

**2010- 2020 ARASI TÜRK SİNEMASINDA KADINLARIN
ÜRETTİĞİ FİLMLERDE KADIN TEMSİLİNİN
FEMİNİST PERSPEKTİFTEN ANALİZİ**

Doktora Tezi

MELTEM CEMİLOĞLU

Eskişehir 2021

**2010- 2020 ARASI TÜRK SİNEMASINDA KADINLARIN ÜRETTİĞİ
FİLMLERDE KADIN TEMSİLİNİN FEMİNİST PERSPEKTİFTEN ANALİZİ**

Meltem CEMİLOĞLU

DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ocak 2021

ÖZET

2010- 2020 ARASI TÜRK SİNEMASINDA KADINLARIN ÜRETTİĞİ FİLMLERDE KADIN TEMSİLİNİN FEMİNİST PERSPEKTİFTEN ANALİZİ

Meltem CEMİLOĞLU

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2020

Danışman: Prof. Dr. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

Bu araştırmada, 2010 sonrası Türk sinemasında senaryo yazarı ve yönetmeni kadın olan ve anlatısında kadına odaklanan filmlerde kadın karakterler incelenmiştir. Türk sinemasında kadınların ürettiği filmlerde feminist kuramın kavramlarından olan ‘toplumsal cinsiyet’ ve feminist film kuramının kavramlarından olan ‘skopofilinin’ yeniden üretilmesi veya eleştirilmesi, yıkılması noktasından hareketle, örneklem içine dahil edilen filmlerdeki kadınların kamusal ve özel alanda temsili; kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri; kadınların eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı dirençleri ve/veya kabullenişleri; kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri; sinematografik olarak kameranın konumu; skopofilik bakış açısının varlığı veya yokluğunun araştırılması bu çalışmanın problemi oluşturur. Ayrıca Türk sinemasında, kadın sinemasının varlığına ilişkin potansiyelin izleri aranmıştır.

Çalışmada, örneklem için seçilen filmler nitel birer durum gibi ele alınarak, araştırma sorularının yanıtları filmlerde bulgulanmış ve yorumlanmıştır. Söz konusu bulguların, Türk sinemasında kadın bakış açısının ortaya konması bakımından literatüre katkı sağlaması beklenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Kadın Sineması, Kadın Yönetmen, Feminizm, Toplumsal Cinsiyet, Feminist Film Kuramı.

ABSTRACT

WOMEN'S REPRESENTATION IN FILMS PRODUCED BY WOMEN IN TURKISH CINEMA BETWEEN 2010-2020: A FEMINIST ANALYSIS

Meltem CEMİLOĞLU

Cinema and Television Department

Anadolu University Graduate School of Social Sciences, December 2020

Advisor: Assoc.Prof. N. Aysun AKINCI YÜKSEL

This study analyzes films in post-2010 Turkish cinema, the screenwriters and directors, and protagonists of which are women. This analysis is based on one of the basic concepts of feminist theory, i.e. “gender”, and on a concept of feminist film theory, i.e. “scopophilia”. To understand whether gender and scopophilia are reproduced or eliminated in these films, the study looks into the representation of women in the public and private sphere; experiences of solidarity and/or competition among women; women's resistance and/or acceptance of unequal, disadvantaged, secondary, oppressive and exploitative conditions; women's experiences of oppression or liberation; the position of the camera in cinematography; and the presence or absence of the scopophilic perspective. The study also traces the potential for the existence of a “women's cinema” in Turkish cinema.

In the study, the selected films are analyzed as qualitative cases, and the answers to research questions are sought and interpreted in the films. These findings are expected to contribute to the literature, in terms of revealing the women's perspective in Turkish cinema.

Keywords: Turkish Cinema, Women's Cinema, Woman Director, Feminism, Gender, Feminist Film Theory.

TEŞEKKÜRLER

Bu sayfayı yazma konusunda çok gel git yaşadım. En başta tezi yazarken okuduğum her kaynağın yazarına ve eril tarihte adı geçmeyen sinemanın en başından bugüne kadar katkı sağlamış kadınlara teşekkür ederim.

Tez yazma sürecim uzun ve karmaşık olunca, çok insandan destek gördüm. Teşekkür edecek o kadar çok insan biriktirdim ki yıllar içinde, isimleri sayfalara sığmaz. İyi ki hepsi var.

Kadın olarak beni sarmalayan toplumsal cinsiyet öğretilerinin idrakına varmam, bunlarla yüzleşmeye başlamam tarihimin yakın bir dönemine tekabül etse de sesiyle hep güç ve eleştirel bir bakış açısı veren canım annem. Ve canım ablam Özlem Güçlü, bana dayanışmanın ne demek olduğunu öğreten, hayran olduğum kadın. İktidar olmadan da güçlü olmayı öğreten canım babam. Sevgisiyle içimi ısıtan canım Umut'um. Bu tezi yazma sürecimde ve her kararımda yanımda oldukları için teşekkür ederim.

Tez danışmanım, hocam Prof. Dr. N. Aysun Akıncı Yüksel'e danışmanlık görevini aşan yardım ve desteği için çok teşekkür ederim. Uzun zaman bocaladığım muğlak sularda, kendime inancımı yitirdiğim yerde bana inandığı için. Tez izleme komitesinde yer alan sevgili hocam Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz'a kapısını her çaldığımda, her karşılaşmamızda sorularımı yanıtlayıp, beni motive edip, bu tezin biteceğine inandırdığı için. Tez izleme komitesinde yer alan sevgili hocam Prof. Dr. Fatime Güneş'e uzun saatler bana zaman ayırıp, bilgi ve birikimiyle, kafamın tüm karmaşında titizlik ve sabırla yol gösterdiği için.

Prof. Dr. Meral Serarşlan'a ve Doç. Dr. Ali Karadoğan'a tez savunma jürimde yer alarak çalışmaya değer kattıkları için.

Özel olarak kadın dostlarıma, arkadaşlarıma teşekkür ederim. Bazen kullandıkları bir kelimeyle, cümleyle, bazen bir kahkalarıyla ne çok anlam kattılar.

Ve en çok da Alp ve Tuna'ya. Kadınlığın karmaşık ve yoğun sevgi dolu yanını bana yaşatan canım oğullarım, sizden çok şey öğrendim ve öğreniyorum. Süreçteki sabrınız ve desteğiniz için teşekkür ederim. Emeği geçen herkesin izniyle bu tez Alp ve Tuna'nındır.

25.12.2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

Meltem CEMİLOĞLU

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem	8
1.2. Amaç	9
1.3. Önem.....	10
1.4. Varsayımlar.....	11
1.5. Sınırlılıklar.....	11
1.6. Tanımlar.....	12
2. LİTERATÜR TARAMASI	13
2.1. Feminist Kuram	13
2.1.1. Birinci Dalga Feminizm	14
2.1.2. İkinci Dalga Feminizm.....	20
2.1.3. Üçüncü Dalga Feminizm.....	27
2.1.4. Dördüncü Dalga Feminizm.....	29
2.2. Toplumsal Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Politikaları.....	31

2.3. Sinema ve Kadın.....	43
2.3.1. Feminist Film Kuramı.....	43
2.3.2 Sinemada Kadınlar: “Kadın Filmi” ve "Kadın Sineması ".....	53
2.3.2.1. Kadın Filmi.....	54
2.3.2.2. Kadın Sineması.....	56
2.3.3. Tarihsel Perspektiften Sinemada Kadınlar.....	60
2.3.3.1. Sinema Tarihinde Kadınlar.....	60
2.3.3.2. Sessiz Film Döneminde Kadınlar.....	61
2.3.3.3. Hollywood Döneminde Kadınlar.....	62
2.3.3.4. Deneysel ve Avangard Sinemada Kadınlar.....	64
2.3.4. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadınlar.....	65
2.3.4.1. 1980 öncesi Türk Filmlerinde Kadın Temsili.....	65
2.3.4.2. 1980 ve Sonrası Türk Filmlerinde Kadın Temsili.....	74
2.3.4.3. 2000 ve Sonrası Türk Filmlerinde Kadın Temsili.....	81
2.3.5. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	87
2.3.5.1. 1980 öncesinde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	89
2.3.5.2. 1980’lerde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	93
2.3.5.3. 1990’larda Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	96
2.3.5.4. 2000’lerde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	98
2.3.5.5. 2010 ve sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	101
3. YÖNTEM.....	104
3.1. Araştırmanın Modeli	104
3.1.1. Nitel Araştırma.....	104
3.1.2. Durum Çalışması.....	105
3.2. Araştırma Alanı	106

3.3. Veri Toplama Araçları.....	108
3.4. Verilerin Toplanması.....	108
3.5. Verilerin Analizi.....	109
3.6. Araştırmanın Güçlü ve Zayıf Yanları.....	110
4. BULGULAR VE YORUM.....	111
4.1. Zefir.....	112
4.2. Geriye Kalan.....	118
4.3. Gözetleme Kulesi.....	125
4.4. Hayatboyu.....	130
4.5. Köksüz.....	135
4.6. Toz Bezi.....	141
4.7. Tereddüt.....	148
4.8. Aşk Uykusu.....	154
4.9. Borç.....	161
4.10. Kovan.....	166
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	173
KAYNAKÇA	184
EKLER.....	203
ÖZGEÇMİŞ	

TABLULAR DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 2.1. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler.....	88
Tablo 3.1. Çalışma Kapsamında İncelenen Filmler.....	107

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

BM: Birleşmiş Milletler

CEDAW: Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women (Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesi)

LGBT: Lezbiyen, Gey, Biseksüel ve Trans

NOW: National Organisation of Women (Ulusal Kadın Örgütü)

1. GİRİŞ

Sinema, toplumlar için kitle iletişim araçlarından biri olarak etkili bir role sahiptir. Filmler uzak geçmişin gerçeklerini yeniden oluşturur; günümüze tanıklık eder ve gelecekte neler olabileceğini görselleştirir. Filmler çoğunlukla birer eğlence aracı gibi görülse de toplumsal hayatta önemli bir yere sahiptir. Yaşamın bir aynası olarak görülen filmlerin ardında, ayna olmanın ötesinde anlamlar barındıran bir niteliğe sahiptir. Ryan ve Kellner'ın *Politik Kamera* adlı kitaplarında yer alan, bu konuya dair ifadeleri bu noktada anlamlı olacaktır: “Seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıldışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır” (2010, s. 18). Sinemanın etki gücü, toplumsal yapıyı, ideolojileri, bireylerin varoluşlarını göstermesi bakımından önemlidir. Bu nedenle sinemanın ele alınışı sadece seyirlik bir eğlence olarak değil, farklı bakış açılarını içeren, bu açıları kendi formunda yorumlayan bir analiz malzemesi olarak düşünölmelidir.

Sinema aynı zamanda ataerkil düzenin idealize ettiği toplumsal cinsiyet rollerini modern toplum yapısında temsil eden kitle iletişim araçlarından biridir. Sinema, başlangıcından günümüze kadar çok geniş kitlelere ulaşmaya çalışırken, eril söylemin egemen olduğu ve kadınların ikincil rollerde temsil edildiği bir alan olarak da betimlenmeye çalışılmıştır. Bu nedenle sinemada kadınların temsili, kadın sinemacıların varlığı ve çalışmaları, toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist film kuramlarında bir analiz alanı oluşturmaktadır.

Feminizm ve sinema ilişkisi, sinemanın ilk yıllarına kadar uzanan köklü bir geçmişe sahiptir. Feminist film kuramı, kaynağını feminist politika ve kuramdan alan; sinemadaki işlevi bakımından sinemanın toplumsal cinsiyet rollerini kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir alandır. Feminist kuramın sinemaya olan ilgisi 1960'ların sonunda, ikinci dalga feminizm hareketi ile başlar. 1970'lerin sonlarına gelindiğinde feminist kuramın sinemaya katkısı da artar. Feminist film kuramı; kadın film festivallerinden kadın bakış açısı ile çekilmiş filmlere, izleyici/algı araştırmalarından film sektöründe çalışan kadınların konumuna kadar farklı değerleri içine alacak kadar genişler (Smelik, 2008). Cinsiyet ayrımcılığının filmin anlatı yapısı içinde nasıl yer aldığı, filmin anlam bütönlüğü içinde cinsiyet ayrımcılığının nasıl bir işleve sahip olduğu ve hatta zaman içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiği de feminist film kuramcıları için kayda değer araştırma konuları içinde

yer alır. Feminist bakış açısı, sinemada “fallus-merkezli”¹ bakış açısının reddedilmesi ve yeni bir dil oluşturulması bakımından önemlidir.

Feminist film çalışmaları, farklı türdeki film çalışmaları ile feminist kuram ve eleştiri arasındaki ilişkiye dair fikirlere odaklanır (Hollinger, 2012. s. 1). 1970'lerden itibaren sosyal ve beşerî bilimlerde göstergebilim, kültürel çalışmalar ve toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi yeni disiplinlerin ortaya çıkması, sinema araştırmaları alanına önemli katkılar sağlamıştır. Başlangıcında psikanaliz ve göstergebilim yöntemlerinden ilham alan feminist film kuramı (Johnston, 1973; Mulvey, 1975), toplumsal cinsiyet paradigmasını film çalışmalarına dahil etmiş ve sinemadaki kadın temsilini sorgulamaya başlamıştır.

Feminist film çalışmaları ve feminist film kuramı eş zamanlı ilerlemiştir. Feminist film kuramı 1970'lerde başlamış ve akademik bir disiplin olarak film kuramlarıyla paralel biçimde gelişmiştir. Bu kuram, 1960'lardaki feminist kadın hareketinin ardından olgunlaşmış ve Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* (2019 [1949]), Betty Friedan'ın *Kadınsal Mistik* (1983 [1963]) ve Kate Millett'in *Cinsel Politika* (1987 [1970]) gibi eserlerinden etkilenmiştir. Feminist film kuramı, kadınların sinemadaki temsillerinin hem politik hem de estetik analizinin gerekliliğini savunur. Ataerkil sinemaya karşı durarak kadın rollerine yönelik erkek bakış açısını incelemekle işe başlayan feminist kuram, bugün dünyanın pek çok ülkesinde üretilen kadın odaklı filmlerin de çıkış noktasını oluşturur. McCabe (2004, s.5) sinema ile ilgilenen feminist yazarların incelemeleri sonucu ortaya çıkan birtakım kavramlara atıfta bulunmaktadır. Bunlardan biri Beauvoir'ın kadını “ikinci cinsiyet” olarak kavramsallaştırmasıdır. Diğer bir kavram, Friedan'ın kadını “doğal” dişil bir pasiflik ve dominant bir aile reisinin egemenliği altında anaç rollere bağlamaya çalışan sosyal mitoloji tartışmasıdır. Millett'in vurguladığı dişilik ideolojisinin, bilimsel kurallardan edebi eserlere birçok kültürel metin aracılığıyla kadınlarda nasıl yerleşmiş olduğu tartışmasının da sinemanın feminist bakış açısıyla incelenmesine katkısı olmuştur (McCabe, 2004, s. 3-5). Feminist film kuramının başlangıcı, yukarıda adı geçen çalışmaların yanı sıra, Laura Mulvey ve Sally Potter'ın 1970'lerde çektikleri alternatif feminist filmlerin gelişiminden de etkilenmiştir.

