlik, yaşam hakkı olan *insan* kategorisinin dışında konumlandırılmaktadır.

Literatürde tartışılan Agamben'in "öldürülebilir hayat" kavramı ile namus saikiyle ataerkil şiddete maruz kalan kimlikler arasında bir ilişki kurulabilmesi de olasıdır. İncelenen filmlerdeki kadın ya da queer kimlikler her türlü devlet müdahalesinin dışında bırakılarak birer şiddet nesnesi biçiminde temsil edilmiştir. Örneklemdeki on dokuz film

arasında *Mutluluk, Üç Maymun, Kıskanmak* filmlerinde namus saikiyle şiddete uğrayanlar hem kadın hem de erkek karakter; *Tepenin Ardı* filminde ise yalnızca erkek karakterdir. İlk üç örnekte kadın karakterler namuslarından şüphe edilmesi nedeniyle bazı yaptırım ve şiddet unsurlarıyla karşı karşıya kalmıştır. Bu verilerden yola çıkılarak namus saikiyle uygulanan şiddetin esas hedefinin kadınlar ve norm dışı alanda tezahür eden queer kimlikler olduğu tespit edilmiştir.

Yukarıda da değinildiği gibi kimi zaman hikâye ilerledikçe evrilse de kadının sessizliği ve biat eden tavrı örneklemdeki filmlerde sıklıkla görülmüştür. *Gönül Yarası, Mutluluk, Havar, Ateşin Düştüğü Yer, Gelmeyen Bahar, Uzun Yol, Sır Çocukları, Güneşi Gördüm, Kıskanmak, Tepenin Ardı, Araf, Gözetleme Kulesi* ve *Tereddüt* filmlerinde sözü edilen sessiz, otoriteyi kabul eden, güçsüz ve korunmaya muhtaç biçimde temsil edilmiş kadın karakterler olduğu belirlenmiştir. Literatürde işaret edilen "olmayan kadın"ı (De Lauretis, 1990, s. 115) örnekleyen bu temsiller, gerek 2000 sonrası Türk sinemasında kadının yerini açığa çıkarması gerekse ataerkil ideolojide kadının ikincil konumuyla örtüşmesi nedeniyle önem taşımaktadır. Bu saptamanın, çalışmanın varsayımlarından biri olan cinsiyet/toplumsal cinsiyet kavramlarının sinemadaki kültürel temsillerinin toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynadığı önermesini de doğruladığı söylenebilir.

Mutluluk, Saklı Yüzler, Gelmeyen Bahar, Güneşi Gördüm, Zenne ve *Çekmeceler* filmlerinde ataerkil ideolojinin dayatmalarının kadın ve queer kimlikleri etkilediği gibi erkekleri de farklı boyutlarda etkilediği gösterilmiştir. Bu veri, ataerkil ideolojinin mevcut toplumsal yapıyı devam ettirebilmek için hem kadınların hem de erkeklerin hayatlarını tahakküm altına aldığını göstermesi nedeniyle önemlidir. Söz konusu filmlerde namus saikiyle ailesinden bir kadını öldürme görevi verilen, gayrimeşru yeğenini öldürmek zorunda bırakılan, çocuk sahibi ol(a)madığı için kinayeli sözlere maruz kalan, ailesini bir arada tutma çabasıyla bir baba ve erkek olarak kriz içerisinde gösterilen, cinsel organının boyutu nedeniyle alay konusu olan ve hayatını buna göre düzenlemek zorunda bırakılan erkek karakterler mevcuttur. Bu karakterler, ataerkil ideolojinin erkeği konumlandırdığı mevkide bulun(a)madıkları ya da bu mevkiye zorla itildikleri için çeşitli travmalarla karşı karşıya kalmışlardır. Bu noktada incelenen filmlerde tespit edilen bir başka önemli temsil biçiminin de hegemonik erkeklikler olduğu söylenebilir.

Ataerkil ideolojinin erkeklerin hayatlarındaki etkileri, örneklemdeki hegemonik erkeklik temsilleri üzerinden açığa çıkarılmıştır. *Gönül Yarası, Mutluluk, Saklı Yüzler, Üç Maymun, Gelmeyen Bahar, Uzun Yol, Sır Çocukları, Güneşi Gördüm, Kıskanmak, Güzel Günler Göreceğiz, Tepenin Ardı, Gözetleme Kulesi, Çekmeceler* ve *Tereddüt* filmlerinde hegemonik erkeklik temsilleri mevcuttur. Örneklemdeki film sayısına oranlandığında oldukça görünür bir temsilden söz edilebilir. Ataerkil ideolojinin erkeği konumlandırdığı yerin tespiti için hegemonik erkeklik temsillerin önem taşıdığı düşünülmektedir. Ancak bu noktada incelenen filmlerdeki hegemonik erkeklik temsillerine dair eleştirel bir duruş taşıyan filmlerin bütüne oranla oldukça kısıtlı olduğu da belirtilmelidir. Önceki bölümlerde tartışıldığı gibi mevcut toplumsal yapının olduğu haliyle görselleştirilmesinin feminist dönüşüme kısıtlı bir katkı yapabileceği; hedeflenen boyutta bir toplumsal dönüşüm için toplumsal cinsiyet temsillerindeki değişimin filmlerde açıkça ortaya konulması gerektiği düşünülmektedir.

Bu veriler ışığında incelenen filmlerdeki toplumsal cinsiyet temsillerinde yaygın olarak ataerkil ideoloji tarafından dayatılan kadınlık ve erkeklik rollerinin yeniden üretildiği tespit edilmiştir. Söz konusu temsillerin kalıp yargıların dışında sunulduğu örnekler de mevcuttur ancak bütüne oranlandığında bu temsillerin oldukça kısıtlı kaldığı belirlenmiştir. Feminist yaklaşımın hedeflediği toplumsal yapının dönüşümü için kalıp yargılarında dışındaki toplumsal cinsiyet temsillerinin artması gerektiği söylenebilir. Eleştirel bir duruşla farklı kadınlık ve erkeklik temsillerinin sunulmasının ve queer kimliklerin görünürlüğünün arttırılmasının toplumsal yapının dönüşümüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Zira medyadaki temsiller, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Toplumsal cinsiyet kalıpları ile anlam kazanan namus kavramının incelenen filmlerde nasıl ele alındığına bakıldığında namus kavramının çok yüksek bir oranda kadın cinsiyetiyle ilişkilendirildiği belirlenmiştir. Film çözümlemelerinin tablolaştırıldığı bölümdeki grafik dikkat çekicidir. İncelenen on dokuz filmin on altısında sadece kadın, ikisinde sadece queer kimlik ve birinde hem kadın hem de erkek namus olgusuyla ilişkilendirilmiştir. *Uzun Yol* filminde kadın, yaşadığı evlilik dışı cinsel ilişki nedeniyle; erkek ise kumar borcu nedeniyle namus normlarını ihlal etmiştir. Dolayısıyla namus kavramına kadın ve erkek açısından farklı anlamlar yüklendiği söylenebilir. Namus ile ilişkili olarak iffet kavramının yalnızca kadın ve queer kimliklerle, utanç ve şeref

kavramlarının da ağırlıklı olarak erkek karakterlerle ilintilendirilerek sunulduğu belirlenmiştir.

Örneklemde yer alan filmlerde namus kavramının temsili hakkında öne çıkan ilk unsur, namusun kolektifliğine ve ailenin bütününü ilgilendiren bir mesele olduğuna yapılan vurgudur. *Mutluluk, Saklı Yüzler, Havar, Ateşin Düştüğü Yer, Gelmeyen Bahar, Uzun Yol, Sır Çocukları, O… Çocukları, Güneşi Gördüm* ve *Güzel Günler Göreceğiz* filmlerinde namus, kaybedilmesi halinde bütün aileye/sülaleye/aşirete utanç getiren bir kavram olarak temsil edilmiş ve cezalandırmanın da sıklıkla bu doğrultuda aile içerisinde alınan bir karar ile gerçekleştirildiği gösterilmiştir. Dolayısıyla bu veri, namus bahaneli cinayetlerin tasarlanarak işlendiği ve organize bir yapıya sahip olduğu savını desteklemektedir.

Burada ele alınması gereken bir başka konu da namus ve utanç ilişkisidir. Bu ilişki belirgin olarak queer kimliklerin namusa yönelik norm ihlallerinde görünür kılınmıştır. *Zenne*'de biyolojik cinsiyeti erkek olan Ahmet'in eşcinsel bir ilişki yaşaması, *Güneşi Gördüm'*de ise atanmış cinsiyeti erkek olan Kado'nun trans birey olması her ikisini de kadınlaştırmaktadır. Erkek bir kimliğin kadınlaşmasının mensubu olduğu aile utanç getirdiği görülebilir. Zira, literatürde de tartışıldığı gibi, erkek olmanın temel anlamı kadın gibi olmamaktır. Bu doğrultuda incelenen filmlerde temsil edilen homofobi ve transfobi örneklerinin kadınlaşmış erkekler üzerinden verildiği tespit edilmiştir. Bu verinin, kadının toplum içerisindeki konumunun tartışılması için önemli bir alan açtığı düşünülmektedir.

Örneklemden yola çıkılarak namusa aykırı davranışın kanıtlanmasının zorunlu olmadığı, namus normlarının ihlal edildiğine dair şüphenin bile kadının cezalandırılması için yeterli olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu veri, kadının namus meselesinde ne denli edilgen bir konumda bulunduğuna yönelik önemli bir gösterge sayılabilir. İncelenen filmlerin tamamında namus olgusu kadın ve queer kimliklerin cinselliği ile ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla kadın cinselliğinin denetimi sorununun, namus bahaneli cinayetlerin temelini oluşturduğu söylenebilir. Bu doğrultuda namus saikiyle işlenen cinayetlerin münferit cinayet vakaları olarak değerlendirilemeyeceği, ideolojik bir temele dayandığı düşünülmektedir. Namus saikiyle uygulanan şiddetin hedefinin yüksek oranda kadınlar ve queer kimlikler olduğu görülmüştür. Bu noktada namus kavramı, kadın cinselliğinin denetimi ve ataerkil şiddet arasında bir ilişki olduğu söylenebilir.

İncelenen filmlerde ataerkil ideolojiye dayalı farklı şiddet türleri tespit edilmiştir. Sözel, psikolojik, cinsel, fiziksel, ekonomik ve siyasal şiddet türlerinin örneklendiği filmlerde şiddet kimi zaman aynı cinsiyete mensup bireyler arasında, kimi zaman cinsiyetler arası, kimi zaman da dezavantajlı gruplara mensup bireylere yönelik uygulanmıştır. Bu çeşitlilik, hegemonik erkekliğin sonuçlarını ve kadınlar, queer kimlikler, çocuklar gibi ataerkil ideolojinin ikincil konuma yerleştirdiği bireylerin toplum içerisindeki yerini belirtmesi açısından önemlidir. İncelenen filmlerde karakterlere uygulanan bütün şiddet türleri sıralanmış ancak özellikle namus saikiyle uygulanan şiddetin nasıl sunulduğu derinlemesine bir incelemeyle ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu doğrultuda, yukarıda da belirtildiği gibi, kimi zaman hem kadın hem de erkeğin namus saikiyle uygulanan şiddete maruz kaldığının tespit edildiği filmlerde namus saikiyle uygulanan şiddetin hedefinin ağırlıklı olarak kadın ve queer kimlikler olduğu tespit edilmiştir. Kadın cinselliğini kontrol etme ve denetleme hedefinin namus saikiyle uygulanan şiddetin temel nedenini oluşturduğu düşünülmektedir. Kadının ya da queer kimliğin ölümüyle sonuçlanan bütün filmlerde (*Gönül Yarası, Ateşin Düştüğü Yer, Gelmeyen Bahar, Uzun Yol, Sır Çocukları, O… Çocukları, Güneşi Gördüm, Zenne*) şiddetin kamusal alanda uygulandığı tespit edilmiştir. Bu veri, norm dışında tezahür eden bu kimliklerin "herkes tarafından öldürülmesinin caiz ol(duğu)" (Agamben, 2013, s. 103) kişiler olarak hukuk ve kurbanlık alanının dışına taşan birer şiddet nesnesine dönüştüğünü düşündürmektedir. Namus bahaneli cinayetlerin de bu nedenle özel alanda değil kamusal alanda işlendiği ileri sürülebilir. Zira norm dışına çıkan bireyler özel alanlarından da dışlanmıştır.

Ataerkil normlar ve toplumsal cinsiyet rolleri temelinde değerlendirildiğinde; ana erkek karakterlerde norm içi alanda bulunanların sayıları norm dışı alanda bulunanların sayısından fazla iken kadın ve queer kimlikler için bu temsilin zıddı söz konusudur. Kadın ve queer kimliklerin norm dışı alanda bulunmalarının onları namus saikiyle uygulanan şiddete açık hale getirdiği söylenebilir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi gereken, norm içi alanda bulunan kadın karakterlerin de ataerkil şiddete maruz kalmış olmasıdır. Dolayısıyla ataerkil normlar dahilinde hareket eden kadınların da ataerkil şiddete maruz kalması, kadınların her şart altında şiddet uygulanan kimlikler olduğunu göstermektedir. Queer kimlikler ise norm dışı alana çıktıklarında şiddete maruz kalmaktadırlar.