¹ Fallus-merkezli (Eng. phallogocentric): Eril olanı, erkek cinsel organını merkeze alıp, eril olandan hareketle sosyal dünyanın organize edilmesidir.

1970'lerden beri feminist film kuramının ve eleştirisinin ana uğraşlarından biri, başta anaakım Hollywood sinemasındaki kadınlar olmak üzere, kadınların filmlerde ataerkillik ve cinsiyetçilik sorunsalı bağlamında nesneleştirilmesi olmuştur. Eğer feminist film kuramı tarihinde egemen olan bir özellik varsa bu, anaakım metinlerin eleştirel analizi ve feminist sinemanın alternatif vizyonlarını öneren kadın film yapımcılarının filmlerini öne çıkarmak yoluyla daha eylemci bir gündem yaratmak arasındaki ikiliktir (Mayne, 1994, s. 50). Feminist film kuramının diğer bir özelliği de anaakım sinemada kadınların dışarıda bırakılmış ve aynı zamanda yanlış temsil edilmiş olmasının giderek artan kanıtlarını ortaya koymayı hedeflemesidir.

Feminist film kuramına göre (Mulvey, 1989, s. 26) egemen sinemada kadın, anlatımın merkezinde yer alan bir unsurdur; ancak bu durum kadını filmin temel öznesi konumuna yerleştirmez. Kadın filmde çoğunlukla görsel bir imge, anne, kurban ya da erkeğin eyleminin nedeni olarak yer alır. Bu durum, kadının filmin merkezinde olup olmamasının ötesinde, “filmde kadın nasıl yer alır” sorusunu akla getirir (Mayne, 1987, s. 17). Feminist film eleştirisinin sinemaya ve izleyiciye en büyük katkısı; kadının gerçeklikte olduğu gibi temsil edilmediği, özne değil nesne olarak temsil edilmesi, filmlerde kadınların varlığına rağmen erkek egemen söylemin yeniden üretilme biçimleri, gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin çoğunlukla temsil edilmemesi gibi konuları ortaya koymasındır. Bu gibi sorgulamalar sayesinde izleyici Mulvey’in (2012) ifadesiyle, “sahiplenici izleyici”den, “düşünen izleyici” olmaya adım atabilir.

Feminist araştırmaların akademik bir alan olarak gelişim sürecindeki terminoloji, feminist kuram ve yöntem alanındaki tartışmalara koşut olarak değişim göstermiştir. Öztan’a (2015, s.276) göre, bir disiplin olarak tanımlanma süreçleri ve üniversite içerisinde kurumsallaşma tarihlerinde farklılıklar olmakla birlikte, 1970’lerin “kadın araştırmaları/çalışmaları” yaklaşımından, 1980 ve 1990’larda “toplumsal cinsiyet çalışmaları” terimine geçiş, feminist kuramdaki gelişmelerle ilgilidir. Feminist araştırmaları diğer sosyal bilim araştırmalarından farklı kılan dört temel ortak özellikten söz edilebilir: 1. Feminist bir bakış açısının kabulü ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine odaklanmak, 2. Geleneksel bilimsel yöntemlerde vurgulananın aksine gündelik hayat ve kişisel deneyimlere verilen önem, 3. Araştırmacı ve araştırılan arasındaki hiyerarşinin reddedilmesi ve 4. Kadınların özgürleşimi ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin ortadan kaldırılmasının araştırma hedefleri arasında yer alması (Öztan, 2015, s. 276). Yukarıda

ifade edildiği gibi kadınların sesini duyurmak ve sosyal bilimlerdeki eril yapılanmayı dönüştürmek adına feminist araştırmalar yapılır ve yapılmalıdır. Feminist araştırmalar toplumsal cinsiyet eşitsizliğini deşifre etmek amacıyla sinema ile de yakından ilgilenmektedirler. Filmlerin nasıl yapıldığı göz önüne alındığında, birçok feminist film eleştirmenin argümanlarının temel dayanağı, klasik Hollywood film yapımlarını domine eden erkek bakışıdır. Budd Boetticher, bu bakış açısını şöyle özetler: “Önemli olan kadın kahramanın neyi sunduğu değil neyi kışkırttığıdır. Erkek karakterin nasıl davrandığını belirleyen, kadın karakterin erkek karakterde uyandırdığı aşk veya korkudur veya erkek karakterin kadın karaktere karşı duyduğu kaygıdır. Kendi özü itibarıyla kadının en ufak bir önemi bile yoktur.” (Akt. Erens, 1990, s. 28).

Mulvey bu kavramsallaştırmayı daha da genişletir; kadının genellikle skopofili² ile görsel bir haz sağlayan pasif bir rolde ve ekrandaki erkek aktörün kimliği içinde betimlendiğini ileri sürer: “Geleneksel teşhirci rollerinde, kadınlar aynı anda hem bakılan hem de sergilenendir; görüntüler güçlü bir görsel ve erotik etki yaratacak şekilde kodlanır, böylece bakılmış-olma-durumu (*to-be-looked-at-ness*) ifade edilir” (1989, s.19). Mulvey, aynı metnin devamında, filmlerde kadının “anlamın yapıcısı değil, anlamın taşıyıcısı olduğunu” ileri sürer.

Filmler sadece seyirlik görüntüler değildir. Var olan egemen kapitalist, ataerkil sistemin kodlarına ve toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun ideolojileri de içerir. Elbette sinemada kadın bakış açısını hissettiren, toplumsal cinsiyet ideolojilerini kırmaya, dönüştürmeye yönelik filmler de mevcuttur.

2000’li yılların başından itibaren Türk sinemasında kadın yönetmenlerin sayısı önemli ölçüde artmış, önceki dönemlerdeki tüm kadın yönetmenlerin sayısını aşmıştır. Bu artışa rağmen, sinemada hâlâ erkek egemenliği söz konusudur. Ayrıca, kadın yönetmenlerin çektiği her film “kadın filmleri” kategorisinde yer almamaktadır. Bu noktada “kadın filmi”nin neliğine dair bir açıklık getirmek yerinde olur. Öztürk’e (2004, s. 12) göre kadın filmi; kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim “kadınsız feminizm” de olabilir) anlatının merkezinde yer aldığı, eril söylemi az ya da çok kıran/eleştiren, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dışıl söylemi

² Skopofili (Eng. scopophilia): Freud’un, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulduğu terim. Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türetilmiştir

bir biçimde öne çıkaran filmlerdir. Bu bağlamda “kadın filmi” kavramını “kadın merkezli” (*woman-centric*) filmler olarak ele almak yerinde olacaktır.

Literatürde “kadın filmi” (*chick-flick*) olarak tanımlanan farklı bir alt türe de rastlanır. Bu alt türün tanımına göre kadın filmi; kadın merkezli anlatılara, kadın kahramanlara odaklanan ve kadın izleyicilere hitap etmek için tasarlanmış film türüdür. Kadın filmlerinin tarihi, sinemanın sessiz dönemine kadar geriye gider ve 1960'lara kadar devam eder. 1930'lar ve 1940'larda en popüler dönemini yaşayan “kadın filmi” türü genellikle ev içi yaşam, aile, annelik, fedakârlık ve romantizm etrafında dönen sorunlar gibi “kadın kaygılarını” resmetmektedir (Doane, 1987, s. 152-153).

Sinema tarihçisi Basinger, kadınların, onlara dayatılan seçenekler dışında da seçim yollarının olması gerektiğini belirtir (1994, s. 13-19). Basinger 1930-1960 yılları arasında Hollywood'da çekilmiş “kadın filmleri” üzerine yaptığı araştırmasında, kadın filminin üç amacına vurgu yapar. İlki “hikâye evreninin merkezine kadını/kadınları yerleştirmek” gerektiğidir. Kadın filminin ikinci amacı, kadının tek işinin “kadınlık” olmadığını vurgulamak ve romantik bir aşkın kadınları mutlu edecek tek ve en iyi “kariyer” olmadığını sunmaktır. Üçüncü amaç ise, bir tür geçici görsel kurtuluş sağlamaktır. Çünkü bugüne kadar sinemada kadınlar yalnızca romantik bir aşk, cinsel farkındalık, lüks ya da kadın rolünün reddedilmesi seçenekleriyle sınırlandırılmıştır.

Kadını merkeze alan kadın filmleri, sinema endüstrisinde erkek egemenliğini kırmak ve izleyiciye dayatılan tek tip, eril bakış açısını kırmak bakımından da önemlidir. Ryan ve Kellner'a (2010, s. 219) göre kadınlar, temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde, yaşamlarını erkeklerin gösterdiğinden çok farklı biçimde yansıtır. Ancak bu durum için filmin yaratıcısının sadece kadın olması yeterli değildir. Feminist araştırmaların öne sürdüğü (Gelling, 2013, s. 6) “kadın deneyimlerine odaklanma” süreci, her kadın yönetmenin filminde söz konusu değildir. Dolayısıyla “[k]adınları görünür kılmak, bilinçlerini yükseltmek ve güçlendirmek” adına (Holloway ve Wheeler, 2010, s. 258), bu duyarlılığa sahip yönetmenlerin sayısının artması önemlidir.

Belirli bir endüstriyel veya profesyonel sektörde kadınların bulunmaması ve/veya yetersiz temsili, toplumsal cinsiyet çalışmalarının en önemli endişelerinden biri haline gelmiştir. Bu alandaki birçok eser, kadınların belirli bir profesyonel pozisyona erişmelerini engelleyen nedenleri açıklamak amacıyla, “cam tavan” (Hymowitz ve Schellhardt, 1986) veya medya işgücünde “yatay/dikey ayrımcılık” gibi katkı sağlayıcı

kavramlar geliştirmiştir (van Zoonen, 1994, s. 49–51). Bugün, yaratıcı endüstrilerde kadınların varlığı, kadın ve film çalışmalarının ortak ilgi alanlarından birini oluşturmaya devam eder ve bazı araştırmacılar dünya çapında film endüstrisinde çalışan kadınların sayısındaki düşüklüğünü sorgular. 1998' de Martha M. Lauzen, Hollywood sinema endüstrisindeki kadınların sayıca azlığını tanımlamak için “selüoit tavan” kavramını ortaya atmıştır. Lauzen önderliğinde, Televizyon ve Sinemada Çalışan Kadınlar Araştırma Merkezi' nin yıllık raporlarına göre, her yıl Hollywood' da üretilen en önemli 250 filmin yönetmenleri arasında sınırlı sayıda kadın olduğunu ortaya koymuştur. Merkezin 2020 yılında yayınlanan raporuna göre (Lauzen, 2020) 2019 yılında kadınlar tüm yönetmenlerin, senaristlerin, yapımcıların, yürütücü yapımcıların, kurgucuların ve görüntü yönetmenlerinin %20' sini oluşturduğu, yönetmen bazlı bakıldığındaysa 2018 yılında ilk 250 filmin sadece %12' sinin yönetmeninin kadın olduğu ortaya konmuştur.

Türkiye'deki sinema endüstrisinde de kadınların durumu Hollywood'dan farklı değildir; hatta daha vahimdir. Yavuz'un³ derlediği verilere göre 2010-2020 yılları arasında Türkiye'de gösterime giren anaakım veya bağımsız kurmaca, belgesel, animasyon filmlerin verileri de bu niceliksel azlığı ortaya koyar.⁴

Türk sinemasında kadının varlığındaki niceliksel azlık, niteliksel olarak da kadın temsillerine çoğunlukla toplumsal hayatta egemen olan ayrımcı, eşitliksizci, kadını görmezden gelen veya ikincilleştiren toplumsal cinsiyet kodlarıyla, erkeğe tabi olan anlatı ve gösterme biçimleriyle yansır. Ozan'a (2014, s. 29) göre “filmlerin çoğu, kadını erkek karakter üzerinden konumlandırır. Kadın, sinemada özne konumuna bir türlü gelememekte ve hep erkek özne konumunda bulunmaktadır.” Suner de bu duruma Yeni Türk Sineması bağlamında işaret eder: “Yeni Türk Sineması en kötü halinde Türkiye'deki erkek egemen kültürü sorgusuz sualsiz yeniden üretirken, en iyi halinde bu yeniden

³ Bu veriler, tezin yazarı ile Antrakt sinema gazetesi genel yönetmeni Deniz Yavuz'un Haziran 2020 tarihli görüşmeleri sonucu, Yavuz tarafından gazetenin veri tabanından derlenmiştir. Yıllara göre toplam film sayılarına ise tezin yazarı tarafından <https://boxofficeturkiye.com/turk-filmleri/> adresinden ulaşılmıştır.

⁴ 2010 yılında gösterime giren 118 yerli filmde 3' ünün en az bir yönetmeni kadındır. 2011 yılında gösterime giren 122 yerli filmde 8' inin en az bir yönetmeni kadındır. 2012 yılında gösterime giren 110 yerli filmde 4' ünün en az bir yönetmeni kadındır. 2013 yılında gösterime giren 145 yerli filmde 12' sinin en az bir yönetmeni kadındır. 2014 yılında gösterime giren 168 yerli filmde 11' inin en az bir yönetmeni kadındır. 2015 yılında gösterime giren 181 yerli filmde 10' unun en az bir yönetmeni kadındır. 2016 yılında gösterime giren 179 yerli filmde 14' ünün en az bir yönetmeni kadındır. 2017 yılında gösterime giren 192 yerli filmde 7' sinin en az bir yönetmeni kadındır. 2018 yılında gösterime giren 231 yerli filmde 16' sinin en az bir yönetmeni kadındır. 2019 yılında gösterime giren 204 yerli filmde 12' sinin en az bir yönetmeni kadındır.

üretim sürecine bir rahatsızlık, tedirginlik ortaya koyar” (2006, s. 292). Görsel ve işitsel bir medya olarak sinemanın toplum üzerindeki etkisi göz önüne alındığında ve kadının toplumsal konumuna işaret etmesi bakımından, sinemada kadınların temsilinin önemine dikkat çekmekte fayda vardır.

Türk sinema tarihinde, kadın yönetmenlerin sayısı azdır ve öyle kalmaya da devam etmektedir. Kadın film yapımcıları üzerine yapılan çalışmalar da sınırlıdır. Cahide Sonku, Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni ve yapımcısıdır. Özgüç’ün çalışmalarındaki verileri düzenleyen Öztürk’e (2004, s. 34) göre 1950 ve 1959 yılları arasında yapılan 545 filmde sadece üçünün yapımcılığı ve/veya yönetmenliği kadınlar tarafından yapılmıştır. Sonraki on yılda da Nuran Şener, Feyturiye Esen, Sezer Sezin, Lale Oraloğlu Ayten Ürkemez-Kuyululu, Birsen Kaya sektöre senarist, yapımcı ve/veya yönetmen olarak girerek film yapmıştır. Özgüç, Türk sinemasının başlangıcından 1980 yılına kadar geçen süreçte, yapılan 4390 filmin sadece 52’sinin kadınlar tarafından yönetildiğini, bunların da 25’inin Bilge Olgaç tarafından yönetildiğini ileri sürer (Akt. Öztürk, 2004, s. 34). Dönmez-Colin’e göre (2010, s. 100) kadınların sorunlarına olan ilginin en üst seviyede olduğu 1980’ lerde kadınlar, modern kentli kadınların kaygılarını dile getirmek için film sektörüne girmiştir. Ancak, sektöre daha fazla sayıda girmiş olan ve filmlerinin dağıtımını yapmada daha az güçlük çeken erkek yönetmenlerin elde ettiği görünürlük seviyesine ulaşamamışlardır. 1990’ larda 14 kadın yönetmen ilk filmini yapmıştır. Yeşim Ustaoglu, Yeni Türk Sineması olarak nitelendirilen dönemle ilişkilendirilen film üretenlerden en önemlilerinden biridir. Yeni Türk Sineması, 1990’ ların sonlarında genç ve bağımsız film yapımcıları tarafından Türk ulusal ve kişisel kimliğini yorumlamak için yeni ekonomik, estetik ve tematik model arayışının bir sonucu olarak başlayan bir harekettir (Dönmez-Colin, 2008, s. 156).

Modernleşme ve ekonomik büyüme Yeni Türk Sinemasına daha fazla özgürlük getirmiştir; ancak buna rağmen kadın yönetmenlerin sayısı daha önce de ifade edildiği gibi hâlâ oldukça azdır. Suner’e göre, Türk Sinemasındaki Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, Tomris Giritlioğlu ve Biket İlhan gibi kadın yönetmenler “filmlerinde cinsiyet sorununu genellikle önemsiz gibi göstermektedir ve bu gözleme paralel bir şekilde kadın yönetmenler feminist duruş ile aralarına mesafe koyma eğilimindedir” (Suner, 2010, s. 178).

1914' ten 2002' ye kadar Türkiye'de üretilen 6035 filminden sadece 92' si kadınlar tarafından yönetilmiştir. 1998' den 2002' ye kadar film endüstrisine yeni bir kadın yönetmenin girmediği de not edilmelidir (Öztürk, 2004, s. 4). 1998 ile 2005 yılları arasındaki yedi yıl boyunca, kadın yönetmen sayısı oldukça sınırlıdır. Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999), *Bulutları Beklerken* (2003) ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmleri bu dönemde çekilen az sayıda filminden birkaçıdır. Kadın yönetmenler tarafından çekilen az sayıda filmin merkezinde ise çoğunlukla kadın sorunları yer almaz. Bu uzun süreli yokluğun ardından hem kadın yönetmenlerin sayısında hem de ürettikleri filmlerin sayısında keskin bir artış yaşanmış ve 2005 ile 2013 arasında 47 kadın yönetmen 45 film üretmiştir (Uğur Tanrıöver, 2017). Türk sinemasında 2000 yılı sonrasında vizyona giren filmler içinde anaakım dışında filmler yapan kadın yönetmen sayısı oldukça sınırlıdır. Bazı kadın yönetmenlerin bağımsız film festivallerinde gösterim olanağı bulan filmleri, vizyonda izleyiciyle buluşamamıştır (Özdemir, 2019, s. 42-43). Varolan olumsuz tabloya rağmen 2010 yılı ve sonrasında anaakım ve bağımsız film üretim sürecinde kadın yönetmenlerin sayısında artış olmuştur. Özdemir'e göre (2019, s. 43) bu dönemde hem genç yönetmenlerin ilk filmleri ile ortaya çıkışları, hem birçok kadın yönetmenin film anlatılarıyla ulusal ve uluslararası ödüller kazanması sinema alanında kadın yönetmenlerin görünürlüğünü artırmıştır.

2009 yılından sonra anlatacak hikâyeleri olan, sosyal ve politik olarak bilinçli kadın yönetmenler Türk sinema sektörüne girer. Pelin Esmer, Aslı Özge, Eylem Kaftan sayıca az olan kadın yönetmenlerden bazılarıdır. Adı geçen bu kadın yönetmenler hikâyeden ziyade karakterleri ön plana çıkarır ve filmlerinde belgesel türünün geleneklerinin de izlerine yer verir. Suner'e göre cinsiyet konularını tartışma ve feminist duruş ile kişisel olarak özdeşleşme bakımından kendilerinden daha emin olan Pelin Esmer ve Eylem Kaftan gibi yeni yönetmenler ile son yıllarda bir değişim ortaya çıkmıştır (Suner, 2010, s. 178). Her ne kadar cinsiyet konuları yeni Türk sinemasının bir parçası olmaya başlasa da bu filmler ve yönetmenleri henüz dünya çapında tanınmış durumda değildir.

1.1. Problem

Bugün Türk sinema tarihinin ilk dönemlerine oranla daha fazla kadın yönetmenin varlığından söz edilebilse de Türk sinema tarihinde bir akım olarak feminist sinemanın varlığından bahsedilemez. Bu noktada şu sorular yerinde olacaktır: Kadın yönetmenlerin,

Türk sinemasında kadın temsili üzerine etkisi nedir? Kadın film yönetmenlerinin cinsiyeti, Türk sinemasında farklı bir film türü üretti mi veya filmlere kadın bakış açısı getirdi mi?

Türk sinema tarihinde kadın yönetmenlerin araştırılması birkaç bağlamda önem taşır. Bunlardan biri, kadın yönetmenlerin sinema tarihinde nerede konumlandıkları bakımından ele alınmasının gerekliliğidir. Ayrıca kadınların toplumsal cinsiyet bağlamında durumunun anlaşılması bakımından, kadın temsillerinin analizi önemlidir. Bu çerçevede toplumların kadını konumlandığı yerin ortaya konması gerekir. Smelik'in (2008), bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan metninde de değindiği gibi, önemli olan, bir filmin bir kadın tarafından çekilmiş olmasının geleneksel sinemaya göre bir farklılık yaratıp yaratmadığıdır. Farklı bir ifadeyle, kadınların ürettiği filmlerin toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ortaya koyma noktasında varolan durumu pekiştirmek yerine, dönüştürme veya yıkma potansiyeline sahip olup olmadığıdır.

Sinemanın da toplumsal gerçeklerden, yaşam koşullarından doğrudan ya da dolaylı olarak etkilenen ve toplumsal gerçekleri etkileyen bir araç olarak incelenmesi gerekliliğinden yola çıkarak; 2010-2020 yılları arası Türk sinemasında kadın temsillerinin ortaya konması; kadınların toplumsal cinsiyet sorunlarının sergilenmesi, sorgulanması ve yıkılması için katkı sağlayabilir.

Bu bağlamda çalışmanın temel problemi kadınların ürettikleri filmlerde kadınların nasıl temsil edildiğini ve bu filmlerin hangi açıdan “kadın filmi” olduğunu (veya olmadığını) ortaya çıkarmaktır. Bunu ortaya koymak için Türk sinemasında 2010-2020 yılları arasında kadın yönetmenler ve kadın senaristler tarafından üretilen ve kadını merkezine alan 10 film incelenmiştir.

1.2. Amaç

Bu çalışmada kadınların yazıp yönettiği filmlerde kadın karakterlerin temsilinin özellikle incelenmesinin sebebi, kadın karakterlerin hayatlarının feminist film pratiğine katkıda bulunup bulunmadığını irdelemektir. Buradan hareketle çalışmanın temel amacı; 2010-2020 yılları arası senaryosu ve yönetmenliği kadınlara ait olan filmleri nitel durum çalışması yöntemiyle, feminist bakış açısıyla ortaya koymaktır.

Bu amaç ve problem doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- 1- Filmlerde kadınlar toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında nasıl temsil edilmektedir?
- 2- Filmlerde kadınlar üzerindeki eril iktidar nasıl kurulmuştur?
- 3- Filmlerin anlatı yapısında kadınların yaşadığı çatışmalar onların konumunu nasıl şekillendirmektedir?
- 4- Filmlerin, kadın temsilleri bağlamında, kadın sinemasına “bilinç yükseltme”, “güçlenme” ve “duyarlılık yaratma”da nasıl katkısı vardır?

1.3. Önem

Türk sinemasında kadın sorunu genellikle göz ardı edilmiş, ikinci plana atılmıştır. 1980’li yıllar, o döneme kadar yapılan filmlerden farklı olarak, kadını merkezine koyan filmlerin ortaya çıktığı yıllardır. 1990 sonrası, kendi sinema dilini ortaya koymaya çalışan yönetmenlerin sinemaya girdiği bir döneme denk gelir. Ancak bu yönetmenlerin yaptığı filmler de çoğunlukla erkek dünyasını perdeye yansıtır. Dolayısıyla kadın dünyasının, toplumsal cinsiyet kalıplarının, kadın sorunlarının temsil edildiği filmler hem nitelik hem de nicelik olarak sınırlıdır. Türk sinemasında kadın bakış açısı ve duyarlılığı ile çekilmiş filmlere daha fazla ihtiyaç vardır. Oysa feminist bakış açısıyla yapılacak filmler ve bunların analizi; toplumsal olarak kadının konumu, toplumsal cinsiyet rollerinin kadın üzerindeki tahakkümü ve ataerkilliğin kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerinin ortaya konması ve bu çerçevede çıkarımlar yapılması bağlamında önemlidir.

Türk sinemasıyla ilgili literatürde kadınlar üzerine yapılmış akademik araştırmalar mevcuttur fakat kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsilleriyle ilgili incelemeler sınırlı sayıdadır. 1980’li yıllarda sinemada kadın temsili üzerine yapılan iki çalışma söz konusudur. Bunlardan biri Türk sineması üzerinedir.⁵ 1990’lı yıllardan günümüze sinemada kadın temsili ve sinemada toplumsal cinsiyet rolleri üzerine Türkiye’de yapılmış ve akademik araştırmalara katkıda bulunma noktasında az sayıda da olsa dikkat

⁵ Demiray, Emine (1987). “Atıf Yılmaz’ın Mine, Bir Yudum Sevgi ve Dul Bir Kadın filmlerinde kadın olgusu”.

çeken lisansüstü çalışmalar mevcuttur.⁶ 2000’li yıllardan itibaren sinemada kadın araştırmaları üzerine yapılan lisansüstü çalışmalarda artış gözlemlenmiştir.⁷ Yapılan lisansüstü çalışmalar ağırlıklı olarak erkek veya kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın ve erkek temsillerine ve erkek şiddetinin sinemadaki temsillerine odaklanmıştır. Yapılan çalışmalarda ayrıca kadın yönetmenlerin filmlerinde ataerkilliğe dair kavramların araştırıldığına az rastlanmıştır. 2010-2020 arası Türk sinemasında kadın senarist ve kadın yönetmenler tarafından yapılmış, kadına odaklanan filmlere dair bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Dolayısıyla, araştırma hem bu bakımdan hem de toplumsal cinsiyet kodlarının ve ataerkilliğin kuruluşuna, yeniden üretimine ve kırılmasına ilişkin olarak feminist çalışmalara katkı sağlaması ve daha sonraki çalışmalara ışık tutması noktasında önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada hem bağımsız sinemada hem de anaakım sinemada, kadın senarist ve yönetmenlerin ürettiği filmlerde, kadın temsilleri bağlamında toplumsal cinsiyet kodlarının ve rollerinin kimi zaman eleştirilip yıkıldığı, kimi zaman yeniden üretildiği varsayımıyla hareket edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

1. Bu çalışma feminist kuramın temel kavramlarıyla ve feminist film kuramıyla sınırlıdır. Feminist kuram, insanı merkeze alan genel geçer pek çok kuramın toplumsal hayata, bilime, bilgi alanlarına dair kadınların katkısı dışlandığı ve yanlış aktarıldığı için

⁶ Soykan, Fetay (1990). “Türk sinemasında kadın”; Topçu, Yusuf Gürhan (1999). “Korku sinemasında kadın cinselliği”.

⁷ Yaşartürk, Gül (2004). “1980 sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin bakış açısından kadın”; Ekici, Aslı (2007). “1980-1990 Arası Türk Sinemasında Kentsel Ailede Kadının Konumu”; İncioğlu, Gökçe (2007). “Women Through Women: Representation of, and Identification as, Women in the Cinema of Women Directors”; Soyumert, Aslı (2008). “Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri”; Saatçı, Didem. (2010); Yalamaç, Emel, (2011). “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri”; Ekici, Aslı (2014). “2000 Sonrası Popüler Türk Filmlerinde Kadınlığın İnşası”; Şengül, Bensu (2017). “Gözetleme Kulesi’nden Mustang’e: Kadınlar Araf’ta! Türkiye sinemasında oluşan dişil dil” “Türk sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinde erkek temsili”; Öz Zegerek, Funda (2019). “2010 sonrası Türk sinemasında kadın yönetmenlerin kadına yönelik şiddeti anlatım biçimleri”; Ceylanlı, Barış (2019). “2010 Sonrası Türk Sineması’nda Kadın Yönetmenlerin Anlatısıyla Kadın Temsilleri”

genel geçer kuramları tek boyutlu ve derinden hatalı görür (Narayan, 2004). Oysa kadınların katkısının bilim ve bilgi alanlarına dahil edilmesi, sadece eksik kalan detayların tamamlanmasına değil; sınırlı perspektifin genişletilip, bilimsel ve bilgiye dair etkinliklerin anlayışlarını da değiştirecektir. Feminist film kuramı da feminist kurama benzer biçimde ataerkil düzen içinde kadınların durumunu sorgular. Ama bunu yaparken araştırma alanı sinemadır. Feminist film kuramı cinsiyet ayrımcılığı ve buna dayanan iktidar ilişkilerine dayalı ataerkil dile sahip filmler ile bunu reddeden, kadın sorunlarını merkeze alan ve kadının özne olduğu filmleri araştırma alanı olarak görür ve görsel kodların ardındakileri inceler. Dolayısıyla bu çalışmanın problem ve amacı gereği; seçilen filmler feminist film kuramının kavram ve yaklaşımıyla incelenmiştir.

2. Bu alışma 2010-2020 yılları arası Türk sinemasından, önce amaçlı örnekleme, ardından maksimum çeşitlilik rneklemesi ile seçilen 10 filmle sınırlıdır. Özellikle 2010 sonrası kadın yönetmen sayısındaki artış göz önüne alındığında 2010-2020 yılları arasında anaakım ve bağımsız film üreten kadın yönetmenlerin, kadına odaklanan kurmaca filmleri sınırlılıkları oluşturur.

1.6. Tanımlar

Feminist Film Kuramı: Feminist politikalardan ve feminist kuramdan türetilmiş bir film eleştirisidir. Feminist film kuramında sinema üretim sürecinde kadının nasıl sunulduğu, kadın izleyiciyi nasıl etkilediği ve cinsel ayrımcılığı nasıl pekiştirdiği incelenir.