Şiddetin görselleştirilmesi meselesi incelenen filmlerde öne çıkan önemli unsurlardan biridir ve feminist bilgi üretimi açısından dikkatle incelenmesi gerektiği

düşünülmektedir. Şiddetin görselleştirilmesinin yönetmenin tercihi ile doğrudan ilişkili olduğu ve hikâye anlatımına hizmet ettiği sürece feminist bilgi üretimine de katkı yapabileceği düşünülmektedir. *Tereddüt* filmindeki cinsel şiddetin görselleştirilmesi bu duruma örnek gösterilebilir. Ancak *Gönül Yarası*, *Mutluluk, Gelmeyen Bahar* ve *Güzel Günler Göreceğiz* filmlerinde kadına uygulanan cinsel ve fiziksel şiddetin açıkça ve yoğun biçimde gösterilmesinin, fiziksel şiddetin kadın üzerindeki sonuçlarının klişe görüntülerle ve erkek bakış açısından aktarılmasının hikâye anlatımına katkı sağlamadığı gibi kadının kurban konumunun ve cinsiyetler arası hiyerarşinin altını çizdiği düşünülmektedir.

Burada sözü edilen cinsiyetler arası hiyerarşinin ataerkil ideolojiden kaynaklanan eşitsiz bir iktidar ilişkisini doğurduğu tespit edilmiştir. İncelenen filmlere bakıldığında ağırlıklı olarak uygulanan şiddetin kaynağının ataerkil iktidarı koruma isteği ya da iktidarı kaybetme endişesi olduğu belirlenmiştir. Film çözümlemelerinin tablolaştırılması bölümündeki iktidar kavramı ile ilişkilendirilen toplumsal cinsiyet temsilleri grafiği oldukça dikkat çekicidir. Bu grafikte iktidar kuranların ağırlıklı olarak erkekler olduğu, kısıtlı sayıda kadın iktidar sahipleri de bulunduğu gösterilmiştir. Kadın iktidar sahiplerinin *Sır Çocukları, O… Çocukları, Saklı Yüzler* ve *Zenne* gibi filmlerde erkekleştiği için eril iktidardan pay alan kadın karakterler oldukları söylenebilir. Diğer taraftan iktidar kurulanların çoğunluğunu kadın ve queer kimlikler oluştururken; kısıtlı sayıdaki erkek karakterler de ikincil erkek olarak tanımlanabilecek kategoriye mensup karakterlerdir.

Örnekleme dahil edilen filmlerde iktidarın hegemonik erkeklik ekseninde veya erkekleşmiş kadın stereotipi üzerinden açığa çıkarıldığı görülebilir. Aynı cinsiyet içerisindeki iktidar ilişkilerinin deşifre edilmesinin ataerkil iktidarın farklı görünümlerini ortaya koyması nedeniyle önem taşıdığı düşünülmektedir. İncelenen filmlerde sıklıkla hegemonik- ikincil erkeklikler üzerinden ya da erkekleşmiş- tahakküm altına alınmış kadınlar üzerinden ataerkil iktidarın görünür kılındığı tespit edilmiştir. Bu noktada Foucault'nun "*öldürtme* ya da yaşamasına *izin verme* hakkı"nın (Foucault, 2016, s. 96-98) namus saikiyle işlenen cinayetlerde belirgin bir iktidar kullanma biçimi olarak öne çıktığı söylenebilir.

Bu verilerden yola çıkılarak incelenen filmlerde ataerkil ideolojinin dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin namus kavramının tanımlanmasında önemli bir unsur olduğu belirlenmiştir. Namus kavramının ağırlıklı olarak kadın karakterlerle ve

heteronormativiteye aykırı davranışlarda bulunan bireylerle ilişkilendirildiği söylenebilir. Bu karakterler, namus saikiyle uygulanan şiddetin birincil hedefleridir. Şiddeti uygulayanların ise sıklıkla ataerkil iktidarın sahibi olan karakterler oldukları görülebilir. Bu doğrultuda toplumsal cinsiyet rolleri, namus, şiddet ve iktidar kavramları arasında belirgin bir ilişki olduğu söylenebilir. Yukarıda da tartışıldığı gibi bu kavramların temsiline yönelik sistematik bir inceleme için sinema alanında uygulanabilecek feminist metodoloji ilkeleri tespit edilmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

İncelenen on dokuz filmin yalnızca dokuzunun "toplumsal cinsiyet ve cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklanmak" ilkesini karşılayabildiği tespit edilmiştir. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının hâkim söylemin ve ataerkil düzenin devamı için oluşturulmuş olgular olduğu ve bu kavramların sinemadaki kültürel temsillerinin toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol oynadığı varsayımının ancak filmin geniş kitlelere ulaşmasıyla mümkün olabileceği düşünüldüğünden incelenen filmlerden en yüksek izleyici sayısına ulaşmış ilk beş film bu nazarla ele alınmıştır. *Güneşi Gördüm, Gönül Yarası* ve *Üç Maymun* filmleri bu ilkeyi karşılayamazken *O... Çocukları* ve *Mutluluk* filmlerinin feminist duruşa katkı sağlayacak biçimde cinsiyetler arası eşitsizliğe odaklandığı tespit edilmiştir. Bu veri, 2000 sonrası Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin kalıp yargıların dışında oldukça kısıtlı bir alanda temsil edilebildiğini göstermektedir.

Feminist metodolojinin "kadın deneyimlerine ses vermek" ilkesinin incelenen on dokuz filmin sekizinde karşılandığı tespit edilmiştir. Ataerkil şiddet temalı filmlerde kadın yaşantılarından ve deneyimlerinden ziyade kadın ile ilişkilendirilen namus kavramının erkekler üzerindeki etkilerinin ve bu etkilerin sonuçları olan erkek davranışlarının temsil edildiği düşünülmektedir. Sonuçları doğrudan kadınları ve onların yaşantılarını etkileyen namus kavramının erkek karakterlerin duyguları ve sosyal konumları üzerinden ele alınmasının feminist duruş açısından oldukça sorunlu bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür. Örneklemdeki en yüksek izleyici sayısına ulaşmış ilk beş filme bakıldığında hiçbirinin bu ilkeyi karşılayamadığı görülebilir. Bu verinin, ataerkil ideolojinin kadını yerleştirdiği ikincil konumu ortaya koyduğu ileri sürülebilir ve feminist bilgi üretimine önemli bir katkı yaptığı söylenebilir.

Örnekleme dahil edilen filmlerden dokuzunun yönetmen ya da senaristinin "bilinçli taraflılık ilkesini benimsediği" belirlenmiştir. Bu veri namus bahaneli cinayetleri ya da ataerkil şiddeti konu alan bir filmde yalnızca konu seçiminin bilinçli taraflılık ilkesini

karşılamaya yetmeyeceğini ortaya koymaktadır. Bu noktada yönetmenin kullandığı sinema dilinin, cinsiyet yanlı bakış açısının kullanılmamasının, kadının kurtuluşuna dair ümitvar bir son ortaya konulmasının, yalnızca kadınlara değil dezavantajlı gruplara mensup bütün kimliklere yönelik bir farkındalık yaratma çabası içerisinde olunmasının önemli olduğu söylenebilir. Bu ilkeyi karşılayan dokuz filmin dördünün yönetmeninin kadın, ikisinin yönetmeninin özel hayatlarındaki queer duruşu filme taşıyan LGBTİ bireyler ve üçünün erkek olduğu görülebilir. Buradan hareketle bilinçli taraflılığın herkes tarafından benimsenebileceği ve feminist duruşa hizmet eden bir filmin her cinsiyete mensup bireylerce yazılıp yönetilebileceği ortaya konulmuştur.

"Eleştirel bir yaklaşımla toplumsal yapıyı dönüştürme çabasına sahip olmak" ilkesine bakıldığında çalışmanın temel varsayımı olan Türk sinemasındaki namus bahaneli cinayet konulu filmlerin yapılma amacının cinsiyetler arası iktidar ilişkilerine ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan namus bahaneli cinayetlere dikkat çekmek ve bu konuda eleştirel bir farkındalık yaratmak olduğu savı ile bir ilişki kurulabileceği görülebilir. İncelenen on dokuz filmin yalnızca dokuzunun bu ilkeyi karşılayabilmiş olması çarpıcı bir sonuçtur. Ancak yukarıda da tartışıldığı gibi konu seçiminin eleştirel bir farkındalık yaratma noktasında yetersiz kaldığı tespit edilmiştir. Önemli olan konu seçiminden ziyade filmde yer alan temsillerin seyirciye aktardıklarıdır. Namus bahaneli cinayet temalı filmlerin nicelik bakımından fazlalığı toplumsal yapıyı dönüştürmeye olumlu katkı yapmayacağı gibi sorunlu temsillerin yeniden üretilip dolaşıma sokulmasıyla aksi yönde bir etki de yaratabilecektir.

İncelenen filmlerin klasik anlatı (*Gönül Yarası*, *Mutluluk*, *Havar*, *Ateşin Düştüğü Yer*, *Gelmeyen Bahar*, *Uzun Yol*, *Sır Çocukları*, *O… Çocukları*, *Güneşi Gördüm*, *Zenne*) ya da modern anlatı (*Saklı Yüzler*, *Üç Maymun*, *Kıskanmak*, *Güzel Günler Göreceğiz, Tepenin Ardı*, *Araf*, *Gözetleme Kulesi*, *Çekmeceler*, *Tereddüt*) kalıplarını kullanması fark etmeksizin kimilerinin feminist metodoloji ilkelerinin tamamını karşıladığı; kimilerinin hiçbirini karşılayamadığı; kimilerinin de belirli ilkeleri karşılayabildiği tespit edilmiştir. İlkelerin tamamını karşılayabilen film sayısı altıdır. Bu doğrultuda örnekleme dahil edilen hangi filmlerde ortaya konulan bu dört ilkenin de işlerlik kazandığı sorgulanmıştır. Gerek klasik anlatı örneklerinde gerekse modern anlatı örneklerinde hem ilkelerin tamamını karşılayan hem de hiçbirini karşılayamayan örnekler olduğu bilgisinden yola çıkarak anlatıya dayalı bir sonuca ulaşmak mümkün olmamıştır.

Feminist metodoloji ilkelerinin tamamını karşılayan filmlerin yönetmenlerinin kadınlar ve queer kimlikler olduğu görülebilir. Namusa dayalı ataerkil şiddet teması barındıran filmlerde feminist duruşa katkı yapabilecek olanlar, söz konusu şiddetin birincil hedefi olan kadınlar ve queer kimlikler tarafından yapılmıştır. Bu noktada öne çıkan kavram, bu filmleri yapan kişilerin "bilinçli taraflılığı"dır. Kadın ve queer kimliklerin toplum içerisindeki yerini, maruz kaldıkları baskı mekanizmalarını, hedef oldukları şiddeti dert edinen ve bu konuda söyleyecek sözü olan kişiler, bilinçli taraflılıkla bu konu hakkında filmler üretmiş ve eşitlikçi bir toplumsal yapıya kavuşmak için ihtiyaç duyulan dönüşüm için filmlerini işlevsel olarak kullanmışlardır. Bu çalışma özelinde de önsözde dile getirilen namus bahaneli cinayet temel alınarak araştırmacının araştırma konusunu bilinçli bir seçimle ve belirli bir amaç doğrultusunda belirlediği, araştırmanın en başından benimsediği ve açıkça ortaya koyduğu bilinçli taraflılık duruşuna sahip olduğu ve çalışmasıyla toplumsal farkındalığa katkı yapmayı hedeflediği görülebilir.

Namusa dayalı ataerkil şiddet temalı filmlerin feminist duruşa katkı yapabilecek örneklerinin yalnızca bilinçli taraflılığı benimseyen bir grup tarafından yapılmış olması feminist bilgi üretimi açısından da oldukça önemlidir. Zira toplumsal farkındalığın artması ve dönüşümün başlaması, bu yelpazenin genişlemesi ile mümkün olabilecektir. 2000 sonrası Türk sinemasında namus kavramı ve bununla bağlantılı ataerkil şiddet temalı filmlerde kadın, erkek ve queer kimliklerin sıklıkla kalıp yargılar dahilinde temsil edildiği ancak kalıp yargıların dışına taşan alternatif temsillerin de mevcut olduğu; toplumsal cinsiyet kalıplarının çoğunlukla stereotipleşmiş kadın, erkek ve queer kimlik temsilleri ile hegemonik erkeklik ve tabi kadınlık rolleri aracılığıyla yeniden üretildiği ve ataerkil ideoloji ile namusa dayalı ataerkil şiddet arasında iktidar kavramının da dahil olduğu iç içe geçmiş bir ilişki bulunduğu belirlenmiştir. 2000 sonrası Türk sinermasında bu konuda alternatif temsiller bulunsa da toplumsal yapıyı olumlu yönde dönüştürebilecek sayıda örnek tespit edilememiştir.