Kadın Filmi: Kadın merkezli anlatıları, kadın kahramanları ve kadın bakış açısını içeren filmlerdir. Bir başka deyişle, klasik anlatı sinemasının erkek egemen haz ve erkek özne üzerinden kurgulanan yapısı karşısında, kadınların özne olarak temsil edildiği filmlere kadın filmi denebilir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Feminist Kuram

Eleştirel bir düşünce ve terim olarak ilk kez 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan feminizm, en genel anlamıyla kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak tanımlanabilir. Latince “kadın” anlamına gelen *femine* sözcüğünden türetilen *feminizm*, Fransızcaya 1837’den sonra, İngilizceye ise 1890’lardan sonra girmiştir. Aydınlanma düşüncesi içerisinde gelişip, olgunlaşan eşitlik, özgürlük, kardeşlik düşünceleri ve Fransız Devrimiyle beraber gelen büyük dönüşüm, feminist düşünce gelişiminin temel dayanağını oluşturur (İmançer, 2002, s. 151). Feminizm, kadının kadın olmasından dolayı sömürülmesini, aşağılanmasını, ötekileştirilmesini, baskı altına alınmasını sona erdirmeyi amaçlayan politik bir harekettir. Feminizm, kadınların ezilmişliğinin nedenlerini ve özgürleşme süreçlerini tartışırken aynı zamanda günlük yaşamdan makro süreçlere kadar toplumsal yaşama nüfuz etmiş bütün yapı ve ilişkileri de eleştirir (Güneş, 2017, s. 245). Bu bağlamda feminizm kavramının uzun bir geçmişi vardır. Erkek egemen yani ataerkil toplumsal düzen; erkeklerin, güçlerini kullanarak koydukları kurallarıyla ve istekleriyle, yaşadıkları toplumun düzenini kendi lehlerine çevirip fırsat eşitliğini ortadan kaldırmasıyla ortaya çıkar. Feminizm, bunun karşısında kadının varoluş mücadelesini ifade eden kavramdır.

Kadınlık ise yalın ve homojen bir olgu değildir. Feminizmin öznesini oluşturan kadının her kültürde, dinde, ırkta, yaşam tarzında, sınıfta ve tüketim kalıplarındaki farklılığından kaynaklanan heterojen bir yapısı vardır. Bu farklılıklar feminizmin tek bir düşünce, dil, görüş ya da karşı duruşla açıklanmasını zorlaştırdığı için kendi içinde çeşitli feminizmleri ve kuramları ortaya çıkarmıştır. Ancak feminizm, kadının farklılığını odağına alan bir eşitlik mücadelesidir ve ezme-ezilme ilişkisini yok etmeye çalışan bir harekettir. Feminizm iktidara ve egemen güce meydan okuyan toplumsal bir hareket olma özelliğini taşır. Sanat, edebiyat, siyaset ve bilim gibi alanlarda ataerkil toplumu sorgulayan eleştirel feminizm siyasi ve ideolojik bir duruş sergiler.

Buna karşın tarihte insanlığın yerleşik hayata geçmesiyle birlikte kadının erkeklerle eşit, zaman zaman da üstün olan toplumsal konumu değişime uğramaya başlamıştır. Michel (1993, s. 21-22) bu süreci şu şekilde özetler:

“Kentlerde kadınların “kapatılması” iki aşamada gerçekleşti. İlk aşamada toprağın özel mülkiyetine ve sosyal ayrıcalıklara sahip olanlar, yasa ya da güç yoluyla bu ayrıcalıklarını korumak üzere oluşturdukları ilk bürokrasilere, yani rahip ve asker kastlarına yaslanarak, kadınları eski siyasi ve dini görevlerinden uzaklaştırdılar. İkinci aşamada ise ticaretin ve kentlerin gelişmesi sonucu ortaya çıkan orta sınıfın, sosyal hiyerarşide yükselme derdinde olan tacirleri, snopluk gereği, karılarını önce kentsel kesimin zanaatkâr üretiminden çektiler, sonra da onları, sitenin yönetiminde siyasi güç sahibi kılabilecek her tür iletişim ağının dışına çıkardılar.”

Dolayısıyla insanlık tarihinde sömürü, iktidar ve ötekileştirmenin tüm değişik biçimlerini yaşayan kadın, her dönemde varlık mücadelesini sürdürmektedir ve hâlâ sürdürür. Ataerkil toplumsal düzen içinde yaratılan cinsiyetçi baskıdan kurtulmak, tarih boyunca kadının varlık mücadelesinin temelini oluşturmuştur. Kadın kendi kimliğini bulmak ve onu meşrulaştırabilmek, cinsiyetçiliğin çok yönlü baskısını sona erdirmek için çoğu tarihsel dönemde ataerkil toplumsal yapıya karşı bir mücadele vermiştir ve vermektedir.

Tarih boyunca feminizm, mücadelesinde kendine eşlik eden pek çok kuramı da üretmiştir. Bu bağlamda feminizm, tarihsel olarak dört dalga ile açıklanır (Donovan, 2009, s. 17). Donovan, feminizmde dalgalar kavramının ve bu dalgaların (bir, iki, üç ve son dalga olarak sıralanmasının), feminizm tarihinin dönemsel özelliklerini nitelendirmek için kullanılan bir yol olduğunu savunur. Bu çalışmada da Donovan’ın bu sınıflandırması tercih edilmiştir.

2.1.1. Birinci Dalga Feminizm

Bu bölümde liberal feminizm olarak da tanımlanan birinci dalga feminizmin ortaya çıkış koşulları, birinci dalga feminist hareketin çıkışında başat rol oynayan kişiler, yazılı kaynaklar ve bütün olarak liberal feminizmin temel kavramları açıklanır. Ayrıca bu çalışmanın konusu gereği, birinci dalga feminizmin temel kavramlarının sinemadaki temsiliyetine de değinilmiştir.

Birinci dalga feminizm, 1776 Amerikan Devrimi ve 1789 Fransız Devrimi ile başlayan ve 1960’lı yıllara kadar devam eden bir dönem olarak tanımlanır (Mies, 2011, s. 61; Doğan, 2008, s. 30). 1776’da *Amerikan Bağımsızlık Bildirisi*’nde ve 1789’da *Fransa İnsan Hakları Bildirisi*’nde yer alan “[h]er birey doğuştan gelen temel haklara sahiptir” ifadesi, her iki bildirinin de temelini oluşturur. Bu ifade iki bildirinin de can alıcı noktasıdır ve tüm kadın erkek eşitliğini savunan yazarlar ve aktivistler için bir umut

kaynağı olmuştur. 1789 Fransız Devrimi'nin eşitlik, kardeşlik, özgürlük ilkeleri, devrim sürecinde pek çok kadın ve erkeği sokaklardaki eylemlerde ve barikatlarda bir araya getirmiştir. Bu anlamda liberal feminizm, Fransız Devrimi'nin yukarıda ifade edilen temel kavramları üzerinden şekillenmiştir ve temeli oraya dayanır.

Bu bağlamda Fransız Devrimi'nin oluşumunda kadınlar önemli rol oynamıştır. Bu kadınlardan biri olan Olympe de Gouges'ın 1791 yılında yayınladığı *Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirisi*'nin 10. maddesiyle (De Gouges, 2015, s. 187; Rullman, 1996, s. 260) birinci dalga feminizm hareketi başlamıştır. Hareketin ilk önemli adımını 1790 yılında Marki de Condorcet *Kadınların Tam Yurttaşlığa Kabulü* başlıklı makalesinde, kadınlar için eşit eğitim olanaklarının yanında eşit haklar isteyerek atmıştır. De Condorcet (1790) makalesinde istediği hakları; “[y]a insan ırkının hiçbir üyesinin, hiçbir gerçek hakkı yoktur, ya da hepsi aynı haklara sahiptirler. Dini, rengi, cinsiyeti ne olursa olsun bir başkasının hakları hakkında oy kullanan kişi, gerçekte kendi haklarını tehlikeye atar,” cümlesiyle çok açık bir şekilde ifade etmiştir. Condorcet'in makalesinden sonra erkek çocukların, kız çocuklar karşısındaki miras öncelikleri kaldırılıp, bu alanda eşitlik ilkesi benimsenmiştir. Fransa'da 1792'de yasalarda boşanma hakkı tanınmıştır. Ancak Concorcet'in önerileri, giyotinle idam edilmesinden sonra unutulmuştur (Arat, 2010, s. 25).

Olympe de Gouges 1791 Eylül'ünde yayınladığı *Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirisi*'nde her kadının erkeklerle eşit hak ve özgürlüklere sahip olarak doğduklarını, ancak bu hak ve özgürlüklerin erkekler tarafından geri alındığını ve kadınların sahip oldukları hak ve özgürlükler geri verilmedikçe Fransız Devrimi'nin yarım kalacağını ifade etmiştir. Ayrıca De Gouges yayınladığı bildirinin onuncu maddesinde yer alan

“Madde 10- Hiç kimse, esaslı derecede farklı olsa bile, düşüncelerinden dolayı kovuşturulamaz. Kadın idam sehпасına çıkma hakkına sahiptir. Bu nedenle eylem ve ifadeleri yasalarla korunan kamu düzenini bozmamak koşuluyla, konuşma kürsüsüne de çıkma hakkına sahip olmalıdır.”

cümleleri Fransız meclisi tarafından yayınlanmış olan *Erkek ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*'ne bir cevap niteliği taşır. De Gouges'un (1791) yayınladığı bildirge aslında meclisin yayınladığı *Erkek ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*'nin bir kopyasıdır ve sadece “insan” sözcüğü yerine “kadın” sözcüğünü koymuştur. O dönemde, bildirilerde ve yazılan çeşitli makalelerde yer almasına rağmen özgürlük hakkı, mutluluğa sahip olma

hakkı, özel mülkiyet vb. haklarla ilgili pek çok ifadenin kadınlara ait olmadığı ve onlara hiçbir hak tanınmadığı görülür. 17. ve 18. yüzyıllarda ve hatta öncesinde ve sonrasında da kadının eş ve anne olarak evine ait olduğu varsayımı, evrensel kabul ediliyordu (Donovan, 2009, s. 25). Ayrıca o dönemlerde kadınlar evlilikle beraber tamamen bir ölü vatandaş sayılıyor; miras, çocuklar üzerinde vekâlet hakkı gibi haklara da erişemiyorlardı. Dolayısıyla Fransız Devrimi'nde kadınlar önemli rol oynamıştır ama yasalar ve toplumsal düzende ihmal edilmişlerdir.

Liberal feminizmin en önemli temsilcileri arasında yer alan Mary Wollstonecraft ise feminist kuram tarihinin başat eseri sayılan *Kadın Hakları Savunucusu (Vindication of the Rights of Women, 1792)* başlıklı eserinde, kadınlarla erkeklerin eşit eğitim görme olanaklarını engelleyen Fransız Devrimciler başta olmak üzere tüm burjuvaları eleştirmiştir. Wollstonecraft, paleolitik çağla birlikte toplumda kadının değişen yerinin, onların evlerde ya ev işlerine mahkûm edilmelerinin ya da biblo gibi saklanmalarının, kadının doğasına aykırı olduğunu savunmuştur. Wollstonecraft hala konuşulan ve tüm feministlerin benimsediği mücadelesini şu sözleriyle açıklamıştır (2012, s. 13-14):

“Artık kadınların yaşam şekillerinde bir devrim gerçekleştirilmesinin zamanı geldi. Kadınlara yitirdikleri onurlarını yeniden vermek ve insan soyunun bir parçası olarak dünyanın dönüştürülmesine katkıda bulunmalarını sağlamak için geç bile kalındı. Kadın ve erkek arasında, cinsel arzulama dışında hiçbir fark kalmayınca kadar mücadele!...”

Wollstonecraft'ın kitabında kadın erkek eşitliği ve kadın hakları ile ilgili yazdığı fikirler, ancak o tarihten uzun yıllar sonra tekrar gündeme gelebilmiştir. 19-20 Temmuz 1848 tarihinde New York Seneca Falls Kongresi'nde ilk kadın hakları bildirgesi olan *Duygular Bildirgesi (Declaration of Sentiments)* yayınlanmıştır. Seneca Falls Kongresi, 19. yüzyıl Amerikan Kadın Hakları Hareketi'nin temelini atmada önemli olmuş ve feminist kuramın çerçevesinin çizilmesinde rol oynayan yazar ve düşünürlerin kuramlarını geliştirmesini sağlamıştır.

Margaret Fuller (1845) aydınlanmanın mekanik bakışının yerine duygusal, sezgisel bilgiye vurgu yaptığı *19. Yüzyılda Kadın* başlıklı eserinde, kadını duygusal ve sezgisel bilgiye ulaşmada doğal yeteneği olan bir varlık olarak tanımlamıştır (Donovan, 2009, s. 71). Fuller, kadınlığın gelişmesinin, toplumu da radikal olarak değiştireceğini iddia eder. Fuller, kadınların kendi kimliklerini bulabilmeleri için, erkeklerle birlikte yaşamı deneyimleyerek, ataerkil kültürle hesaplaşarak, kendi kültürlerini yaratmaları

gerektiğini savunmuştur. Fuller'a göre, kadınlar ancak kendi kültürleriyle yarattıkları dünyalarında kendilerini gerçekleştirebileceklerdir. Kadınların ataerkil toplum düzeni içerisinde sürekli baskı altında yaşadıklarında toplumun gelişiminin yavaşlayacağını ileri süren Fuller, aslında liberal feminist kuramla aynı düşünceleri paylaşır (Donovan, 2009, s. 73). Fuller, liberal feminist kuramda kadını erkeğe bağlayan ekonomik bağın yanında ahlaki bağın da olduğunu ve bu iki bağın kadını erkeğin karşısında tutsak hale getirdiğini savunmuştur.

Mary Wollstonecraft (1759-1797), Frances Wright (1795-1852), Sarah Grimke (1792-1873) gibi yazar ve düşünürler Seneca Falls öncesinde; Sojourner Truth (1795), Elizabeth Cady Stanton (1815-1902), Susan B. Anthony (1820-1906), Harriet Taylor (1807-1858) ve J. Stuart Mill (1806-1873) Seneca Falls sonrasında feminizmle ilgili fikirlerini ve isteklerini kuramsallaştıran diğer aydınlanmacı liberal feminist kuramcılardır.⁸

Birinci dalga feminizm hareketi, eğitimde fırsat eşitliğinin, kadın özgürlüğünün, kadınların seçme-seçilme ve mülkiyet haklarının savunulması biçiminde kendini göstermiştir (Özsöz, 2008, s. 51). Bu açıdan birinci dalga feminizm, liberalizmin değerleriyle örtüşür. Bireyciliği temel alan liberal feminist kuramda, insan önemlidir ve tüm insanlar eşit haklara sahiptirler. Herkes cinsiyetine, dinine, ırkına ve etnik kökenine bakılmadan eşit muamele görme hakkına sahiptir (Heywood, 2007, s. 290-291). İnsanlar arasında zihinsel kapasite açısından bir fark olmadığını savunan Wollstonecraft, Stanton ve Mill gibi kuramcılar eğitimde fırsat eşitliği; Grimke ve Anthony gibi kuramcılar cinslerin aynılığı kuramından hareketle kadınlara siyasal temsil hakkı, kadınların hemcinsleri tarafından yargılanması, kadınların korunmaya muhtaç varlıklar olduğu düşüncesinin yıkılması (Donovan, 2009, s. 31) gibi konulardaki fikirlerini açıklamıştır. ABD'de yaşayan eski bir köle olan Truth, aydınlanmacı liberal feminizm hareketinde kadın erkek eşitliğini savunurken, aynı zamanda kölelik karşıtı söylemlerde bulunmuştur. Taylor ve Mill, evlilik ve boşanma konusunda devleti dışarıda bırakan görüşleriyle öne çıkan kuramcılar olmuştur. Liberal feminizmde, kadın ve erkek arasındaki kazanılan haklar çoğunlukla kâğıt üzerinde kalsa ve kadınlarla erkekler arasındaki ontolojik farklar

⁸ McLay, M. (2006). From Wollstonecraft to Mill: Varied Positions and Influences of the European and American Women's Rights Movements. *Constructing the Past*, 7(1), 13.

gibi sorulara yanıtlar tam olmasa da kadınlar “biz de varız ve bu dünyada yaşıyoruz,” demeyi başarmışlardır.

Birinci dalga feminist hareketin talepleri, kamusal alanın düzenleyicisi ve denetleyicisi olan devletin muhatap alındığı, reformist liberal taleplerle sınırlıdır; erkekler ya da ataerkil sistemle hesaplaşılmamıştır (Mies, 2011, s. 63). Bu nedenle de birinci dalga feminizmin etkili olduğu dönemde var olan ataerkil sistemin politik ve kuramsal sorgulanması yerine, kadınları vatandaşlık, eşit hak ve özgürlükler, fırsat eşitliği çerçevesinde etkileyen eksiklikler üzerinde durulmuş ve bunların giderilmesi arayışına gidilmiştir. Kadınların erkekler dünyasında eşit olarak yer bulmasını isteyen kadınlar, eşitliğin sürekli ertelendiğini savunmuşlardır. Her birinin geliştirdiği kuramlar temelde farklı fikirler üzerine kurulmuş olsa da Smith, Hegel, Kant, Rousseau ve Nietzsche gibi düşünür ve kuramcıların düşüncelerinde ortak temalardan biri kadındır. Zorlayıcı hiyerarşiye karşı çıkan liberallerin, kadın ve erkek arasındaki eşit olmayan yapıya karşı çıkmamalarının tek nedeni, bu yapıdan kendilerinin de yararlanması ve cinsiyetçi iş bölümünü sorgulamakta herhangi bir çıkarlarının olmamasıdır (Hava, 2017, s. 1). Bu düşünür ve kuramcılar kadınların, sahip oldukları biyolojik ve ruhsal yapılarından dolayı uysal, itaatkâr ve mantıksız olduklarını savunmuşlar; kadınların siyasete ya da kamusal alana dâhil olmak yerine, evlerinde yaşamaları gerektiğini vurgulamışlardır.

Buna karşın anaerkil düşünce yapısını benimseyen kültürel feministlerin⁹ en büyük hayallerinden biri, kadınların söz sahibi olduğu ve kadınlar tarafından yönetilen bir toplumdur. Kültürel feministler, ataerkil toplumsal düzenden önce anaerkil toplumsal düzenden bahsederler. Charlotte P. Gilman (1972 [1903])¹⁰ *Yuva (The Home)* başlıklı eserinde kadınların yönettiği ütöpik bir toplumu anlatmıştır. Bu eser birinci dalga feminizmin en önemli eserlerinden biri sayılır. Ataerkil yapıyı sorgulayan kültürel feministler sistemin bir kurumu olan aileyi de eleştirmişler ve aileyi ataerkil sistemin ekonomik bir birimi olarak ele almışlardır. Gilman’ın (1972, s. 171) bu düşüncesi daha sonra Marksist feminist kuram tarafından da tartışmaya açılmış, diğer feminist kuramlar

⁹ 19. yüzyılda liberal feminist kuramdan çok ayrılmayan, ama söylemlerinde farklı fikirler barındıran kültürel feminist kuram ortaya çıkmıştır. Kültürel feminizm, “kadınlar farklıdır” söylemiyle, kadının kendine has, ayırt edici özelliklerini ön plana çıkaran liberal feminizmin aksine; siyasal değişimden çok kültürel değişimi önemseyen bir kuramdır. Kültürel feminizm, 1960’ların sonlarına doğru oluşan ikinci dalga feminizm hareketinin ve radikal feminist kuramının öncü kuramı olma niteliği taşımaktadır (Weedon, 1999, s. 28).

¹⁰ Bu kitabın ilk baskısı Charlotte P. Gilman tarafından 1903 yılında yapılmıştır. Kitap 1972 tarihinde Michael Kimmel’in giriş metniyle yeniden basılmıştır.

tarafından derinleştirilmiştir. Kültürel feminizmin feminist kurama en büyük katkısı, aileyi ataerkil yapının ekonomik birimi olarak ele almasıdır. Gilman erkeğe ekonomik olarak bağlı olan kadının pasif olduğunu, kadının özgürleşmesi için ataerkil aile yapısını ayakta tutan ailenin terk edilmesi gerektiğini ifade etmiştir (Donovan, 2009, s. 101).

Bu gelişmeler ışığında 1900'lerin başında, kadınların ekonomik, siyasal ve aileye ilişkin haklarını elde etmek için verdikleri mücadeleyi tüm dünyadaki kadın hareketine katılanlarla birlikte sürdürebilmek için Uluslararası Kadın Konseyi oluşturulmuştur. Çeşitli ülkelerde Uluslararası Kadın Konseyi'nin şubeleri kurulmuş ve uluslararası katılımlı toplantılar düzenlenmiştir. 1906 yılında kurulan Fransız Kadınları Ulusal Konseyi, kadınlarla ilgili sorunlarla başa çıkabilmek için çok sayıda dernek ve hayır kurumunu bir çatı altında toplamıştır. Tüm konseyler içinde Fransız Konseyi'nin önemi büyük olmuştur. Fransız Konseyi'nde Jeanne Bouvier ve Coulby gibi işçi kadınlar, Uzes Düşesi gibi bir aristokrat ve Avril de Saint-Croix, Cecile Brunswick, Maria Verone gibi zengin burjuva kadınlar yan yana çalışmıştır (Michel, 1993, s. 70). Konsey Fransa'da 1907 yılında çalışan evli kadının kazancını özgürce kullanabilmesini güvenceye alan, 1912 yılında çocuklarını tanımayan erkekleri cezalandıran yasaların meclisten geçmesini başarmıştır. Konsey ayrıca kadınların yüksek kademelerde memur olmalarını sağlamıştır. Evde çalışan kadınlar için asgari ücret uygulaması, kadın ve erkek ilköğretim öğretmenlerinin aynı ücreti almaları ve genelevlerin kapatılması için de çok sıkı mücadele vermişlerdir (Michel, 1993, s. 70).

Aynı yıllarda ABD ve İngiltere'de Uluslararası Kadın Oy Hakkı Birliği adında, kadınlara oy hakkının verilmesi konusunda mücadele eden ikinci bir örgüt kurulmuştur. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de kadın hareketi diğer ülkelere göre daha fazla hız kazanmıştır. Tüm bu mücadelelerden sonra Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde ülkede kadınlara oy hakkı tanınmıştır. Oy hakkı elde edildikten sonra tüm dünyada feminist kurumlar, başta kadın emekçilerin haklarının savunulması olmak üzere, olası savaşların önlenmesi, aile yardımları, her iki cins içinde çalışma koşullarının eşitlenmesi, evlilik dışı çocukların korunması, kadınların ve kadın emekçilerin haklarının savunulması, evli kadının milliyetini ve soyadının koruma hakkı için çalışmalara başlamışlardır (Michel, 1993, s. 72). Her ne kadar feminist kadınlar ve feminizmi destekleyen erkekler büyük mücadeleler verseler de hem batıda hem de doğuda pek çok hükümetin kadınlara karşı bakış açıları aynı kalmıştır.

Feminizimin birinci dalgasının ortaya çıkışı hemen hemen sinemanın ortaya çıkışıyla eş zamanlıdır. Dolayısıyla o dönemde feminist bir sinemadan söz etmek mümkün değildir. Çok daha geç yıllarda feminizmin yavaş ama istikrarlı gelişimini ele alan filmler; sinema alanında da karşılığını bulmaya ve konu edilmeye başlamıştır. Sinema tarihinde ve daha özelinde kadın sinemasında feminist mücadelenin tarihsel sürecini ele alan filmler dikkat çekicidir. Sarah Gavron'un kurmaca filmi *Suffragette* (2015), birinci dalga feminizmin tartıştığı konulara odaklanır. Film 20. yüzyılın başlarında İngiltere'de kadınların eşit oy hakkına sahip olması için başlatılan kadın hareketini ve hükümete karşı yürütülen mücadeleyi çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Katja von Garnier'in kurmaca filmi *Iron Jawed Angels* (2004) 20. yüzyılın başlarında Amerika'da kadınların oy hakkı kazanması için verilen mücadeleyi konu edinir.

Liberal feminizm olarak da adlandırılan bu dönemin en büyük eksikliği ataerkil yapı ve ilişkilerin kuramsal veya politik bağlamda tartışılmamış olmasıdır. Dolayısıyla araştırma kapsamında¹¹ feminist hareketin tarihsel süreçte tartıştığı diğer kavramlara da bakmak yerinde olacaktır.

2.1.2. İkinci Dalga Feminizm

Bu bölümde ikinci dalga feminizmin temel olarak çıkış koşulları, ikinci dalga feminist hareketin çıkışında başat rol oynayan kişiler, yazılı kaynaklar ve bütün olarak ikinci dalga feminizmin temel kavramları ifade edilmiştir. Ayrıca bu çalışmanın konusu gereği, ikinci dalga feminizmin temel kavramlarının sinemadaki temsiliyetine de değinilmiştir.

Bu noktadan hareketle 19. yüzyılın sonlarında liberal feminist kuram üzerine eleştirel tartışmalar başlamıştır. Liberal feminist kuramın kadın sorununu çözmek için önerdiği kadın erkek eşitliği kavramının uygulanması ile ilgili ortaya çıkan şüpheler, Marksist feminizmin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Sevim, 2005, s. 63-64). Marksist feministler kadınların erkekler tarafından ezilme ve ötekileştirilmesinin nedeninin, kapitalizmin yarattığı sınıfsal ayrımdan ve buna bağlı olarak toplumlar arasındaki fırsat eşitliğinin yokluğundan kaynaklandığını savunmuşlardır (Dikici, 2016, s. 527). Marksist

¹¹ Bu çalışma kapsamında yapılacak analizde birinci dalga feminizmin temel meselesi olan medeni ve siyasal haklar çerçevesinde eşitlik ve yurttaşlık mücadelesi, oy ve eğitim hakkı, meslekler ve işgücüne katılım kavramlarının filmlerdeki izleri araştırılmıştır.

feminist kuram, erkeklerin neden kadınların karşı karşıya kaldıkları baskıya maruz kalmadıklarını anlamaya çalışmış ve kadınların iş yerindeki konumları ile kendilerine yönelik imajları arasındaki bağlantıların çözümlenmesi gerektiğini iddia etmiştir (Donovan, 2009, s. 147-148; Demir, 1997, s. 56; Hartmann, 2006, s. 5). Marksist feminizm Karl Marx ve Friedrich Engels'in fikirlerinden etkilenmiştir. Marksist feminist kuram günümüz kapitalist toplumlarında kadınların ezilmesini aynı toplumun üretim tarzı ve üretim ilişkileri etrafında açıklar. Marksist feministler kadınların yaşadıkları baskılara, sınıf, ırk, etnik ve sosyo-ekonomik konum gibi bölünmelerden dolayı farklı tepkiler vereceğini savunur ve Marksist kuramın temel meselesi olan yeniden üretim kavramını kadın emeği üzerinden ele alır (Güneş, 2017, s. 247). Kapitalist toplumda kadınlar, erkeklere göre dezavantajlı durumdadır ve bunun da temel nedeni kadınların yeniden üretim sürecinde emeklerini kullanan emekçiler olmasıdır. Ayrıca kadınların bu ezilmişlik deneyimleri, sınıf, ırk, etnik ve sosyo ekonomik konumlara göre değişkenlik gösterir (Güneş, 2017, s. 247). Dolayısıyla kadınların baskı ve ezilmişlik deneyimindeki farklılık ve bu baskılara karşı verdikleri mücadeleler farklılaşır.

İkinci dalga feminizm sadece Marksist felsefe ile yetinmemiştir. Bununla birlikte ataerkil egemen kültürde erkeğin özne, kadının öteki olduğu düşünce sistemini kırmak için varoluşçuluk kuramından destek alarak, kadının kendi aklını kullanarak yaratabilme yetisiyle özneleşebileceğini ileri süren Fransız kuramcı Simone de Beauvoir varoluşçu feminist kuramın en önemli temsilcilerinden biridir. Varoluşçuluk, insanı doğayı aşabildiği sürece insan olarak tanımlar ve kişinin kendisini yaratması, kendi benliğini oluşturması gerektiğini söyler. Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet* [1949] başlıklı kitabı varoluşçuluk odağı ile, kadınların kimliklerini nasıl aldıklarına dair yapısal bir analiz için alt yapı hazırlamıştır (Neroni, 2016, s. 22). *İkinci Cinsiyet*'te kadının ötekileştirildiği ve varoluş sürecinde yer almadığı anlatılır. Beauvoir (2019) kitabında ötekileşmeyi; “[t]arih bize, erkeklerin her zaman somut güçlere sahip olduğunu gösterdi; en eski zamanlarından beri ataerkilliğin, kadının erkeğe bağımlı olmasının toplumsal açıdan bir durum olduğu kodları aşılandı ve kadın ötekileştirildi,” olarak tanımlar.

Beauvoir'ın (2019) kitabının toplumsal cinsiyet açısından belki de en önemli vurgusu; insanın kadın doğmadığı, sonradan kadın olduğudur. Bu vurgu ikinci dalga feministlerin, cinsiyeti doğal veya doğuştan değil, toplumsal şartlanma yoluyla edinilen bir kültür meselesi olarak gördüklerini ortaya koyar. Ayrıca bu yaklaşım, ikinci dalga

feministlerin bakış açılarını şekillendirmede önemli bir rol oynamıştır. Dolayısıyla ikinci dalga feministler kadınlığın doğal bir veri olmadığını, kültürel bir örüntü olduğunu savunurlar.

Beauvoir, cinsiyet hiyerarşisi ve cinsel eşitsizliğin kaynağının; dünyayı anlama ve deneyimlemek amacıyla ataerkil kültürün öznesi olan erkeklerin yarattığı, din, gelenekler, dil, masallar, şarkılar, filmler gibi araçlar olduğunu ileri sürer. Bu araçlar, erkekler tarafından yaratılmış ve mutlak gerçekliğin hatalı bakış açılarıyla yapılandırılmış mitlerdir. Birinci dalga feminizm hareketinin en durgun olduğu yıllarda yazılan *İkinci Cins*, feministlerin, onlara ilişkin olumsuz görüşlere karşı istikrarlı bir şekilde dik durmalarında ve fikirlerini savunmalarında yardımcı olmuştur (Chaudhuri, 2006, s. 16). Beauvoir, insanları birbirlerini meta olarak değil özne olarak tanımaya ve böylece kadının erkeğin yarattığı öteki konumuna bir son vermeye çağırılmış (Neroni, 2016, s. 23) ve kadınlar için siyasi ve ekonomik eşitlik talep etmiştir. Beauvoir'ın feminizm konusundaki fikirleri, ikinci dalganın erken başlangıcı olarak kabul edilir.