5.2. Öneriler

Bu çalışmanın sonunda gelecekte yapılabilecek araştırmalar için çeşitli öneriler ortaya çıkmıştır:

- Çalışmanın sonuç bölümünün yazıldığı günlerde vizyona giren *Bergen* (M. Caner Alper- Mehmet Binay, 2022) filmi, altı haftanın sonunda 5.249.036 izleyici sayısına (Box Office, 2022) ulaşarak önemli bir gişe başarısı elde etmiştir. Filmin geniş kitlelerce

izlenmesi, yıllar boyu anaakım medya tarafından kurbanlaştırılmış bir popüler kültür figürü olan Bergen'in kamuoyu nazarındaki algısını değiştirmiştir. Failin isminin filmde yer almamasının ve namus saikiyle öldürülen Bergen'in güçlü bir kadın olarak temsil edilmesinin toplumsal yapıyı dönüştürme ve toplumda bu konuda eleştirel bir farkındalık yaratma hedefine önemli katkılar yapabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda film sektörünün hem alternatif temsiller içeren hem de geniş kitlelere ulaşabilen filmler yapması temel bir insan hakları sorunu olan namus bahaneli cinayetler hakkında kamusal bir hassasiyet ve farkındalık oluşturabilir.

- Bu çalışma özelinde sinema alanındaki namusa dayalı ataerkil şiddet incelenmiştir. Dijital platformlarda ya da anaakım TV kanallarında yayımlanan dizilerdeki namusa dayalı ataerkil şiddet farklı bir araştırmanın konusu olabilir. Daha fazla izleyiciye ulaşabilen bu yapımlar için izleyici odaklı, izleyicinin dizide sunulanları nasıl alımladığına yönelik bir çalışma yapılabilir.
- Bu çalışma namusa dayalı ataerkil şiddeti ele almış, bunun bir uzantısı olarak bu şiddetin yol açtığı travmaları konu edinen filmler de araştırmaya dahil edilmiştir. Ancak namusa dayalı olmayan ataerkil şiddetin de kadınlar ve tabi kimlikler üzerinde farklı travmalara neden olabileceği düşünülmektedir. Bu doğrultuda çok geniş kapsamlı bir alan olan ataerkil şiddete dayalı travma konusu, başka bir çalışmada incelenebilir.
- Geleceğin medya profesyonellerini yetiştiren iletişim fakültelerinin ataerkil sistemin eşitsiz güç ilişkileri konusunda farkındalık yaratan, eşitlikçi bir dünya görüşünü benimseyen, ataerkil sistemin dezavantajlı konuma ittiği her bireyin haklarına saygılı bir duruşu destekleyen tavırla müfredat belirlemelerinin, çalışmanın dikkat çekmeyi hedeflediği toplumsal yapının dönüşümüne önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

A Haber. (2013, 03 14). *Yıllar Sonra Emrah'tan İlk Röportaj.* Ocak 2022 tarihinde A Haber: https://www.ahaber.com.tr/yasam/2013/03/14/yillar-sonra-emrahtan-ilk-roportaj adresinden alındı

Abdo, N. (2006). Namus Cinayetleri, Ataerkillik ve Devlet: İsrail'de Kadın. S. Mojab, & N. Abdo içinde, *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar* (s. 63 – 96). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* İstanbul: İmge Kitabevi.

Acar Savran, G. (2002). Özel/Kamusal, Yerel/Evrensel: İkilikleri Aşan Bir Feminizme Doğru. *Praksis*(8), 255-306.

Acar Savran, G. (2009). *Beden, Emek, Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin.* İstanbul: Kanat Kitap.

Acuner, S. (2016). 90'lı Yıllar ve Resmî Düzeyde Kurumsallaşmanın Doğuş Aşamaları. A. Bora, & A. Günal içinde, *90'larda Türkiye'de Feminizm* (s. 125 – 158). İstanbul: İletişim Yayınları.

Agamben, G. (2013). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Agizza, R. (2001). *Antik Yunan'da Mitoloji: Masallar ve Söylenceler.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Akal, C. B. (2005). *Modern Düşüncenin Doğuşu: İspanyol Altın Çağı.* Ankara: Dost Kitabevi.

Akar, Z. (2017). Mesafe Senaryosu Bağlamında Günümüz Türk Sinemasında Erkeklik Krizi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akşit, G., & Varışlı, B. (2014). Türkiye'de Eleştirel Erkekler ve Erkeklikler Konusunu Feminizm İçinde Çalışmak: Jeff Hearn İle Erkekler Ve Erkekliklere Ulusaşırı Yaklaşımlar Üzerine Bir Röportaj. *Fe Dergi*(6), 80-86.

Alkan, A. (2007). Akademik Feminizm ve Üniversite: Bu Tanışıklıktan Ne Çıkar? S. Akyol, M. K. Coşkun, Z. Yılmaz, M. B. Aydın, & R. Altunpolat içinde, *Türkiye'de üniversite sistemi ve dönüşümü sempozyumu: Dönüştürülen üniversiteler ve eğitim sistemimiz* (s. 333 – 362). Ankara: Eğitim-Sen Yayınları.

Alptekin, D. (2013). Ataerkilliğin Geleceğine İlişkin Bir Öngörü Denemesi. *VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar* (s. 117-126). Muğla: Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Altun, H. (2008). Yayımlanmamış Doktora Tezi. *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altuntaş, N. (2013). Feminizm. Ö. Çaha, & B. Şahin içinde, *Dünyada ve Türkiye'de Siyasal İdeolojiler* (s. 343-391). Ankara: Orion Kitabevi.

An-Naim, A. A. (2014). "Namus Suçları" ile Mücadelede "Topluluk Söylemi"nin Rolü: Ön Değerlendirme ve Beklentiler. L. Welchman, & S. Hossain içinde, *Namus: Suçlar, Paradigmalar ve Kadına Yönelik Şiddet* (s. 79-91). İstanbul: BGST Yayınları.

Anadolu Ajansı. (2013, Mart 7). *"Küçük Emrah" yönetmen oldu*. Anadolu Ajansı: https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kucuk-emrah-yonetmen-oldu/267810 adresinden alındı

AÖF. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi.* Eskişehir: Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.

Arendt, H. (1997). *Şiddet Üzerine.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristotle. (1959). *Politics.* Massachussetts: Harvard University Press.

Arık, M. B. (2006). *İletişim Yazıları.* Konya: Tablet Kitabevi.

Arslan, U. T. (2004). Onu Kaybettin Tahsin Hem de Yıllar Önce: Yeşilçam'ın Erkekleri Ne İstiyor? *Toplum ve Bilim Dergisi, Güz*(101), 162-191.

Arslan, U. T. (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin.* İstanbul: Metis Yayınları.

Ataman, Ö. E. (2002). Sinemada Toplumsal Cinsiyet Rolleri: 1980-1999 Yılları Arasında Türk Sineması'nda Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Sunumu. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ateş Durç, S. (2009). Türkiye'de Aşiret ve Siyaset İlişkisi: Metinan Aşireti Örneği. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydoğan, D. (2020). Hegemonik Erkeklik Krizi ve Yeni Türk Sineması'nda Erkeklik Halleri. *Erciyes İletişim Dergisi, 7*(1), 1-24.

Badinter, E. (1992). *Biri Ötekidir: Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim.* İstanbul: Afa Yayınları.

Baker, N. V., Gregware, P. R., & Cassidy, M. A. (1999). Family Killing Fields: Honor Rationales in the Murder of Women. *Violence Against Women, 5*(2), 164-184.

Balcı, Y. (2019). Yeni Türk Sinemasında Melodram Erkekleri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Becerikli, R., & Kalaman, S. (2019). Acı Aşk Filminin "Erkeklik Krizi" Bağlamında İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 31*, 512-536.

Beer, M. (2012). *Sosyalizmin ve Sosyal Mücadelenin Genel Tarihi.* İstanbul: Kaynak Yayınları.

Benhabib, S. (1997). Strange Multiplicities: The Politics of Identity and Difference in a Global Context. *Macalester International, 4*(8), 27-56.

Benjamin, W. (2013). *Pasajlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bettiga-Boukerbout, M. G. (2014). İtalyan Ceza Kanunu'nda 'Namus Suçları' Bir Tarih ve Reform İncelemesi. L. Welchman, & S. Hossain içinde, *'Namus' Suçlar, Paradigmalar ve Kadına Yönelik Şiddet* (s. 235 – 249). İstanbul: BGST Yayınları.

Birer, B. A. (2013). Sinemada Erkeklik Krizi: Her Şey Çok Güzel Olacak ve "Çocuk(su) Erkekliğe Dönüş". *Kadın Araştırmaları Dergisi, 2*(13), 161-170.

Birkalan Gedik, H. (2011). Türkiye'de 2000'li Yıllarda Farklılık, Cinsel Kimlikler ve Kimlik Politikalarının Yönetimi. *Cogito: Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram, Bahar*(65-66), 340-352.

Bora, A. (1997). Kamusal Alan/Özel Alan: Mahrumiyet-Özgürleşme Ötesi. *Toplum ve Bilim*(75), 85-93.

Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Box Office Türkiye. (tarih yok). *Box Office Türkiye*. 4 2020 tarihinde Box Office Türkiye: https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989tr adresinden alındı

Box Office. (2022, 4 12). *Bergen*. 4 2022 tarihinde Box Office Türkiye: https://boxofficeturkiye.com/film/bergen--2015133 adresinden alındı

Briffault, R. (1990). *Analar.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Burton, G. (1995). *Görünenden Fazlası Medya Analizlerine Giriş.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence.* London: Verso.

Butler, J. (2009). Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri. *Cogito*(58), 73-92.

Butler, J. (2010). Queer Yoldaşlığı ve Savaş Karşıtı Siyaset. A. Erol, & N. Öztop içinde, *Anti-Homofobi Kitabı 2* (s. 19 – 28). Ankara: Kaos GL.

Butler, J. (2010). *Savaş Tertipleri.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Butler, J. (2014). *Bela Bedenler.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Butler, J. (2016). *Cinsiyet Belası.* İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, M. A. (1994). Early Liberal Roots of Feminism: John Locke and the Attack on Patriarchy. C. Pateman, & M. Lyndon Shanley içinde, *Feminist interpretations and political theory* (s. 74 – 95). Cambridge: Polity Press.

Butler, M. A. (2011). *Film Çalışmaları.* İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Büyükgöze, S. (2014). Devlet Politikaları ile Aile'nin Kurumsallaşması ve Kadınların "Yaşama Hakkı"na Müdahale. H. B. Temsilciliği (Dü.), *Başka Bir Aile Anlayışı Mümkün Mü?* içinde (s. 221-224). İstanbul: Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği.

Can, C. (2002). *Toplumsal İnsanın Evrensel Doğası ve Cinsel Suçlar.* Ankara: Seçkin Yayınları.

Candemir, D. M. (2016). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Queer İmkânlar: Benim Çocuğum, Zenne ve Bizim Büyük Çaresizliğimiz Üzerine Bir Çözümleme. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cankaya, Ö. (2003). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT 1927-2000.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Caranny-Francis, A., Waring, W., Stravropoulos, P., & Kirby, J. (2002). *Gender Studies: Terms and Debates.* Londra: Red Globe Press.

Carrigan, T., Connell, B., & Lee, J. (1985). Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society, 14*(5), 551-604.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chakravarti, U. (2014). Babadan Kocaya: Kuzey Hindistan'da Aşk, Ölüm ve Evlilik. L. Welchman, & S. Hossain içinde, *Namus: Suçlar, Paradigmalar ve Kadına Yönelik Şiddet* (s. 311-333). İstanbul: BGST Yayınları.

Cindoğlu, D. (2012). Kadın Filmlerinde Patriarkal Güç İlişkileri. *Kadın Araştırmaları Dergisi*(2), 55 – 60.

CineSud. (2020, 09 10). *CineSud*. 09 2020 tarihinde Case Study: Room 5: https://cinesud.nl/nieuws-inspiratie/2020/case-study-room-

5?fbclid=IwAR1QJ97CQwdG7GFCndirskhz8HItjjX7ikjyymqPweq2dkDaIVchfCNdUDk adresinden alındı

Code, L. (2000). *Encyclopedia of Feminist Theories.* GBR: Routledge.

Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Costello, K. A. (2016). Inventing "French Feminism": A Critical History. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Durham: Duke University Department of Literature in the Graduate School.

Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın: Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın.* Ankara: Vadi Yayınları.

Çakırlar, C., & Delice, S. (2012). Yerel ile Küresel Arasında Türkiye'de Cinsellik, Kültür ve Toplumsallık. C. Çakırlar, & S. Delice içinde, *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 11-36). İstanbul: Metis Yayınları.