Radikal feminist kuram ise liberal feminizm kuramının temelini oluşturan “varlığın eşitliği” düşüncesini reddederek, kadın ve erkeğin doğuştan farklı olduğu fikrini savunur. Radikal feminizm, kadınların sömürülmesi ve baskı altında tutulmasının asıl nedenini, kadınlarla erkekler arasındaki biyolojik farklılıkta gören bir kuramdır (İmançer, 2002, s. 158). Radikal feminist kurama göre ataerkil yapı, her zaman kadına hükmeden ve ona emreden bir yapıdır. Radikal feministler bu yapıyı kırmak için kadınların, erkeklerin denetimine ve dünyasına tabi olmadığı bir dünya kurarak ezilmişlikten, itilmişlikten ve ötekileştirilmekten kurtulabileceklerini savunmuşlardır. Radikal feminizmi liberal feminizmden ayıran en önemli nokta, erkeklere hizmet etmeyi ve hizmet etmenin rolünü kabul etmeyi destekleyen aile kurumunu reddetmesidir (Ramazanoğlu, 1998, s. 30). Radikal feministler, kadının evlilik yoluyla girdikleri aile ortamında, toplumdan soyutlanarak sömürüye açık hale getirildiğini, dolayısıyla zayıf ve bağımlı varlıklara dönüştüğünü savunur (Davidoff, 2002, s. 106). Aile / özel alan / yeniden üretim alanı, sistemli ve düzenli olarak erkeklerin, kadınlar üzerinde en rahat ve yoğun tahakküm kurup, baskı ile kontrol altına aldığı kurumdur.

Radikal feminist kuramın üzerinde durduğu bir başka nokta da kadın bedeni üzerinde kurulan ataerkil denetimdir. Ataerkil söylemle medyada kadın bedeni; dişilik, porno, tecavüz, taciz vb. temsillerle aşağılanmış, ötekileştirilmiş ve metalaştırılmıştır. İşte

bu noktada radikal feministler kadın bedeninin aşağılanması, ötekileştirilmesini ve metalaştırılmasını eleştirir ve bu sorunlara çözümler ararlar (MacKinnon, 2003:132). Bundan dolayı ataerkil tahakkümün kadın bedeni üzerindeki bu egemenliği, radikal feminist politikaların temel meselelerinden birini teşkil eder.

Liberal feminizmde odak noktası kadının anayasal hakları için mücadeleyken, radikal feministler, kapitalizmin sınıf, güç ve ekonomik koşullarla yarattığı eşitsizlikle beraber erkek egemenliğinin de ortadan kaldırılmasını savunur. (Demir, 1997, s. 64-65). İkinci dalga feminizm hareketiyle erkek egemenliğinin gizli kodları her alanda açığa çıkarılmaya çalışılır. Kadın bedenine ilişkin yasal ve tıbbi haklar, kadınlık temsilleri, annelik hakları, üreme ve doğum kontrol hakları, aile içi şiddet gibi özel alana hapsedilmiş ve kadınsı olarak görülen konular kamusallaştırılmıştır.

1960'lı yıllara kadar savaşla birlikte yok olan ya da durağan dönem yaşayan pek çok ülke yaralarını sarmış, kapitalist düzen ve teknolojik gelişmelerle birlikte hayata geri dönmüştür. Bu yıllarda, kapitalizmin ve teknolojinin sağladığı sosyo-ekonomik refah düzeyiyle artık kadınların seslerinin çıkmayacağını uman ataerkil düzenin karşısına, birden fazla feminist kuramı barındıran radikal feminizm hareketi çıkmıştır. İkinci dalga feminizmin çekirdeği ve itici gücü olan radikal feminizm, ataerkil düzeni, kadının ezilmesinin ve ötekileştirilmesinin ana sebebini olarak görür ve bu hiyerarşik cinsiyetçi sistemin kökten değişmesini ister (Taş, 2016, s.173).

1960'lı yıllardan itibaren feminist hareketler bağlamında dünyada/batıda ciddi bir ivme meydana gelir. Birinci dalgada liberal feminist harekette seçme haklarını yasal yollarla arayan kadınlar, anayasal haklarına kavuştuktan sonra 1960'lı yılların başlarından itibaren her alanda kadın erkek eşitliğinin mücadelesine girerek, eşitliğin siyasallaşma boyutunu tamamlamaya çalışmıştır.¹² Ev içinde ve işyerinde tecavüz, taciz ve şiddetin yanı sıra kadının göz ardı edilen ev içi emeği, ikinci dalga feminist hareketin odağını oluşturur. Birinci dalga feminist hareket Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte sessizliğe bürünse de İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınlar, üretimde erkeklerin yerini almalarıyla birlikte yine kamusal alanda görünür hale gelmiştir. Bu dönemde pek çok kadın, pek çok meslekte aktif olarak görev almıştır. Ancak savaş sonunda erkekler eski düzenlerine dönünce, kadınlar tekrar evlerine dönmek zorunda kalmıştır. Savaş

¹² Donovan, Josephine. Feminist Teori. Çev. A. Bora, M.A. Gevrek, F. Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005 3.basım. s: 273

sonrasında İngiltere ve ABD’de kadınların çalışmasını kolaylaştırmak üzere kurulan kreş ve yuva gibi ortak tesislerin hepsi bu yıllarda kapatılmış ve kadınların evlere dönmeleri zorunlu hale getirilmiştir (Michel,1993, s. 75).

Bu bağlamda Betty Friedan, 1963 yılında, *Kadınlığın Gizemi* başlıklı kitabıyla Beauvoir’ın varoluşçuluk odağıyla yaklaştığı feminizmle ilgili fikirlerini Amerikan kültürüne adapte eder. Friedan’ın kitabıyla ikinci dalga feminist akımda çığır açtığı kabul edilir. Bu kitabı yazma fikri, yazara “Neyi farklı yapmış olmayı dilerdiniz?” sorusunun yöneltilmesiyle ortaya çıkmıştır. Yazar, varlıklı, orta sınıf kadınların bile sınırlı yaşamları olduğunu ve bu durumu kabullenmelerinin doğurduğu depresyonu kitabında ortaya koyar. *Kadınlığın Gizemi* kitabında, ev kadınlarının adı konmayan sıkıntısını dile getirerek, kadınların ev yaşamında ve “kadınlık”larında, güvenlik ve kendini gerçekleştirme duygusu içinde davrandıklarını öne süren söylemi hedef alır; bunun kadınların siyasal ve kamusal yaşama girmeleri konusunda cesaretlerini, motivasyonlarını sekteye uğrattığından söz eder. Yaklaşık üç yıl sonra Friedan, Ulusal Kadın Örgütü’nü (National Organisation of Women–NOW) kurmuştur. Bu örgütün kuruluş amacını Michel (1993, s. 84) şöyle özetler:

NOW özellikle evli ve çocuklu kadınları bir araya getirdi. 1971’de 10.000 üyesi olan bu kuruluş kendini belirli hedeflere ulaşmak için oluşmuş bir baskı grubu olarak tanımlamaktaydı. Bu hedefler arasında, ev kadınlarının sürekli eğitim yoluyla çalışma hayatına yeniden girmelerinin sağlanması, yani çalışma hakkı, kadın ve erkek çalışanlar arasında ücret eşitliğinin sağlanması, aile hukukunun eşitlikçi bir temelde gözden geçirilmesi ve cinsiyetçi reklamlara son verilmesi gibi konular vardı.

1968’de Amerikalı kadınlar Arlington ulusal mezarlığında meşaleli bir yürüyüşle geleneksel kadınlığın cenaze töreninde bir koyuna Amerika Güzeli tacı taktılar ve sütyenleri, korseleri ve takma kirpikleri çöp tenekesine attılar. 1970 yılında ise Fransız kadınlar Paris’te Arc de Triomphe’a meçhul askerin meçhul karısı adına iki çelenk koydular. Çelenklerin üzerinde “her iki insandan biri kadındır” yazıyordu (Michel 1993, s. 84; Keeley,1997, s. 4).

Kate Millett 1970 yılında yayınladığı *Cinsel Politika* başlıklı kitabında, ataerkilliğin biyolojik güce dayandırılmasının önemini yitirdiğini ifade etmiş ve gelişen teknoloji ile artık birçok şeyin makinelerle yapılabildiğini açıklar. Millett kitabında cinsel rollerin biyolojik temellerden, kültürel temellere kaydığını fakat hala ataerkil hegemonyanın devam ettiğini anlatır.

1970'lerden itibaren yirmi yıl boyunca çok sayıda ülkede kadın sorunlarıyla ilgili reform niteliği taşıyan pek çok yasa onaylanmıştır. İngiltere'de; *Eşit Ücret Yasası* (1970), *Cinsiyet Ayrımcılığı Yasası* (1975), *İstihdamı Koruma Yasası* (1975) ile kadınların yasal ücretli doğum izni ve hamilelikte işten çıkarılmaya karşı hakları korunurken; *Ev İçi Şiddet ve Evlilik İşlemleri Yasası* (1976) ile şiddet gören kadınların yasal hakları güçlendirilmiştir. *Cinsel Suçlar Yasası* (1976) tecavüz davalarında kadının mahremiyetinin korunmasını sağlamıştır. ABD'de 1970'li yıllarda kadınlarla ilgili yüze yakın yasa onaylanmıştır. Diğer birçok ülkede kadın haklarını genişletmeyi amaçlayan benzer yasalar çıkartılmıştır. Fransa'daki kadınların İngiltere ve ABD'deki gibi sorunlarla mücadelesini Michel (1993, s. 86) şu satırlarla anlatmıştır:

Neuwirth Yasası kabul edilmişti, ama kürtaj hala yasaktı ve gizli yapılan kürtajın tehlikeleri çok yüksekti; bir dizi mücadele sonucu çıkartılan tüm eşitlikçi yasalara karşın, kadınlar, iş, ücret, sorumluluk mevkiine gelebilme gibi açılardan hala önemli ayrımcılıklarla karşı karşıyadılar; cinsellik bastırılıyor, özellikle kitle iletişim araçlarının yaydığı cinsiyetçi imgeler onları tedirgin ediyordu; kadınlar ev ve işteki çifte rolleri altında eziliyorlardı.

Kürtaj hakkı, İngiltere'de 1967'de, ABD'de 1973'te, Fransa'da 1975'te ve İtalya'da 1978'de kabul edilmiştir (Michel, 1993, s. 83). Feminist hareketin siyasal etkisi uluslararası örgütlerin gündemlerine girmiştir. Birleşmiş Milletler, Kadın On Yılı'nı (1975-1985) Mexico City, Kopenhag ve Nairobi'de yapılan konferanslarla kutlamıştır. Bu toplantılar ABD, İngiltere ve Fransa'nın dışında kalan gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde feminist harekete ilişkin farkındalığın artmasını sağlamıştır.

Ayrıca bu dönemde ikinci dalga feminist hareket bağlamında kültürel feministler ilk kez lezbiyen ve eşcinsel haklarına ilişkin açıklamalarda bulunmuştur. Kültürel feministlerle sesini duyuran lezbiyenler, diğer feminist kuramları eleştirerek lezbiyen feminist kuramı oluşturmuştur (Sevim, 2005, s. 86). Lezbiyenler, heteroseksüelliği, kadınlara yönelik baskının ve ötekileştirmenin temel nedenlerinden biri olarak göstermiştir. Heteroseksüelliğin, erkeklerin istediklerini kadınlara zorla kabul ettirebildiği ve kadınların özgürce sevmelerine engel oluşturan bir olgu olduğunu ileri sürmüşlerdir (Yörük, 2009, s. 70). Lezbiyen feministler, cinsel yönelimlerinden dolayı baskı altında olduklarını söyleyerek cinsel kimliklerine vurgu yapmışlar ve kadının farklı bir kimliği olduğu bilincini geliştirmişlerdir. 1970'ler boyunca lezbiyen feministler kadınların birleşmesiyle daha bağımsız ve erkeklerden daha güçlü bir kadın kimliği yaratmanın önemini vurgulamıştır (Sevim, 2005, s. 86).

Buna karşın ataerkil toplumsal pratikler yalnızca kadın bedeni üzerinde değil, daha geniş bağlamlarda egemenliğini hissettirmeye devam eder. Radikal feminist kuramcılardan Mary Daly kadınların kendilerine, cinselliklerine yabancılaşmalarının ve ataerkil baskı altında ezilmelerinin önemli nedenlerinden birinin de kendilerine ait olan dile yabancı olmaları olduğunu savunmuştur (Cameron, 1993, s. 130-131; Daly, 1991, s. 85; Daly, 1984, s. 40). Dilin nasıl kullanılacağına, işleyişine ve anlamına erkek egemen zihniyet karar vermiştir. Dolayısıyla geçmişten günümüze, kadınların ifade sistemini ve algısını baskın olarak erkek egemen zihniyet şekillendirmiştir. Kadınların tabi olduğu bu sistem, kendilerini ifade etmelerini güçleştirmiş, algılarını bozmuştur. Farklı bir ifadeyle bu durum kadını kadın dilinde anlatmayı olanaksız hale getirmiştir. Kadın kendine yabancılaşarak, sessizliğe bürünmüştür (Cameron, 1992, s. 130-131; Cameron, 1993, s. 13-14). Daly, *Ekoloji* başlıklı eserinde kadının kendini yeniden tanımlayabilmesi için erkek egemen dünyanın dışında, deneyimleri ve algılarını doğru şekilde aktarabileceği bir dünya yaratmasını ve bu dünyayı yaratabilmek için mitlerin yeniden okunmasını önerir. Erkekler kendilerini kahraman, en zeki, güçlü, hükümdar olarak imgeleştirirken, kadını şirret, cadı, koca karı, kız kurusu olarak kodlamışlardır. Daly'e göre ataerkil toplumun eril imgelerinin yok edilerek, dişil bir gerçeklik duygusu yaratılabilirdi (Akt. Donovan, 2009, s. 290).

Beauvoir'nın toplumsal düzeni kadınların kurması ve Friedan'ın ve Millett'in kültürel beklentileri ile ilgili iddiaları Feminist Kuramın 1970'li yıllardan itibaren sofistike bir şekilde kuramsallaşmasına olanak vermiştir. 8 Mart 1974'te Fransa'da Simone de Beauvoir'ın öncülüğünde Kadınların Hakları Derneği kurulmuş ve Feminist Sorular Dergisi yayınlanmaya başlamıştır. İkinci dalga feminist hareketle kadınlar pek çok yasal hak elde etmişlerdir (Michel, 1993, s. 84-85).

1980'ler feminist harekette postmodern ve çok kültürlülük akımlarının görülmeye başlandığı ve kadınların tek tipleştirilmesinden uzaklaşarak, bireyler arasındaki farklılıkların vurgulandığı yıllardır.¹³ Bu yıllarda, kadınların ırk, sınıf, etnisite, din ve cinsel yönelim farklılıklarının dikkate alındığı bir feminizm vardır. Artık kadınlarının düşüncelerinde yer alan tek tip evrensel bir kadınlık algısı reddedilerek, kadın sorunlarının sadece beyaz kadınların sorunları olmadığı, kadınlarla evrensel düzlemde

¹³ Kara, Nurten. "80 ve 90'larda Türkiye'de Feminist Hareketler." *Kadın Çalışmaları Dergisi* 1.3 (2006): 16-39.

bireysel olarak ilgilenilmesi gerektiği vurgulanır. Bu vurgu üçüncü dalga kadın hareketinin başlangıcı olmuştur.