Çeğin, G., & Özpolat, G. (2016). Tabiyet ve Simgesel Şiddet Kavramları Üzerinden Foucault ve Bourdieu'yü Birlikte Okumak. *Praksis, 3*(42), 683-695.

Çelik, G. (2016). "Erkekler (de) ağlar!": Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri, 8*(2), 1-12.

Çetinkaya, M. (2018). 2000 Sonrası Türk Komedi Sinemasında "Öteki" Erkekliğin Temsili. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

De Beauvoir, S. (1993). *İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı.* İstanbul: Payel Yayınevi.

De Lauretis, T. (1990). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies, 16*(1), 115-150.

Delaney, C. (2001). *Tohum ve Toprak.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Delphy, C. (2015). Patriyarka (Teorileri). H. Hırata, F. Laborie, H. Le Doaré, & D. Senotier içinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (s. 245-251). Ankara: Dipnot Yayınları.

Demirel, Ö. (2019, Haziran). *Kutluğ Ataman Filmlerinde Queer Oluşlar: Lola ve Bilidikid ve İki Genç Kız Üzerine Bir Okuma*. Muğla, Türkiye: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Derman, D. (2001). Yönetmen: Bilge Olgaç. A. Yumul, N. Avcı, D. Derman, & S. Kırca Schroeder içinde, *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar* (s. 81 – 91). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Devlet İstatistik Enstitüsü. (2001). *İstatistik Göstergeler: 1923-1998.* Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü.

Diker, C. (2010). 2000'li Yıllarda Türk Sinemasında Erkek Karakter İncelemesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Direk, Z. (2007). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. Z. Direk içinde, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* (s. 67 – 84). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Direk, Z. (2016). Giriş. Z. Direk içinde, *Cinsiyeti Yazmak* (s. 11-24). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Doğan, R. (2016). *"Namus", "Töre" ve Eril Şiddet.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Doğan, R. (2016). Kadının Şiddete Karşı Korunmasında Devletin Özen Yükümlülüğü ve Uluslararası Standartlar. *Ankara Barosu Dergisi* (2), 91-121.

Doğaner, S. K. (2018). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Militarizmin İnşası ve Erkeklik Temsilleri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet.* İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Donovan, J. (1997). *Feminist Teori, Entelektüel Gelenekler.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Dudu Karaman, E., & Doğan, N. (2018, Eylül). Annelik Rolü Üzerine: Kadının "Annelik" Kimliği Üzerinden Tahakküm Altına Alınması. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 6*(2), 1475-1496.

Duman, N., & Coşkun, B. (2019). "Çocuk Yaşta Evlilik" ya da "Çocuk Gelin" Olgusuna Psikososyal Bir Bakış. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi, 4*(2), 267-276.

Durakbaşa, A. (2002). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevitoğlu, P. (2012). *Namus, Töre ve İktidar: Kadının Çıplak Hayat Olarak Kuruluşu.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Eisenstein, Z. R. (1986). *The Radical Future of Liberal Feminism (The Northeastern Series in Feminist Theory).* Boston: Northeastern University Press.

Elmacı, T. (2013). Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması'nda Antikahramanın Yükselişi. *Selçuk İletişim, 7*(2), 168-181.

Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Encyclopedia Britannica. (n.d.). Retrieved 2015 йил 10-Eylül, from Encyclopedia Britannica: http://global.britannica.com/science/sexual-dimorphism

Engels, F. (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* (K. Somer, Çev.) Ankara: Eriş Yayınları.

Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2016). Korkuyorum Anne'de Hegemonik Erkekliğin Yapı Sökümü. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 3*(2), 125-142.

Erbil, P. (2015). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi* (4 b.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Erdem, T. (2012). Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair: Kimlik değil, cinsellik! Tektip cinsellik değil, cinsel çeşitlilik! (Ed: C. Çakırlar, S. Delice). C. Çakırlar, & S. Delice içinde, *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 37-71). İstanbul: Metis Yayınları.

Erinç, S. M. (1998). *Sanatın Boyutları.* İstanbul: Çınar Yayınları.

Erkılıç, H. (1997). 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erkılıç, H. (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi* . İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erkılıç, H. (2011). Türk Sinemasında Hegemonik Erkek(lik): Kahramandan Anti-Kahramana Erkeklik Temsil(ler)i. İ. Erdoğan içinde, *Medyada Hegemonik Erkek(lik) ve Temsil* (s. 231 – 243). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Ertürk, Y. (2007, 1 5). *Kadına Karşı Şiddet Nedenleri ve Sonuçları Türkiye Raporu.* 10 2018 tarihinde http://www.insanhaklarisavunuculari.org/dokumantasyon/files/original/249ae713db590b6be36cee44c90b7323.pdf adresinden alındı

Ertürk, Y. (2015). *Sınır Tanımayan Şiddet. Paradigma, Politika ve Pratikteki Yönleriyle Kadına Şiddet Olgusu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiyesi'nde Sinema.* İstanbul: Beta Yayınları.

Eyiişleyen, N. (2010). Representation of Masculinity in the Post-1990s Popular Turkish Cinema. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Fanid, E. N. (2014). Siyasetin Meşruluğu ya da Meşruiyetin Siyaseti. *Mehmet Akif Ersoy Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6*(11), 28-39.

Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Foucault, M. (2016). *Cinselliğin Tarihi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Freeman, C. (2013). *Mısır, Yunan ve Roma – Antik Akdeniz Uygarlıkları.* Ankara: Dost Yayınevi.

Freud, S. (1993). *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri.* İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (2002). *Totem ve Tabu.* İstanbul: Sosyal Yayınları.

Gezik, E. (2003). *Şeref, Kimlik ve Cinayet: Namus Cinayetleri Üzerine Bir Araştırma.* Ankara: Kalan Yayınları.

Giddens, A. (2008). *Sosyoloji.* İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin dönüşümü. Modern toplumlarda cinsellik, aşk ve erotizm.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Girard, R. (2003). *Şiddet ve Kutsal.* İstanbul: Kanat Kitap.

Gödelek, K. (2005). Güç İktidar İlişkisi Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE), Güz*(15), 97-107.

Gön, A. (2015). Performatik Toplumsal Cinsiyet ve Erkeklik: Küf, Yozgat Blues ve Ben O Değilim. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari: Arzu Politikasına Giriş.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması.* Ankara: İmge Kitabevi.

Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi, 12*, 51-71.

Güçlü, Ö. (2012). Maksadını Aşan Yakınlaşmalar: 2 Genç Kız ve Vicdan'da Kadın Homososyalliğinin Sınırı. C. Çakırlar, & S. Delice içinde, *Cinsellik muamması Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* (s. 427 – 448). İstanbul: Metis Yayınları.

Güleç, C. (1992). *Türkiye'de Kültürel Kimlik Krizi.* Ankara: V Yayınları.

Gürses, İ., & Becerikli, R. (2016). Reha Erdem Filmlerinde "Erkeklik" Arketiplerinin Yeniden Üretimi. *Journal Of International Social Research, 9*(42), 1507-1516.

Gürtürk Demirel, S. (2019). Toplumsal Cinsiyet ve Kültürel Dönüşümle Birlikte Erkek ve Erkeklik Temsilleri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güven Akdoğan, Ö. (2014). Popüler Türkiye Sinemasında Gülünçleştirilen Erkeklik. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hacısoftaoğlu, İ., & Bulgu, N. (2015). Yedi Dağın Ötesindeki Çocuklar: Güreşte Erkeklik ve Şiddet. B. Yarar içinde, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 113-140). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hall, S. (2002). Daubing The Drudges of Fury: Men, Violence and The Piety of The Hegemonic Masculinity Thesis. *Theoretical Criminology, 6*(1), 35-61.

Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking From Women's Lives.* Ithaca, New York: Cornell University.

Harding, S. (1992). Rethinking standpoint epistemology: What is "Strong Objectivity?". *The Centennial Review, 36*(3), 437-470.

Harding, S. (1995). Feminist Yöntem Diye Birşey Var Mı? S. Çakır, & N. Akgökçe içinde, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem* (s. 34 – 47). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Harding, S., & Hintikka, M. B. (2003). *Discovering reality: Feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology, and philosophy of science.* Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Hobsbawm, E. J. (2003). *Sanayi ve İmparatorluk.* Ankara: Dost Kitabevi.

hooks, b. (2012). *Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika.* İstanbul: Bgst Yayınları.

İlkkaracan, İ., & İlkkaracan, P. (1999). 1990'lar Türkiye'sinde Kadın ve Göç. O. Baydar içinde, *75 Yılda Köylerden Şehirlere* (s. 305-322). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

İlkkaracan, İ., & Seral, G. (2014). Kadının İnsan Hakkı Olarak Cinsel Haz: Türkiye'deki Bir Taban Eğitimi Programından Deneyimler. P. İlkkaracan içinde, *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* (s. 195-206). İstanbul: İletişim Yayınları.

İlkkaracan, P. (2014). Giriş: Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik. P. İlkkaracan içinde, *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* (s. 11-32). İstanbul: İletişim Yayınları.

İlkkaracan, P. (2014). Türkiye'nin Doğu Bölgelerinde Kadın Cinselliği Bağlamının İncelenmesi. P. İlkkaracan içinde, *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik* (s. 133-150). İstanbul: İletişim Yayınları.

İpekçi, H. (2007, Aralık 5). Handan İpekçi ve Saklı Yüzler.

İpşiroğlu, Z. (1998). *Eleştirinin Eleştirisi.* İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Jeffreys, S. (1997). *The Idea of Prostitution.* Melborn, Avustralya: Spinifex Press.

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu. (2022, Ocak 27). *Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu 2021 Yıllık Veri Raporu.* Kadın Cinayetlerini

Durduracağız Platformu: http://kadincinayetlerinidurduracagiz.net/veriler/3003/kadin-cinayetlerini-durduracagiz-platformu-2021-yillik-veri-raporu adresinden alındı

Kahraman, G. (2019). The Representation of Class-Inflected Masculinity in Contemporary Turkish Cinema. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kalav, A. (2015). Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *Değişen ve Dönüşen Sosyal Bir Olgu Olarak Namus ve Toplumsal Cinsiyet*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kalkın, B. (2011). Yeni Türkiye Sinemasında Kenar Mahalle ve Erkeklik. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kardam, F. (2000). *Namus Gerekçesiyle Öldürülme ya da Kendi Canına Kıyma.* 2015 10 tarihinde http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/namus_ger_oldurme.pdf adresinden alındı

Kardam, F. (2005). *Türkiye'deki Namus Cinayetlerinin Dinamikleri.* Ankara: BM Kalkınma Programı, Nüfus Bilim Derneği, BM Nüfus Fonu.

Kasapoğlu, A. (2011). Sosyolojik Yaklaşımlar Temelinde Aile Kuramları. A. Kasapoğlu, & N. Karkıner içinde, *Aile Sosyolojisi* (s. 2-27). Eskişehir: TC Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.

Kayhan, F. (1999). *Feminizm.* İstanbul: BDS Yayınları.

Keskin, F. (1996). Foucault'da Şiddet ve İktidar. *Cogito, Kış-Bahar*(6-7), 117-122.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Kongar, E. (2012). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Koparan, E. (2019). Onur Ünlü Sinemasında Erkeklik Krizi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kroløkke, C. (2006). *Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls.* 12 2017 tarihinde https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/6236_Chapter_1_Krolokke_2nd_Rev_Final_Pdf.pdf adresinden alındı

Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma: Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları.* Ankara: Dost Kitabevi.

Kümbetoğlu, B. (2005). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Lacan, J. (1994). *Fallusun Anlamı.* İstanbul: Afa Yayıncılık.

Lange, L. (1994). Rousseau and modern feminism. C. Pateman, & M. Lyndon Shanley içinde, *Feminist Interpretations and Political Theory* (s. 95 – 112). Cambridge: Polity Press.

Leung, A. K.-y., & Cohen, D. (2011). Within-and Between-Culture Variation: Individual Differences and the Cultural Logic of Honor, Face, and Dignity Cultures. *Journal of Personality and Social Psychology*(100), 507-526.

Lhomond, B. (2015). Cinsellik. H. Hırata, F. Laborie, H. Le Doaré, & D. Senotier içinde, *Eleştirel Feminizm Sözlüğü* (s. 61 – 65). Ankara: Dipnot Yayınları.

Lundgren, E. (2012). *Şiddetin Normalleştirilme Süreci.* İstanbul: Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı Yayınları.

MacKinnon, C. A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru.* İstanbul: Metis Yayınları.

MacKinnon, C., & Hunter, N. (1985). Coming Apart: Feminists and the Conflict over Pornography. *Off Our Backs, 15*(6), s. 6-8.

Malinowski, B. (1989). *İlkel Toplumlarda Cinsellik ve Baskı.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Maral, E. (2004). İktidar, erkeklik ve teknoloji. *Toplum ve Bilim, Güz*(101), s. 127-143.

Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Mehmet Güleryüz: Havar, Batman ve Aydınlar Üzerine. (2009, 1 20). 11 2020 tarihinde bakınız: http://www.bakiniz.com/mehmet-guleryuz-roportaji/ adresinden alındı

Mies, M. (1995). Feminist Araştırmalar İçin Bir Metodolojiye Doğru. S. Çakır, & N. Akgökçe içinde, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem* (s. 48 – 64). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Millett, K. (2011). *Cinsel Politika.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Mojab, S. (2006). 'Namusun' Tikelliği ve 'Öldürmenin' Evrenselliği: Erken Uyarı Sinyallerinden Feminist Pedagojiye. S. Mojab, & N. Abdo içinde, *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar* (s. 17-42). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Nagel, J. (2000). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. A. G. Altınay içinde, *Vatan, Millet, Kadınlar* (s. 58-94). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nişanyan, S. (2007). *Sözlerin Soyağacı: Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü.* İstanbul: Adam Yayınları.

Okin, S. M. (1998). Gender, The Public and The Private. A. Phillips içinde, *Feminism and Politics* (s. 116 – 142). Oxford-New York: Oxford University Press.

Oktan, A. (2013). Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı-Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları. *Selçuk İletişim, 5*(2), 152-166.

Onur, H., & Koyuncu, B. (2004). "Hegemonik" Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler. *Toplum ve Bilim, Güz*(101), 31-49.

Ortner, S. B. (1996). *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture.* Boston: Beacon Press.

Oskay, Ü. (1996). "Efendi/Köle" İlişkisi Açısından Şiddet ve Görünümleri Üzerine. *Cogito, 6-7*, 185-195.

Ökten, Ş. (2009). Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin Toplumsal Cinsiyet Düzeni. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2*(8), s. 302-312.

Özbek, S. (2011). Matemsiz Ölümler – Namus Cinayetleri İçin Felsefi Bir Çözümleme Denemesi. S. Özbek içinde, *Pratik Felsefe Yazıları* (s. 34-49). İstanbul: Notos Kitap.

Özdemir, H. (2012). Türkiye'de İç Göçler Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *Akademik Bakış Dergisi, 30*(11), 1-18.

Özdemir, O. (2010, Aralık 20). Tecavüzü, Hegemonik Erkeklik Zemininden Kavramak…. *Fe Dergi, 2*(2), s. 75-90.

Özekici, M. (2014). Türkiye'de Hegemonik Erkeklik Olgusu ve Serdar Akar Filmleri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özkazanç, A. (2015). Psikanaliz, Feminizm ve Şiddet Sorunu. B. Yarar içinde, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 53-84). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Özlem, D. (2004). *Etik: Ahlak Felsefesi.* İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Özlem, D. (2012). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi.* İstanbul: Notos Kitap.

Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları. 1. Cilt.* Ankara: Kitle Yayınları.

Özsoy, A. (2004). Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi. A. Gürata, & F. Küçükkurt içinde, *Sinemada Anlatı ve Türler* (s. 277 – 300). İstanbul: Vadi Yayınları.

Öztan, E. (2015). Feminist Araştırmalar ve Yöntem. F. Saygılıgil içinde, *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları* (s. 271 – 289). Ankara: Dipnot Yayınları.

Öztemir, N. (2012). Representation du Masculin Dans Le Cinema Populaire Turc Actuel. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Parla, A. (2001). The "Honor" of the State: Virginity Examinations in Turkey. *Feminist Studies, 27*(1), 65-88.

Pateman, C. (1989). *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory.* California: Stanford University Press.

Pateman, C. (1994). God Hath Ordained To Man A Helper: Hobbes, Patriarchy and Conjugal Right. C. Pateman, & M. Lyndon Shanley içinde, *Feminist Interpretations and Political Theory* (s. 53 – 74). Cambridge: Polity Press.

Pateman, C. (2004). Kardeşler Arası Toplumsal Sözleşme. J. Keane içinde, *Sivil Toplum ve Devlet* (s. 119 – 146). İstanbul: Yedikıta Yayınları.

Patterson, D. (1991). Postmodernism/Feminism/Law. *Cornell Law Review*(77), 254-317.

Perzivat, L. (2005, Ekim 26). Kadına Yönelik Şiddetin Etimolojik Anlamı. (A. Durukan, Röportaj Yapan)

Phillips, A. (1995). *Demokrasinin Cinsiyeti.* İstanbul: Metis Yayınları.

Pini, B. (2003). Feminist Methodology and Rural Research: Reflections on A Study of An Australian Agricultural Organisation. *Sociologia Ruralis, 43*(4), 418-433.

Pitt-Rivers, J. (1965). Honour and Social Status. J. G. Peristiany içinde, *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society* (s. 19 – 77). Londra: Weidenfeld & Nicholson.

Platon. (2000). *Şölen.* İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Platon. (2001). *Timaios.* İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Raghuram, P., Madge, C., & Skelton, T. (1998). Feminist Research Methodologies and Student Projects in Geography. *Journal of Geography in Higher Education, 22*(1), 35-48.

Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri.* İstanbul: Pencere Yayınları.

Reed, E. (1995). *Kadının Evrimi: Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye II.* İstanbul: Payel Yayınevi.

Resmî Gazete. (1948, 7 9). 12 2019 tarihinde https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/6953.pdf adresinden alındı

Riches, D. (1989). Şiddet Olgusu. D. Riches içinde, *Antropolojik Açıdan Şiddet* (s. 10-42). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Russell, B. (1987). *Evlilik ve Ahlak.* İstanbul: Cem Yayınevi.

Ryan, M., & Kellner, D. (1997). *Politik Kamera.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sakızcıoğlu, S. (2019). Evlilik İçi Tecavüzün İncelenmesi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Sallan Gül, S., & Altındal, Y. (2015). Medyada Kadın Cinayeti Haberlerindeki Cinsiyetçi İzler: Radikal Gazetesi. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(24), 168-188.

Samuels, C. T. (1992). *Antonioni, Truffaut, Fellini, Bergman Sinemasını Anlatıyor.* İstanbul: Düzlem Yayınları.

Sancar, S. (2004). Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi. *Doğu Batı*(20), 197-215.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar. Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Sancar, S. (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Sandars, N. K. (2001). *Gılgameş.* İstanbul: Avesta Yayınları.

Sarı, M. (2016). 2000'ler Bağımsız Türk Sinemasında Omega Erkekler: Kurbanlık ve Failliğin Yeniden İnşası. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Savaş, H. (2012). *Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti.* Ankara: Nirengi Kitap.

Schnapper, D. (2005). *Öteki ile İlişki.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Scott, J. W. (1986). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review, 91*(5), 1053-1075.

Selvi, Y. (2014). Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 3*(11), 79-98.

Sen, P. (2014). 'Namus Suçları', Anlamı ve Önemi. L. Welchman, S. Hossain, L. Welchman, & S. Hossain (Dü) içinde, *'Namus' Suçlar, Paradigmalar ve Kadına Yönelik Şiddet* (A. Sönmez, C. Tanır, M. Tabur, & S. Şekercan, Çev., s. 59-78). İstanbul: BGST Yayınları.

Sert, S. (2016, 12 17). *İsmail Güneş*. Gazete Duvar: https://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2016/12/17/ismail-gunes-benim-her-filmim-politiktir adresinden alındı

Shields, W. M., & Shields, L. M. (1983). Forcible Rape: An Evolutionary Perspective. *Ethology and Sociobiology, 4*(3), 115-136.

Sirman, N. (2006). Akrabalık, Siyaset ve Sevgi: Sömürge-Sonrası Koşullarda Namus-Türkiye Örneği. S. Mojab, & N. Abdo içinde, *Namus Adına Şiddet: Kuramsal ve Siyasal Yaklaşımlar* (s. 43 – 62). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sirman, N. (2020). Sunuş. E. Erdoğan, & N. Gündoğdu içinde, *Türkiye'de Feminist Yöntem.* İstanbul: Metis Yayınları.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Somay, B. (2012). "Bozuk" Aile. C. Çakırlar, & S. Delice içinde, *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet* (s. 110-130). İstanbul: Metis.

Sönmez Selçuk, S. (2011). Küresel Dönüşümün Kimlik Boyutu: "Öteki"nin İnşası. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sönmez, S. (2008). 1980 Sonrası Türkiye'deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000'li Yıllara Yansımaları. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının Acısına Bakmak.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Stanley, L., & Wise, S. (1995). Feminist Araştırma Sürecinde Metot, Metodoloji ve Epistemoloji. S. Çakır, & N. Akgökçe içinde, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem* (s. 67 – 98). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Suğur, N., & Suğur, S. (1998). Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş. G. Can içinde, *Çağdaş Yaşam Çağdaş İnsan* (s. 19-30). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev.* İstanbul: Metis Yayınları.

Şeker, H. (2015). Popüler Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklik ve Eşcinsellik. . *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şenel, A. (1982). *İlkel Topluluktan Uygar Topluma.* Ankara: A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Şenel, A. (2014). *Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi.* Ankara: İmge Kitabevi.

Şentürk, B. (2013). Şiddet ve Erkeklikler: Av Mevsimi ve Gönül Yarası Filmleri Üzerinden Türkiye'deki Erkeklik Biçimlerine Bakmak. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 5*(1), 27-44.

T.C. Başbakanlık Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğü. (2010). *Türkiye'de Aile Değerleri Araştırması.* Ankara.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman.* İstanbul: Agora Yayınları.

Tavşancıl, E., & Aslan, A. E. (2001). *İçerik Analiz ve Uygulama Örnekleri.* İstanbul: Epsilon Yayınları.

TBMM. (2006, 4 18). *Töre ve Namus Cinayetleri ile Kadınlara ve Çocuklara Yönelik Şiddetin Sebeplerinin Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan Meclis Araştırması Komisyonu Raporu.* Nisan 2021 tarihinde Sıra Sayısı: 1140: https://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem22/yil01/ss1140m.htm adresinden alındı

TBMM. (2015). *Kadına Yönelik Şiddetin Sebeplerinin Araştırılarak Alınması Gereken Önlemlerin Belirlenmesi Amacıyla Kurulan Meclis Araştırması Komisyonu Raporu.* 9 2018 tarihinde TBMM Sıra Sayısı: 717: https://www.tbmm.gov.tr/sirasayi/donem24/yil01/ss.717-bolum-1.pdf adresinden alındı

Tezcan, M. (2000). *Türk Aile Antropolojisi.* Ankara: İmge Kitabevi.

Tezcan, M. (2003). *Türkiye'de Töre (Namus) Cinayetleri.* Ankara: Naturel Kitap.

Thompson, E. H., & Pleck, J. H. (1986). The Structure of Male Role Norms. *American Behavioral Scientist*(29), 531-543.

Tillion, G. (2006). *Harem ve Kuzenler.* İstanbul: Metis Yayınları.

Timisi, N. (2011). Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 157 – 182). İstanbul: Derin Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Cinsiyet*. 09 17, 2015 tarihinde Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Namus*. 09 17, 2015 tarihinde Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Şiddet*. 09 17, 2015 tarihinde Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Şöhret.* Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Türk, H. B. (2015). "Şiddete Meyyalim Vallahi Dertten": Hegemonik Erkeklik ve Şiddet. B. Yarar içinde, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 85-112). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ulusay, N. (2003). Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması. M. Gencel Bek içinde, *Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları* (s. 59 – 94). Ankara: Ümit Yayıncılık.

Ulusay, N. (2004). Erkek Filmlerinin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim Dergisi, Güz*(101), 144-161.

Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ulusay, N. (2011). Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası. *Fe Dergi, 3*(1), 1-15.

Ustaoğlu, Y. (2013, Ocak 31). Yeşim Ustaoğlu: Ölü Zamanlar ve Araf. (F. Yücel, Röportaj Yapan) Nisan 2021 tarihinde Altyazı: https://altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/ adresinden alındı

Van Zoonen, L. (1994). *Feminist Media Studies.* Londra: Sage Publications.

Veur, D. v., Vrethem, K., Titley, G., & Toth, G. (2013). *Gender Matters.* Budapeşte: Council of Europe.

Walby, S. (2016). *Patriyarka Kuramı.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Wattz, C., & Zimmerman, C. (2002). Violence Against Women: Global Scope and Magnitude. *British Medical Journal*(359), 1232-1237.

Weber, M. (1993). *Sosyoloji Yazıları.* İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Wittig, M. (1983). The Point of View: Universal or Particular? *Feminist Issues, 3*(2), 63-69.

Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerçekleştirilmesi.* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Wright, J. (1997). Deconstructing Development Theory: Feminism, The Public/Private Dichotomy and The Mexican Maquiladoras. *Canadian Review of Sociology and Anthropology, 34*(1), 71 – 91.

Yalom, M. (2002). *Antik Çağlardan Günümüze Evli Kadının Tarihi.* İstanbul: Çitlembik Yayınları.

Yaman Öztürk, M. (2012, Temmuz-Ağustos). Ataerkil Kapitalist Toplumda Kadının Bedeni. *Toplum ve Hekim, 27*(4), 274-281.

Yarar, B. (2015). "Yakın İlişki İçinde Şiddet"i Feminist Bakışla Yeniden Düşünmek. B. Yarar içinde, *Şiddetin Cinsiyetli Yüzleri* (s. 13 – 52). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Yarcı, I. (2018). Son Dönem Türk Sineması Auteur Erkek Yönetmen Filmlerinde Hegemonik Erkeklik. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yavuz, D. (2012). *Türk Sinemasının 22 Yılı.* İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.

Yirmibeşoğlu, V. (2006). *Toprağa Düşen Sevdalar: Töre ve Namus Gerekçesiyle İşlenen Cinayetler.* İstanbul: Hürriyet Gazetesi.

Yıldırım, M. E. (2017). *Yeni Bir Hayat Kurmak: Kadınlar Anlatıyor: Babalık, Evlilik ve Boşanma.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız Tahincioğlu, A. N. (2010). Namus Olgusunun Bir Biyo-Politik Olarak Düşünülebilirliği: Şanlıurfa Örneği 1. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*(13), 1-24.

Yıldız Tahincioğlu, A. N. (2010). Namusun ve Namus Cinayetlerinin Cinsiyet Eşitsizlikleri Bağlamında Analizi. *Kültür ve İletişim, 13*(2), 131-158.

Yıldız Tahincioğlu, A. N. (2011). *Namusun Halleri.* İstanbul: Postiga Yayınları.

Yıldız, A. (2009). Yayımlanmamış Doktora Tezi. *Kadın Cinselliğinin Söylemsel İnşası ve Namus Cinayetleri: Şanlıurfa Örneği*. Ankara, Türkiye: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yörük, A. (2009). Feminizm/ler. *Sosyoloji Notları Dergisi, 7*, 63 – 85.

Young, I. M. (2009). Yaşanan Bedene Karşı Toplumsal Cinsiyet: Toplumsal Yapı ve Öznellik Üzerine Düşünceler. *Cogito*(58), 39-56.

Yücel, B. V. (2012). 2000'lerde Erkekliğin Kamera-Politik İnşası. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüksel, E. (2013). 2000'ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüksel, N. A. (1998). Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusu: Türkiye Gerçeği ve İki Örnek. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yüksel, S. E. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Yumlu, K. (1994). *Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları.* İzmir: Nam Basımevi.

Zengin, A. (2011). *İktidarın Mahremiyeti: İstanbul'da Hayat Kadınları, Seks İşçiliği ve Şiddet.* İstanbul: Metis Yayınları.

Zerzan, J. (2010). Ataerkillik, Uygarlık ve Toplumsal Cinsiyetin Kökenleri. *Felsefelogos/Cinsiyetçilik, 38*(1), 49-56.

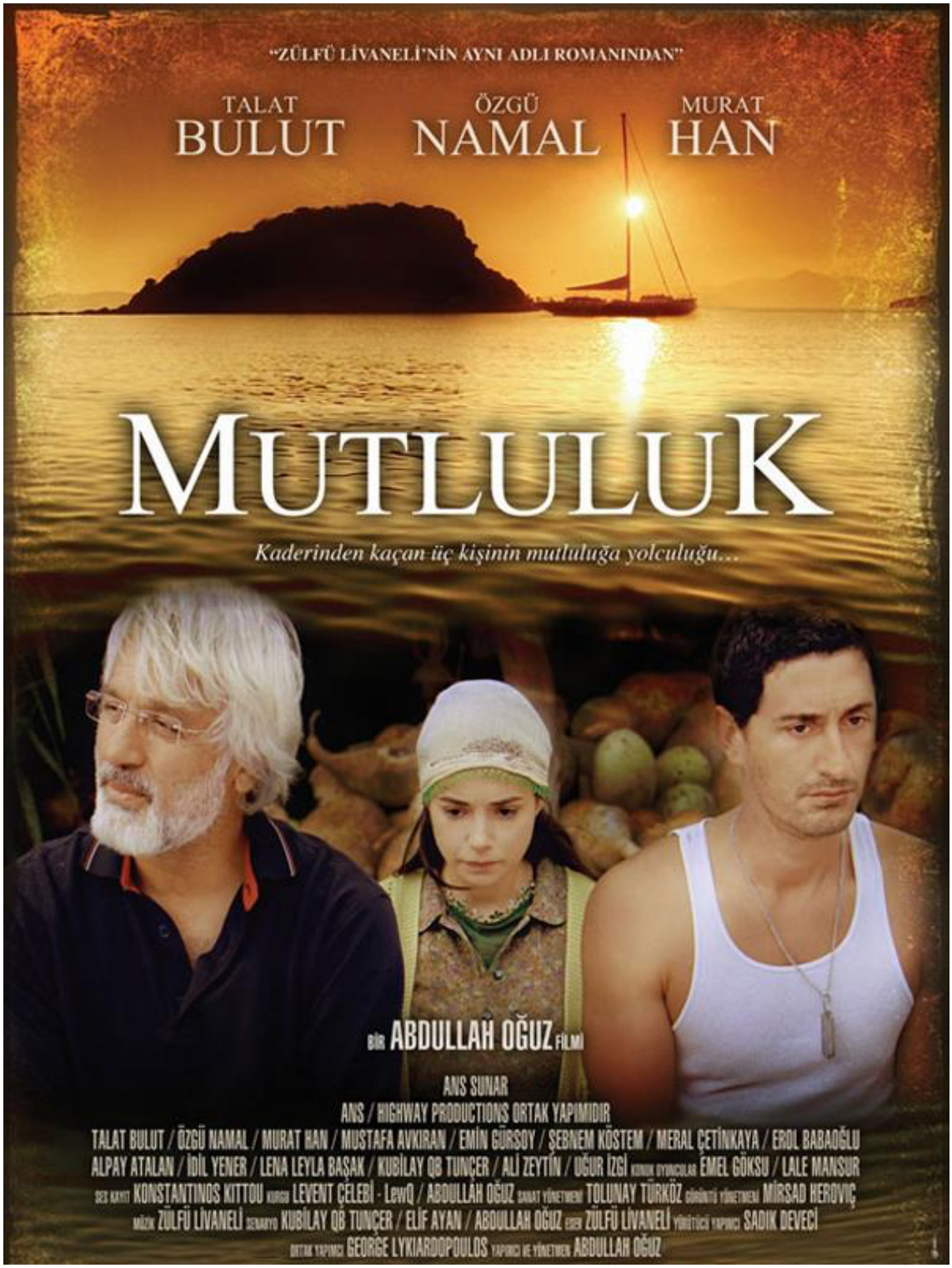
Zia, A., Malik, A. A., & Ali, S. M. (2015). Father and Daughter Relationship and Its Impact on Daughter's Self-Esteem and Academic Achievement. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies, 4*(1), 311-316.

EK – 1

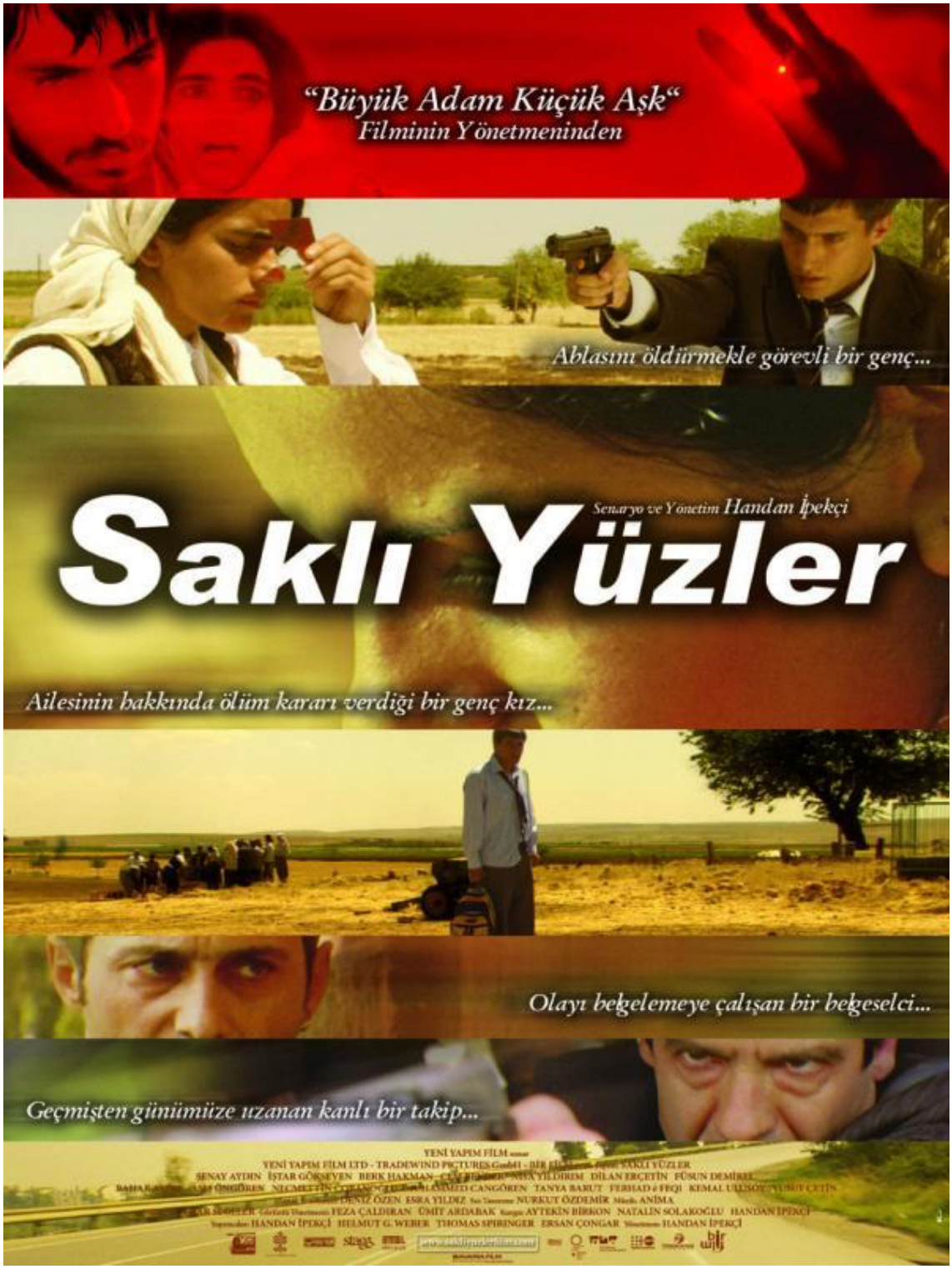
İncelenen Filmlerin Afişleri



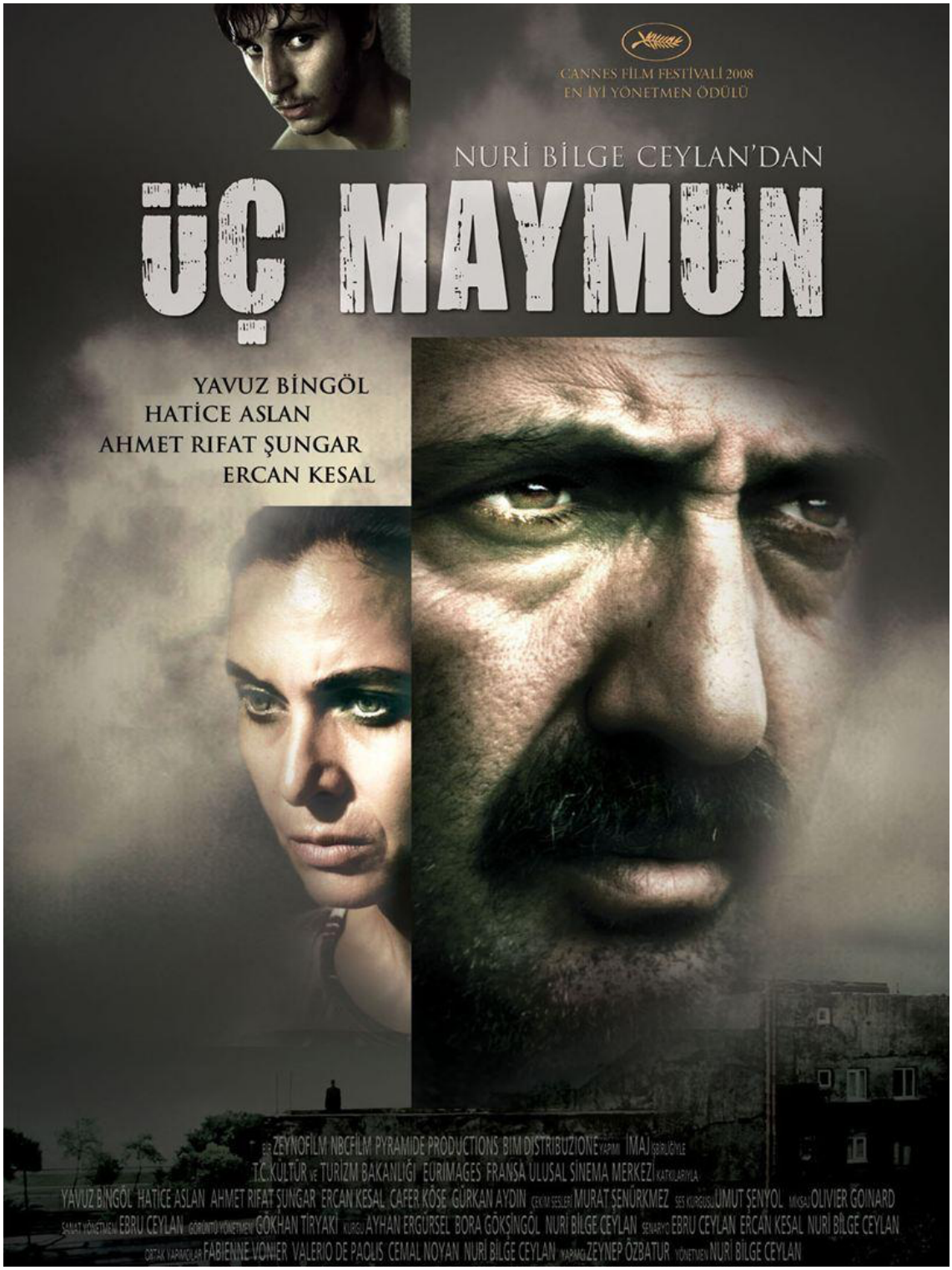
Gönül Yarası (Yavuz Turgul, 2005)