İkinci dalga feminizmin temel kavramları olan ataerkilliğin *aile, özel alan, emek, yeniden üretim, cinsiyete dayalı eşitsiz iş bölümü, üreme ve cinsellikteki baskın varlığını* ve bu kavramlara dair eşitsizliğin politik mücadelesini sinemada konu edinen birçok avant garde, belgesel ve kurmaca film söz konusudur.¹⁴ O dönem kadınlar tarafından yapılmış, kadınların hikayenin merkezinde yer aldığı ve kurtuluş ruhuyla yapılmaları bakımından Barbara Loden'in *Wanda* (1971) ve Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmleri örnek verilebilir. İkinci dalga feminizmin ortaya çıktığı yıllara paralel olarak feminist film kuramının gelişimi, akademik bir disiplin olarak yaygınlaşması da söz konusudur. Daha önce de değinildiği üzere feminist film kuramı 1960'ların kadın hareketinden doğmuş ve Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet*, Friedan'ın *Kadınsal Mistik* ve Millett'in *Cinsel Siyaset* gibi eserlerinden etkilenmiştir.

2.1.3. Üçüncü Dalga Feminizm

Bu bölümde üçüncü dalga feminizmin temel olarak çıkış koşulları, üçüncü dalga feminist hareketin çıkışında başat rol oynayan kişiler, yazılı kaynaklar ve bütün olarak üçüncü dalga feminizmin temel kavramları aktarılmıştır. İlave olarak bölümde, dördüncü dalga feminizmin temel kavramları ve çıkış koşulları da tartışılmıştır. Bölümün sonunda bu çalışmanın konusu gereği, üçüncü dalga feminizmin temel kavramlarının sinemadaki temsiliyetine de değinilmiştir.

Üçüncü dalga feminizm 1990'ların başlarında birinci ve devamı niteliğinde olan ikinci dalga feminizmin felsefesine, düşüncelerine, uygulamalarına ve yaratılan algılardaki yanlışlıklara karşı bir tepki olarak doğmuştur (Arneil, 1999, s. 186; Sahtiyancı, 2006, s. 31). Birinci dalga feminizmin “kadınlar vardır” söylemi, ikinci dalga feminizmde kadınlığın inşasına ve üçüncü dalga feminizmde de “kadınlar yoktur” söylemine dönüşmüştür (Karaosmanoğlu, 2016, s. 32). Üçüncü dalga feminizm, önceki feminizm dalgalarına oranla daha kişisel ve daha karmaşık olan, toplumsal cinsiyeti yeniden kuramsallaştırmayı amaçlar. Üçüncü dalga feministler diğer iki dalga feminist harekette cinsiyet ayrımına odaklanılarak, sınıf ve ırk ayrımının göz ardı edildiğini savunmuşlardır

¹⁴ İkinci dalga feminizmin kavramlarını merkeze alan kadın filmleri feminist film kuramı ve kadın sineması bölümünde detaylı aktarılmıştır.

(Walters, 2009, s. 162; Sahtiyancı, 2006, s. 35-37). Bu akım, kadınların bireysel farklılıklarına odaklanır. Bireysel farklılıkların ortaya konarak; bu sorunların görünür hale getirilmesi ve çözüm bulunması için politika yapılmasını önerir (Taş, 2016, s. 172). Lori Marso (2010, s. 263-269), üçüncü dalga feminizm hareketi ile bir kolektif siyasal bilinç oluşturulmak istendiğini; şayet kadınlar bunu başarabilirse sonrasında, cinsiyet eşitliği için savaşıyan kadınların amacının doğrudan politik ve daha fazla sosyal adalet ve sosyal hak talebi olduğunu ifade eder. Üçüncü dalga feministler akademi kökenli olmalarına rağmen, kendi yaşam tarzlarını müzik, televizyon, film ve edebiyatla yani popüler kültürle biçimlendirmişlerdir.

Kadınların cinsel yönelimleri, ırk ve etnik kökenleri ve sınıfsal farklılıkları üçüncü dalga feminist akımın odak konuları olmuştur. Üçüncü dalga feminist hareket, evrensellikten yerelliğe doğru kayarak bireysel farklılıkları ve kimliği ön plana çıkartmıştır (Arneil, 1999, s. 187). İlk iki feminist hareketin, Avrupa ve ABD merkezli olması nedeniyle kimlikler ve farklılıklar göz ardı edilmiştir. Feminist hareketteki evrensellik algısını yerelliğe kaydırma çabalarının ilk örneği olarak; 1985 yılında Nairobi’de Birleşmiş Milletler tarafından düzenlenen, Hükümet-Dışı Kadın Örgütleri Uluslararası Forumu’na katılan Afrikalı kadınlar, Afrika kıtası üzerinde yabancı güçlerin kurdukları yeni-sömürgeci egemenliği ve kendilerine, kadınların ve halkların temel çıkarlarını göz önünde bulundurmayan kalkınma önceliklerinin dayatılmasını kınayarak göstermişlerdir. Evrensel feminizmin Brezilya’da yaşanan ırksal şiddet ve sağlık sorunları, kadınların iş ararken karşılaşılabilecekleri zorluklar konusunda söyleyebilecekleri oldukça kısıtlı kalmıştır (Walters, 2009, s. 162).

Üçüncü dalga feminizmde yaşam tarzı ön plandadır. New, farklı sosyal konumların yarattığı yaşam tarzlarının kadınları çeşitlendirdiğini ve bunun da kadının kendini algılamasını ve dünyaya bakış açısını farklılaştırdığını ifade etmiştir (1998, s. 351). Donovan’ın *Feminist Teori* başlıklı eserinde, üçüncü dalga feminist hareketin herhangi bir politik kimliği reddeden, postmodern veya post-yapısalcı kuramların etkisi altında olan bir yapıya sahip olduğunu yazar (2009, s. 351-352). Yapısalcılık ve post-yapısalcılıktan etkilenen postmodern feministler, ataerkil sistemin üstünlüğünün en önemli araçlarından birinin dil olduğunu ileri sürer (Güriz, 2011, s. 78). Postmodernistler kadınların deneyimlerini aktarabilecekleri net ve akıcı bir dil yaratmaya çalışmışlardır. Buradaki amaç, eril değerlerin yerine dişil değerlerin getirilmesidir (Giddens, 2008, s.

523). Postmodern feminizm liberal feminizm kuramını ve tarihsel sürecini reddetmekte ve feminizm düşüncesinin erkek cinsiyetine dayandığı gerçeğini kabul etmemektedir. Postmodern feministler feminizm düşüncesinin odağına çokluk ve farklılık anlayışını alırlar. Yapısalcılık ve postyapısalcılıktan ilham alan postmodern feministler, toplumda hüküm süren erkek üstünlüğüne dayalı sistemin sürekli olarak dilden etkilendiğini ve dilin gelecek nesillere aktarıldığını iddia ederler (Polat, 2019, s. 32).

Bununla birlikte LGBT, beyaz olmayan kadınların grupları gibi azınlık gruplar için eşitlik mücadelesi hem akademiyle hem de popüler kültürün araçlarıyla sürdürülmüştür. Kadının kişisel mücadelesini ön plana alan üçüncü dalga feminizm hareketi, kadınlara erkeğin eşit haklara kavuştuğu birinci ve ikinci dalgaların aksine erkek düşmanı bir davranışa bürünmüştür. Üçüncü dalga feministler, kadınlar için pozitif ayrımcılık yapmışlardır. Üçüncü dalganın bireyselliği ve tüm dünyada bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler feminizmi dijital bir dünyaya sürükleyerek, *hashtag feminizm* olarak da adlandırılan dördüncü dalga feminizmi gündeme getirmiştir (Valenti, 2009, s. 38-40).

Üçüncü dalga feminizmin temel konuları¹⁵ bağlamında kadın hareketleri sinemayla yakından ilişkili gelişmiştir. Bu ilişki iki yönlü olmuştur. Bir yandan kadın filmlerinin örneklerinin arttığı, diğer yandan anaakım sinemada kadın temsillerinin incelenip, eleştirildiği bir dönemdir. Özellikle 1980'lerden sonra feminist film kuramı ve literatürü gelişmiştir. Lezbiyen feminist sinema, queer sinema, erkeklik çalışmaları ve siyah feminist sinema gibi geniş bir yelpazede filmlerin üretildiği ve bu filmler üzerine akademik çalışmaların yapıldığı bir dönemdir.

2.1.4. Dördüncü Dalga Feminizm

2008 yılında başlayan dördüncü dalga feminizm kadınların güçlenmesi ve internet araçlarının kullanımı üzerine odaklanan bir harekettir ve halen devam eder (Baumgardner, 2011; Abrahams, 2017). *Tüm İsyancı Kadınlar* adlı kitabın yazarı Kira Cochrane dördüncü dalga feminizmini teknolojiyle bağlantılı bir hareket olarak tanımlar (Cochrane, 2013). Diana Diamond dördüncü dalga feminizmin siyaset, psikoloji ve maneviyatı (Diamond, 2009, s. 213), Pythia Peay (2005) ise adaletle maneviyatı birleştiren bir hareket olduğunu savunurlar. Dördüncü dalga feminizm postfeminist

¹⁵ Üçüncü dalga feminizmin temel konuları, feminist film kuramı ve kadın sineması bölümünde daha detaylı aktarılmıştır.

kuramla ilişkilendirilir ve yalnızca geçmişe karşı çıkış değil, ikinci dalga hareketteki kazanımlarla farklı alanlarda önceden planlanmış eylemlere dönüşü olarak tanımlar (Erbaş, 2018, s. 79). Postfeminizm sıklıkla akademik bağlamda kültürel çalışmalara, film ve televizyon çalışmalarına konu olmuştur (Adriaens ve Bauwel, 2014, s. 175).

Kesişimselci feminizm olarak da adlandırılan dördüncü dalga feminizm hareketi, geleneksel olarak marjinalleşmiş grupların katmanlaşmasına katkıda bulunan birbirine geçen iktidar sistemlerine odaklanmıştır. Bu dalga, ırk, sınıf, etnisite, din ve cinsel yönelim gibi birbiri üstüne binen kimlikler üzerindeki baskı ve ayrımcılığın kadınlar üzerindeki etkilerini internet araçları ve platformları üzerinden savunan bir harekettir (Valenti, 2009, s. 38-40). Kadınların fiziksel engel, sosyal veya ekonomik statü, etnik köken, fiziksel görünüş, yaş, din, eğitim seviyesi, cinsiyet kimliği, cinsel yönelim ve benzeri birçok sebeple baskıya ve haksızlığa uğrayabileceğini düşünen dördüncü dalga feministler, iş yerinde kadına karşı ayrımcılığa ve ücret eşitsizliğine, sokak tacizine, cinsel tacize, işyerinde ayrımcılığa, sosyal medyada kadın düşmanlığına, kadın bedeninin aşağılanmasına, kadının bedeninden utanmasına, ırkına, etnik kökenine, cinsel yönelimlerine karşı adaleti savunur (Munro, 2013, s. 23).

Sosyal medya dördüncü dalga feministlerin söylem ve tartışmalarının gerçekleştiği bir alan haline gelmiştir. Dördüncü dalganın başlangıcı Facebook, Twitter ve YouTube'un kültürel dokuyu sağlam bir şekilde sağlamlaştırdığı ve Jezebel ve Feministing gibi feminist blogların web'de yayıldığı yıllara denk gelir. Kadınlar, sosyal medya üzerinden kadına yönelik şiddet ve cinsel istismar ve her gün karşılaştıkları taciz deneyimlerini ABD'de #YesAllWomen ile #EverydaySexism, Almanya'da #aufscheri hashtagleriyle, paylaşırlar. Yine cinsel tacize ve tecavüze uğrayan kadınlar tüm dünyada #MeToo hashtagiyle seslerini duyurmaya devam ederler. Kanada'da Başbakan Justin Trudeau'nun desteğiyle kadınlar #AndNow hashtagiyle insanlar arasında eşitlik mücadelesini sürdürürlerken, cinsel taciz veya istismara yönelik çözümleri de bu başlıkta tartışırlar. Dördüncü dalga feminizmin sosyal medyadaki yansıması Türkiye'de de söz konusudur. Kadına yönelik şiddet ve kadın cinayetlerine yönelik mücadele eden "Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu"nun¹⁶ Haziran 2020 raporuna göre 27 kadın cinayeti işlenmiştir. Kadın cinayetlerinin artması ve temmuz ayında İstanbul

¹⁶ <http://kadincinayetlerini-durduracagiz.net/veriler/2922/kadin-cinayetlerini-durduracagiz-platformu-haziran-2020-raporu>

Sözleşmesi'nin kaldırılacağına dair çıkan haberlerin ardından Türkiye'de yazılı, görsel ve sosyal medyada tepkiler dikkat çekicidir. Sosyal medyada #istanbulsozlesmesiyasatir hashtagiyle başlatılan tepkiler ses getirmiş ve Türkiye'nin 11 Mayıs 2011 yılında imzaladığı İstanbul Sözleşme'nin kadına yönelik ayrımcılık ve şiddetle mücadelede önemi vurgulanmıştır.

Bu noktalardan hareketle dördüncü dalga feminizm sosyoloji, kültürel çalışmalar, yeni medya, sanat gibi farklı kuram ve paradigmayı barındıran bir kesişim alanı olarak tanımlanabilir. Kadınların sosyal sınıf, ırk, yaş, beceri, cinsellik ve toplumsal cinsiyet gibi ayrımlar ve imtiyazlarının dijital ortama taşınması söz konusudur.

2.2. Toplumsal Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Politikaları

2.2.1. Toplumsal Cinsiyet

Kavram Olarak Cinsiyet

Cinsiyet ve sosyal/toplumsal cinsiyet terimlerinin sosyoloji biliminin alanına girmesini sağlayanlardan biri olan Oakley (1972), *sex* kavramı ile cinsiyeti ifade etmek, biyolojik açıdan kadını ve erkeği belirlemek, *gender*'i ise sosyal/toplumsal cinsiyeti, kadınlık ve erkeklik arasındaki toplumsal ayrışmayı belirtmek için kullanır. Kadın ve erkek olmak doğuştan gelen biyolojik bir özellik iken; kadınlık ve erkeklik kavramları ise toplumsallaşma ile birlikte oluşan kültürel bir oluşum veya biçemdir. Yani kadın ve erkek ile kadınlık ve erkeklik aynı şeyler değildir (Bingöl, 2014, s. 108). Türkçe karşılığı olarak *gender* ve *seks* sözcüklerinin yerine *cinsiyet* ve *cins* sözcükleri kullanılır. *Cins*, dişliliği ve erkekliği biyolojik açıdan belirtirken, *cinsiyet* ise biyolojik anlamıyla beraber sosyokültürel nitelikleri de kapsar (Türköne, 1995). İngilizcede *seks* (*cinsiyet*) ve *gender* (*toplumsal cinsiyet*) terimleri vardır (Dökmen, 2004, s.17). *Cinsiyet*; bireyin biyolojisine göre, *toplumsal cinsiyet* ise; toplumsal bakımdan oluşan kadın-erkek yükümlülüklerini, kültür ya da toplumun ortaya çıkardığı anlamları belirtir (Ersoy, 2009, s. 210). Bu manada toplum, kadın ve erkeğe kendi değerlerini gösteren görevler verir (Tunç, 2014, s. 611). *Cinsiyet* doğadan gelen bir düzen iken; *toplumsal cinsiyet* toplum tarafından, toplum içinde yaratılan bir sistemi işaret eder. Bu sistemde, toplum erkeklik ve kadınlık için belli kalıp yargılar (stereotip) temelinde yükselen davranış, bakış açısı ve beklentileri dayatır.