Mutluluk (Abdullah Oğuz, 2007)



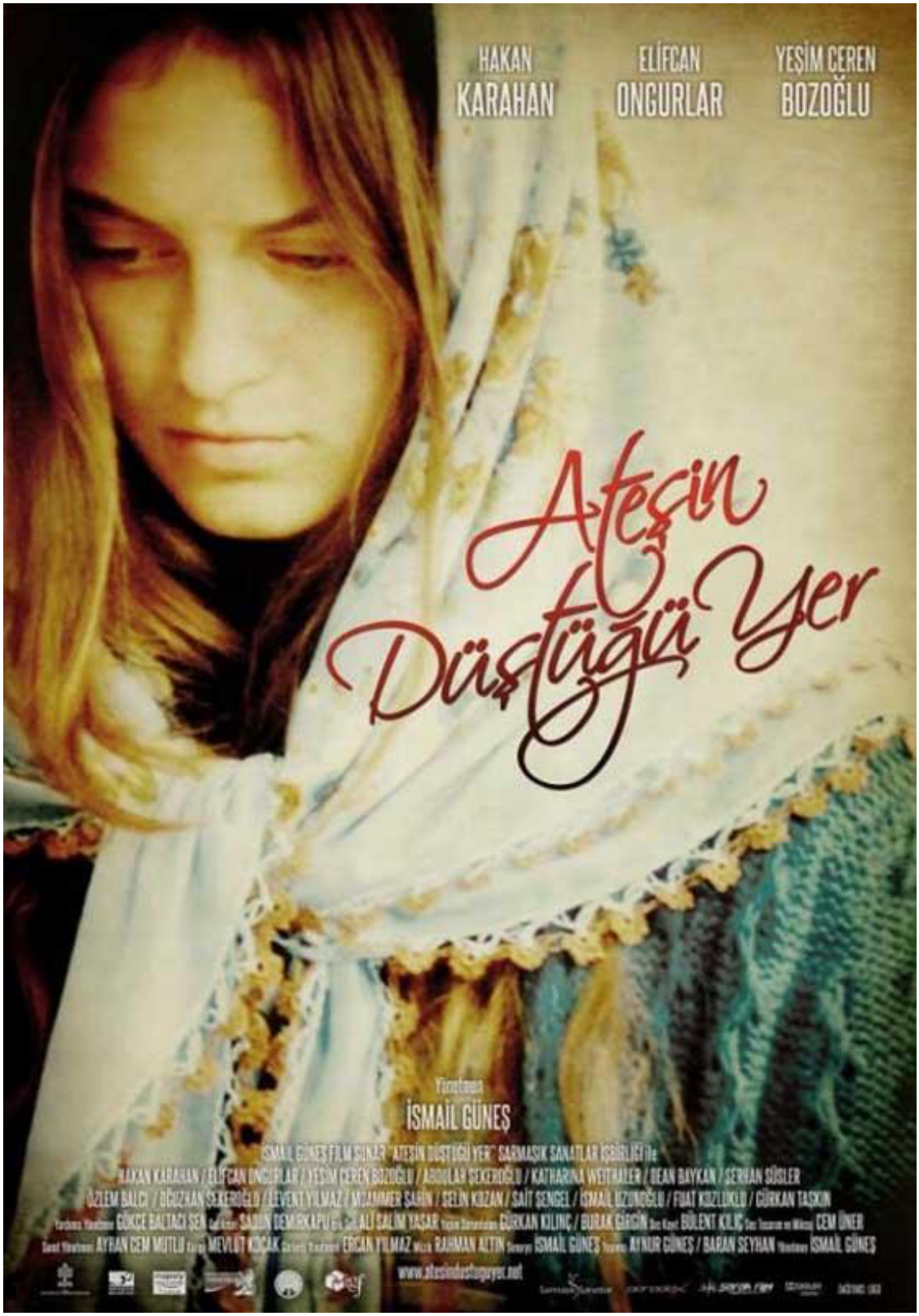
Saklı Yüzler (Handan İpekçi, 2007)



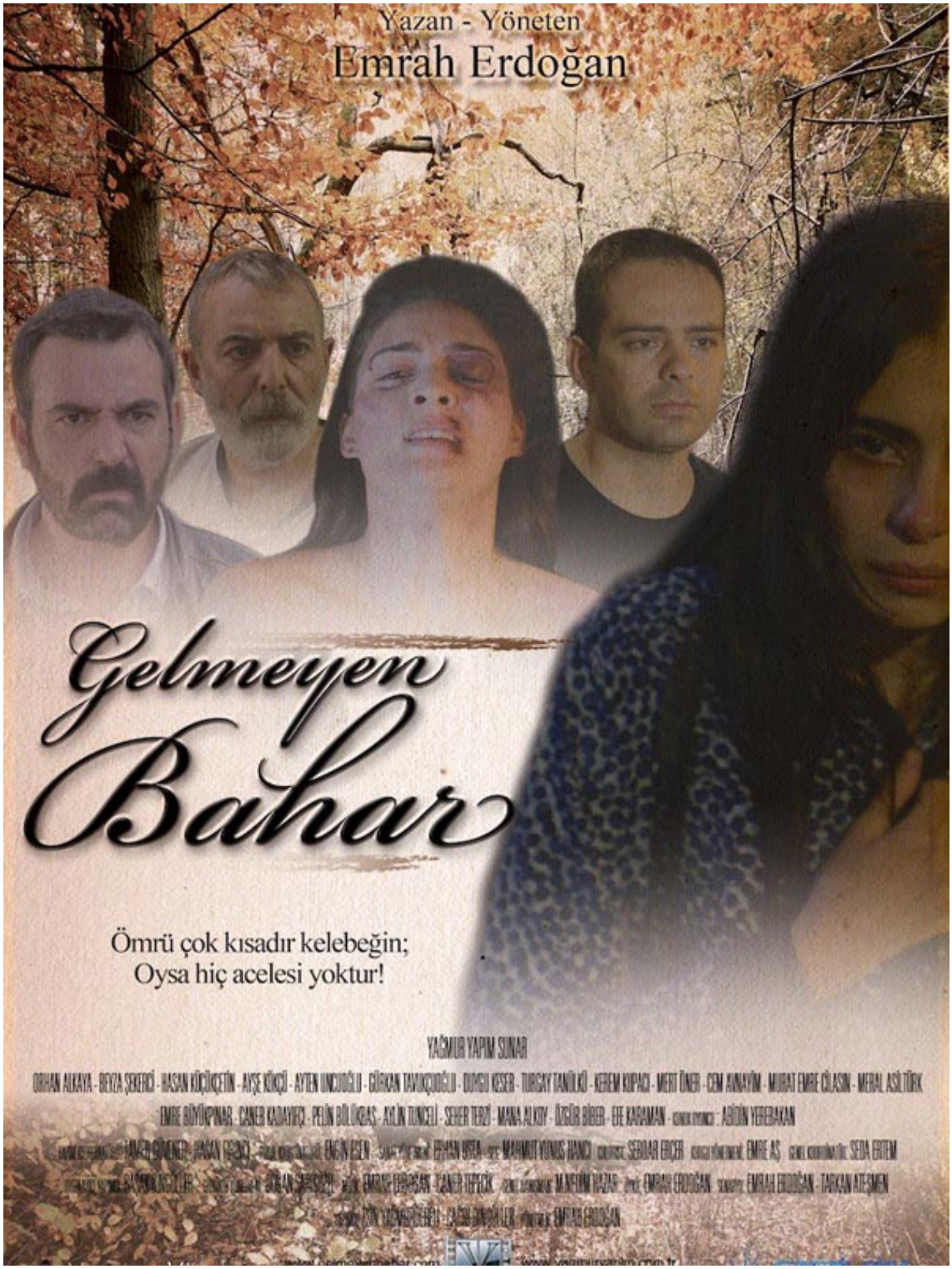
Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, 2008)



Havar (Mehmet Güleryüz, 2009)



Ateşin Düştüğü Yer (İsmail Güneş, 2012)



Gelmeyen Bahar (Emrah Erdoğan, 2013)



Uzun Yol (Nihat Seven, 2014)



Sır Çocukları (Aydın Sayman – Ümit C. Güven, 2002)



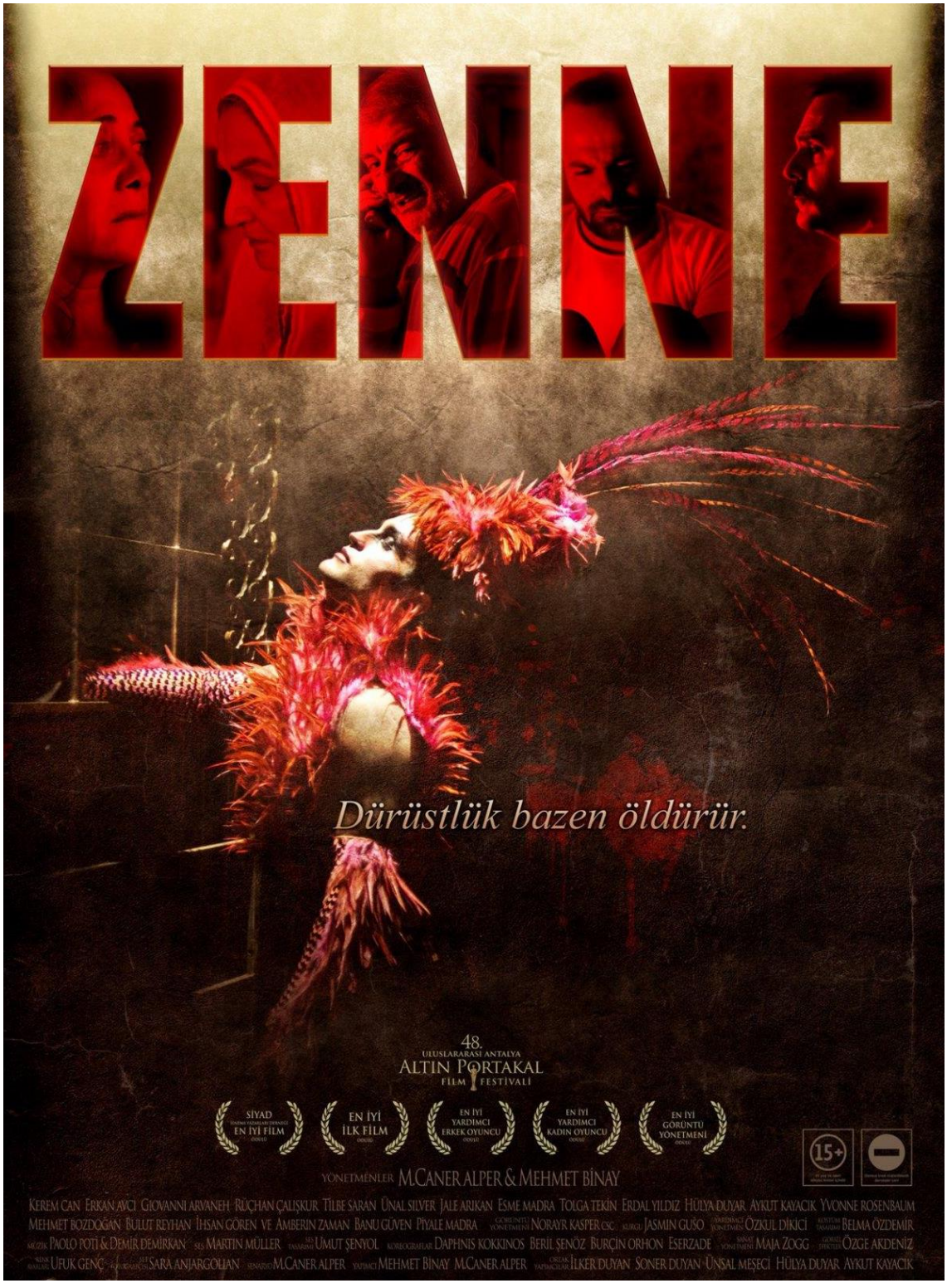
O… Çocukları (Murat Saraçoğlu, 2008)



Güneşi Gördüm (Mahsun Kırmızıgül, 2009)



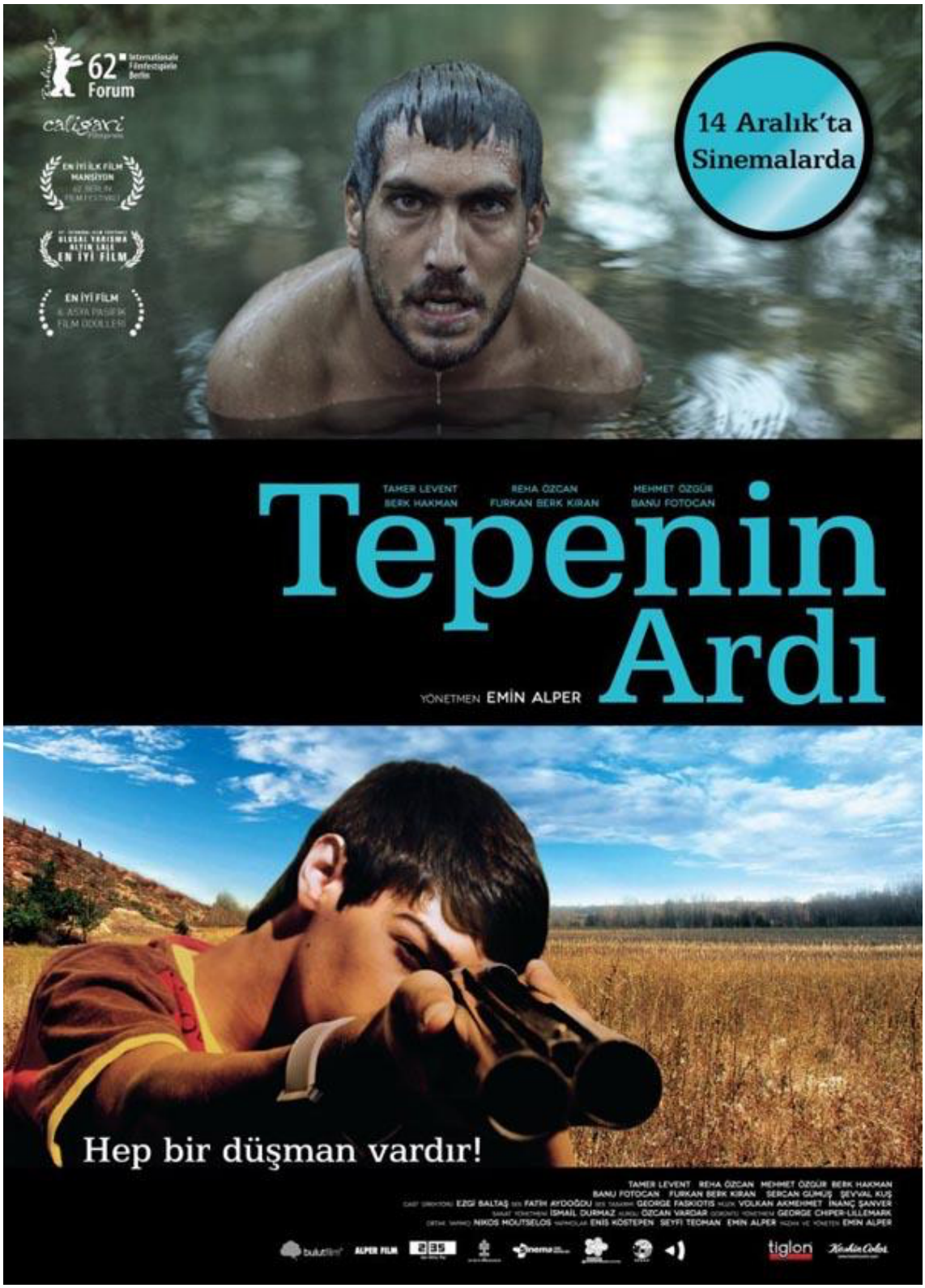
Kıskanmak (Zeki Demirkubuz, 2009)



Zenne (M. Caner Alper, Mehmet Binay, 2011)



Güzel Günler Göreceğiz (Hasan Tolga Pulat, 2012)



Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012)



Araf (Yeşim Ustaoğlu, 2012)



Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer, 2012)



Çekmeceler (M. Caner Alper, Mehmet Binay, 2015)



Tereddüt (Yeşim Ustaoğlu, 2016)

EK – 2

İncelenen Filmlerin Künyeleri

GÖNÜL YARASI

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Kurgu: Bülent Taşar

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Timuçin Esen, Sümer Tilmaç, Güven Kıraç, Erdal Tosun, Devin Özgür Çınar, Ece Naz Kızıltan, Mübeccel Vardar

2005 / 138' / Türkiye

MUTLULUK

Yönetmen: Abdullah Oğuz

Senaryo: Kubilay Tunçer, Elif Ayan, Abdullah Oğuz

Görüntü Yönetmeni: Mirsad Herovic

Kurgu: Levet Çelebi, Abdullah Oğuz

Oyuncular: Talat Bulut, Özgü Namal, Murat Han, Mustafa Avkıran, Emin Gürsoy

2007 / 105' / Türkiye

SAKLI YÜZLER

Yönetmen: Handan İpekçi

Senaryo: Handan İpekçi

Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran

Kurgu: Aytekin Birkon

Oyuncular: Şenay Aydın, İştar Gökseven, Cem Bender, Berk Hakman

2007 / 127' / Türkiye

ÜÇ MAYMUN

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Ebru Ceylan, Ercan Kesal, Nuri Bilge Ceylan

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Nuri Bilge Ceylan, Ayhan Ergürsel, Bora Gökşingöl

Oyuncular: Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rifat Sungar, Ercan Kesal
2008 / 109’ / Türkiye

HAVAR
Yönetmen: Mehmet Güleryüz
Senaryo: Feza Sınar
Görüntü Yönetmeni: Sadık İncesu
Kurgu: Ayhan Ergürsel, Seyfettin Tokmak
Oyuncular: Çiçek Tekdemir, Abdullah Tarhan, Eyüp Ağılday, Ramazan İlten, Ayşe Ersöz, Dilek Girti, Edip Doğan
2009 / 73’ / Türkiye

ATEŞİN DÜŞTÜĞÜ YER
Yönetmen: İsmail Güneş
Senaryo: İsmail Güneş
Görüntü Yönetmeni: Ercan Yılmaz
Kurgu: Mevlüt Koçak
Oyuncular: Elifcan Ongurlar, Hakan Karahan, Yeşim Ceren Bozoğlu, Serhan Süsler
2012 / 105’ / Türkiye

GELMEYEN BAHAR
Yönetmen: Emrah Erdoğan
Senaryo: Tarkan Ateşmen, Emrah Erdoğan
Görüntü Yönetmeni: Doğan Sarıgüzel
Kurgu: Emre As
Oyuncular: Beyza Şekerci, Orhan Alkaya, Ayşe Kökçü, Hasan Küçükçetin
2013 / 140’ / Türkiye

UZUN YOL
Yönetmen: Nihat Seven
Senaryo: Melek Seven, Nihat Seven
Görüntü Yönetmeni: Ercan Özkan
Kurgu: Sedat Karadeniz, Nigel Galt

Oyuncular: Nil Günal, Hakan Yufkacıgil, Bora Cengiz, Atila Peköz, Erdem Yılmaz, Ahmet Özarslan, Murat Muslu, Mehtap Anıl
2014 / 115’ / Türkiye

SIR ÇOCUKLARI
Yönetmen: Aydın Sayman, Ümit C. Güven
Senaryo: Ümit C. Güven, Aydın Sayman
Görüntü Yönetmeni: Eyüp Boz
Kurgu: Cem Hamamcı
Oyuncular: Fırat Tanış, Halil İbrahim Aras, Özgü Namal, Volga Sorgu, Memet Ali Alabora, Nur Sürer, Mustafa Uğurlu, Serdar Orçin, Arslan Kacar, Arif Erkin
2002 / 115’ / Türkiye

O… ÇOCUKLARI
Yönetmen: Murat Saraçoğlu
Senaryo: Sırrı Süreyya Önder
Görüntü Yönetmeni: Cengiz Uzun
Kurgu: Erkan Özekan
Oyuncular: Demet Akbağ, Özgü Namal, Sarp Apak, Altan Erkekli, İpek Tuzcuoğlu, Sezin Akbaşoğulları, Mahir İpek, Deniz Özerman, Gökhan Atalay, Selen Uçer
2008 / 120’ / Türkiye

GÜNEŞİ GÖRDÜM
Yönetmen: Mahsun Kırmızıgül
Senaryo: Mahsun Kırmızıgül
Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan
Kurgu: Hamdi Deniz
Oyuncular: Mahsun Kırmızıgül, Demet Evgar, Murat Ünalmış, Cemal Toktaş, Altan Erkekli, Şerif Sezer, Buğra Gülsoy, Sarp Apak, Ali Sürmeli, Erol Günaydın
2009 / 120’ / Türkiye

KISKANMAK

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Nergis Öztürk, Berrak Tüzünataç, Serhat Tutumluer, Bora Cengiz, Hasibe Eren, Nihal Koldaş, Serdar Orçin, Ferda Işıl, Reyhan İlhan

2009 / 96’ / Türkiye

ZENNE

Yönetmen: M. Caner Alper, Mehmet Binay

Senaryo: M. Caner Alper, Lynne Kamm

Görüntü Yönetmeni: Norayr Kasper

Kurgu: Jasmin Guso

Oyuncular: Kerem Can, Giovanni Arvaneh, Erkan Avcı, Tilbe Saran, Rüçhan Çalışkur, Ünal Silver, Jale Arıkan, Tolga Tekin, Esme Madra, Hülya Duyar, Mehmet Bozdoğan

2012 / 99’ / Türkiye

TEPENİN ARDI

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Görüntü Yönetmeni: George Chiper-Lillemark

Kurgu: Özcan Vardar

Oyuncular: Tamer Levent, Reha Özcan, Mehmet Özgür, Berk Hakman, Banu Fotocan

2012 / 94’ / Türkiye

GÜZEL GÜNLER GÖRECEĞİZ

Yönetmen: Hasan Tolga Pulat

Senaryo: Emre Kavuk

Görüntü Yönetmeni: Önder Şengül

Kurgu: Hasan Kalender

Oyuncular: Uğur Polat, Nesrin Cavadzade, Buğra Gülsoy, Feride Çetin, Barış Atay

2012 / 112’ / Türkiye

ARAF

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoğlu

Görüntü Yönetmeni: Michael Hammon

Kurgu: Naim Kanat, Mathilde Muyard, Svetolik Zajc

Oyuncular: Neslihan Atagül, Barış Hacıhan, Özcan Deniz, Nihal Yalçın, Yasemin Conka

2012 / 124’ / Türkiye

GÖZETLEME KULESİ

Yönetmen: Pelin Esmer

Senaryo: Pelin Esmer

Görüntü Yönetmeni: Özgür Eken

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Pelin Esmer

Oyuncular: Olgun Şimşek, Nilay Erdönmez, Laçin Ceylan, Menderes Samancılar, Rıza Akın

2012 / 96’ / Türkiye

ÇEKMECELER

Yönetmen: M. Caner Alper, Mehmet Binay

Senaryo: M. Caner Alper

Görüntü Yönetmeni: Norayr Kasper

Kurgu: Mesut Ulutaş

Oyuncular: Ece Dizdar, Taner Birsel, Tilbe Saran, Nilüfer Açıkalın, Hakan Çimenser, Pınar Töre, Tuğrul Tülek, Burak Altay

2015 / 120’ / Türkiye

TEREDDÜT

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoğlu

Görüntü Yönetmeni: Michael Hammon

Kurgu: Agnieszka Glinska, Svetolik Zajc

Oyuncular: Funda Eryiğit, Ecem Uzun, Okan Yalabık, Mehmet Kurtuluş, Serkan Keskin

2016 / 105’ / Türkiye