Cinsiyet, sadece fizyolojik, biyolojik ve genetik farklılıkları gösteren bir kategori

şeklinde ifade edilemez. Bunun ana nedeni cinsiyetin içinde olduğu ve hatta içine derinlemesine işlemiş olan sosyal matrizen¹⁷ uzak olamamasıdır (Davidoff, 2002). Bir kişinin veya vücudun cinsiyetini tespit etmek yalnızca bahsedilen kişiyi biyolojik bakımdan kategorize etmek değildir. Tam tersine, kişi için belirlenen cinsiyet mevcut durumda pek çok sosyal, kültürel anlamlar ve değerler içerir ve bunlara istikamet verecek ve dahası idare edecek yaptırım ve normlar getirir. İşte bu hususta, toplumsal düzenleyici güçler (ahlak, norm, çevre, din, kültür, mahalle baskısı gibi) tarafından idare edilen kişi çoğunlukla bu kuvvetlerin çizdiği kısıtlamalar kapsamında var olur (Butler, 2014, s. 15). Bundan dolayı kişi, kendi kendine arzu ettiği gibi dâhil olduğu bu toplumsal, kültürel, siyasi, psikolojik vb. faktörlerden oluşan matrizen ayrı olarak toplumsal cinsiyetini tercih etme gibi bir hakka sahip olamaz. Şayet kişi bu sosyal ve kültürel matris içinden ortaya çıkıyorsa, yine bu matrisin verdiği birçok düzenleyici uygulamalarla karşılaşacaktır. Bu anlamda değerlendirildiğinde, kişinin toplumsal cinsiyetlen(diril)mesi, yani kişiye kodlanan erkek/kadın cinsiyetleri, bir seferde meydana gelen bir durum değildir; tam tersine, bu, kişinin yaşamı boyunca süren bir durumdur.

Kişinin kimliği ise cinsiyetinden ya da cinsel kimliğinden farklı görülemez (McDowell, 1999). Bireyler yalnızca toplumsal cinsiyetin anlaşılma kriterlerine uygun bir biçimde cinsiyetlen(diril)diklerinde anlaşılabilir veya toplumsal olarak kabul edilebilir duruma gelirler (Butler, 2012, s. 65). Fakat ortaya çıkan genel kanaat, kişinin toplumun etkisiyle cinsel kimliğinin biçimlenmesinden evvel bir varlık gösterdiğidir (Cameron, 1998, s. 277). Başka bir ifadeyle, kişinin toplumsal cinsiyeti veya cinsiyet kimliğinin belirlenmesinden evvel hayata geldiği toplumdan, bu toplumun değerlerinden ve kurallarından ayrı bir kimliğe ya da karaktere sahip olduğu fikridir (Yılmaz, 2017, s. 123-148). Bu yaklaşıma göre genellikle edilgen bir görünüm sergileyen beden, onun “dışında” görülen kültürel bir kaynağın faaliyet gösterdiği kodla belirlenir (Butler, 2012, s. 214). Bu bakış açısı tam olarak toplumsal cinsiyet olgusunu merkeze alan ve bunun birtakım sosyal farklılıklar vasıtasıyla tekrar düzenlenebileceğini ve bunun sonucunda kadın-erkek eşitliğinin sağlanabileceğini öne süren feministlerin konumlarıyla benzeşir. Çünkü sonuç olarak beden, işlenmemiş ve edilgen bir form olarak kabul edilirse, arzu edildiği gibi yeniden biçimlendirilebilir de (Gatens, 1983, s.147). Ancak tamamen biyolojik bir özellik olan cinsiyet, söylem aracılığı ile söylem harici bir alan olarak inşa

¹⁷ Sosyal matrisi toplumsal denklem olarak da tanımlamak mümkündür. Toplumun var eden tüm norm ve değerler bu denklemin bir değişkenidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ling, (1997, s. 312-337).

edilmiştir (C. Harrison ve Williams, 2002, s. 3). Diğer bir deyişle, bedenin doğal yapısından yola çıkılarak inşa edilen toplumsal cinsiyet, önce söylem düzeyinde, ardından da kültürel, toplumsal ve politik alanlarda işlemeye başlamıştır.

Bu anlamda cinsiyet kavramı biyolojik ve fizyolojik bir yapıyı gösterirken toplumsal cinsiyet, toplumsal bir kodlamanın da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İşte bu noktada cinsiyet, sosyal oluşumdan evvel ve bundan ayrı olarak değerlendirilmiştir (Mathieu, 2009). Bununla beraber toplumsal cinsiyet oluşumu kişinin cinsiyetinden bağımsız görülemez (Yılmaz, 2017, s. 124). Kişinin cinsiyeti kapsamında kişiye atfedilen ya da dayatılan görevler, toplumsal cinsiyet kimliğinin oluşmasına yol açar.

Toplumsal Cinsiyet Kavramı

Toplumsal ve/veya sosyal cinsiyet terimini ilk defa Amerikalı psikanalist Robert Stoler, kadınlık ve erkeklik rollerini tanımlamak için kullanır (Green, 2010, s. 1457). Stoller, toplumsal cinsiyetin meydana gelmesini çocukluk çağında başlayan erkeklik ve kadınlık kimliklerinin oluşumuna bağlar. Oakley (1972), cinsiyet ve kişilik, cinsiyet ve zekâ arasındaki bağlantıları ele aldığı eserinde toplumsal cinsiyet davranışlarının ne şekilde anlaşıldığını inceleyerek, kadın ve erkek arasındaki görev paylaşımı ve psikolojik farklılıkların sabit ve doğal olduğu kuramını yok ederek kültürel farklılıkları ifade etmiştir. 1970'li yıllarda gerçekleştirilen çalışmalarda üç büyük adım atılmıştır (Ecevit, 2011, s. 4). İlk etap, cinsiyet farklılıklarını gösteren etaptır. Araştırmayı gerçekleştirenler farklılıkların biyolojik özelliklerden dolayı olduğunu belirtirler. İkinci etapta, kazanılan cinsiyet davranışları ve sosyalleşme üzerinde durulur. Toplumsal cinsiyet, kadını salt bireye indirgemeyen sosyal çalışmaların bir yansıması şeklinde anlaşılır. Üçüncü etap ise, tüm toplumsal modellerde cinsiyetin temel olarak bir etkisinin olmasıdır.

Yukarıda da değinildiği gibi toplumsal cinsiyet, kadın veya erkek olmanın biyolojik yönünü işaret eden cinsiyet kavramından farklıdır. Cinsiyet biyolojik ve fizyolojik bir farklılık iken; toplumsal cinsiyet, erkek veya kadın olmaya toplumun ve toplumsal değerlerin anlamlarını ve beklentilerini işaret eden kültürel bir sistemdir. Literatürde toplumsal cinsiyet, kısaca kişiyi kadınsı (feminen) veya erkeksi (maskülen) biçiminde sınıflandıran psiko-sosyal nitelikler olarak ifade edilmiştir (Rice, 1996, s. 5.). Bundan dolayı kadın ve erkek, kendini topluma arz ederken, yani yaşar, tavır sergiler ve konuşurken, bir kısım kodlara uyum sağlamak mecburiyetinde olması toplumsal

cinsiyetin belirleyici faktörlerindedir (Yüksel, 1999, s. 70). Bu anlamda Lorber (1994, s. 1) toplumsal cinsiyet kavramını, insan icadı olan toplumsal bir yapı şeklinde nitelendirir. Nitekim toplumsal cinsiyet, günlük hayatı düzenleyen, halkın, iktisat, siyaset, ideoloji ve aile gibi asıl toplumsal faaliyetlerinden oluşur. Lorber, toplumsal cinsiyet kavramının kurumlar vasıtasıyla topluma benimsetilmesi, kalıplarını kabul ettirmeye çalışması, egemenlik kurmaya dayanması ve yenilenecek sürdürülmesi gibi nitelikleri üzerinde durur. Toplumsal cinsiyet düşüncesi, feminist düşüncenin karşısında olacak biçimde, mevcut egemen ataerkil sistemin varlığını devam ettirmesi temeline dayanır. Toplumsal cinsiyetin sosyal açıdan düzenlenmesi kişilerin toplumsal cinsiyet yapılarını tekrar oluşturmalarıyla süreklilik kazanır. Kişiler kazandıkları yapıları ilk olarak yüz-yüze etkileşim olmak üzere bütün ilişkilerinde gösterir, bütün toplumlarda kadınlar ve cinsel azınlıklar üstünde devam eden baskı ve kuvvet meydana getirir (Kabadayı, 2004). Bununla beraber çocukluktaki bazı bilişsel faktörler ve rol öğrenimi toplumsal cinsiyet temelli tavırların kaynaklarıdır (Steeves, 1994, s. 115). Bu sebeple, çocukluktan beri devam eden sosyalleşmedeki adaletsizliğin bertaraf edilmesi, uzun vadede toplumsal cinsiyetin cinsiyetçi kalıplarını yıkabilir. Erkek ile kadını, “erkeklik” ve “kadınlık” şeklinde kategorize eden toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal bir düzenlemeyi gösterir (Dines ve Humez, 1995, s. 570). Yani toplumsal cinsiyet kavramının geleceğe aktarılması, “terbiye” ve “yetiştirilme” gibi çevresel faktörler neticesinde meydana gelir.

Toplumsal cinsiyet, kadınlar ile erkekler arasındaki farklılıkların sosyal açıdan oluşmuş taraflarını da ele alır (Marshall, 1999, s. 98). İçinde bulunulan toplum, kadına ve erkeğe hem ayrı tavır gösterir hem de eşit bağlamda görmez. Mesela, kadının aile için yetiştirilmesi ve ev işlerini sürdürmesi, bu şekilde yükümlülük verilmesi ile erkeğin iş hayatı için yetiştirilmesi ve ailenin maddi gereksinimlerini karşılaması beklentisi toplumun kadın ve erkeği işgücü bakımından da ayrı yere koyması ve hepsine ayrı vazifeler tayin etmesi ile ilgilidir (Powell ve Greenhaus, 2010, s. 1012). Bundan dolayı toplumsal cinsiyet kavramı, aile, iktisat, siyaset, hukuk ve kitle iletişim araçları gibi günlük hayatı şekillendiren sosyal yapılanmalarda yer alır; kadın ve erkek için tayin edilen görevleri toplumun arzu ettiği biçimde ve mevcut olan ideoloji yönünde ifade eder (Erus ve Gürkan, 2012, s. 206). Toplumsal cinsiyet olgusu kapsamında ‘erkek’ olmanın şartları ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılama, baba, koca, etkin, saldırgan, kavgacı olma gibi tavırlar ve roller ile ifade edilir (Segal, 1990, s. 25). Kadın(s)lık ise kadınlara has davranış ve his şekillerini karşılayan ve erkek(s)likle zıt olan bir kavramdır. Nelerin net bir şekilde

kadını diye nitelenebileceği şartlara göre değişmekle beraber; aktif olamama, bağımlı olma ve güçsüzlük çoğunlukla kadınlara has özellikler olarak değerlendirilir (Segal, 1990, s. 374). Buna göre kadınlar zayıflık ve öfke, hayal kırıklığı ve az gelişmişlik, kendilerini aşağı görme gibi duyguları taşırlar. Erkeğin asıl görevi ailenin geçimini sağlamak iken, kadınların temel görevi eş ve anne olmaktır (Eichenbaum ve Orbach, 1997, s. 12).

Yukarıda belirtildiği gibi toplumsal cinsiyeti ifade eden tüm simge ve anlamlar günümüzden ve geçmişten gelerek gelecekteki toplumsal cinsiyet kavramına aktarılır (Bayhan, 2012, s. 148). Kadın veya erkek şeklinde ikili bir yapıya sahip olan cinsiyet (sex), toplumun verili ilkeleri ile toplumsal cinsiyete (gender) dönüşür. Dünyaya gelirken cinsiyete has özellikler haricinde bir de o cinsiyetin sosyal ilişkiler kapsamında meydana gelen ilkeleri devreye girer. Toplumun ve kültürel sistemin etkili bulunduğu toplumsal cinsiyet alanına kişinin biyolojik durumu ile alakası olan psikolojik nitelikleri de dâhil olur (Bayhan, 2012, s. 153). Bu duruma örnek olarak fizyolojik çerçevede menstürasyon, sosyolojik çerçevede etiketlenme, toplumsal cinsiyet algılamaları ve mahalle baskısı fenomenleri verilebilir. Fakat kadın veya erkek için tayin edilen toplumsal cinsiyet çerçeveleri onun biyolojik cinsiyetinin özgün sınırlarından ayrı değildir. Buradan yola çıkarak Freud'a göre ifade edilirse "toplum olarak erkek kelimesinin etkin; kadın kelimesinin ise edilgen manada kullanılmasının da cinselliğe göre belirlendiği" tezini öne sürmek mümkündür (1998, s. 136). Ataerkil toplumlar cinsiyetçi görev paylaşımı yaparken, kadın ve erkek arasındaki farklılığa vurgu yaparak kadını doğuştan güçsüz ve korunmaya ihtiyacı olduğunu, erkeğin ise kültürü oluşturan bilginin ve aklın simgesi şeklinde her yerde gücü elinde bulunduran kişi olarak kodlarlar (Sarı, 2008, s. 80). Kadınlığa veya erkeklığe yüklenen toplumsal cinsiyet görevleri cinsler bakımından kuvvetli olana göre vurgulanır (Sekmen, 2017, s. 833). Çoğunlukla erkeklerin ağlaması pek hoş görülmez ve bu durumlarda "kadın gibi erkek" benzetmesinde bulunularak bir nevi hakarete bulunulur. Hâlbuki bir kadının erkeksi tavırlar sergilemesi yani kadından beklenmeyecek bir tavır sergilediğinde "erkek gibi kadın" denilir ki bu da onu övme manasında kullanılır. Dolayısıyla erkeklerin kadınlığı neredeyse tüm kültürlerde ataerkilliği sarstığı için sorunlu iken kadının erkeksiliği daha geleneksel, muhafazakâr, ataerkil toplumlarda olumlu karşılanabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet modelleri ve bu modellerin toplumsal yaşamda ne şekilde kodlandığı problemi feminist kuramın da temel konularından birini teşkil eder. Feminist kuramın ilgilendiği hususlar temelde üç problem ile ilişkili olarak ifade edilebilir (Yuval-Davis, 2003, s. 24). Birinci problem, kadınla erkek arasındaki yönetim tarzlarıdır. İkinci problem, kadın ve erkek arasındaki ayrılıkların yapısal durumu bağlamında bu farklılıkların biyolojik veya sosyolojik yapı taşlarının tespit edilmesiyle meşgul olur. Üçüncüsü ise kadın ve erkek arasında toplumun belirlediği ve genel hale gelmiş farklılıkların ifade edilmeleri ve bunların etkisini ele alır. Bu problemler bağlamında, aslında kadınların erkeklerden farklı bir toplumsal alanda konumlandırıldıkları da ortaya çıkar. Kadının özel, erkeğin ise kamusal alanla bağlantılı görüldüğü bu modelin hedefinin esasında kadınların özgürlük ve haklardan kısıtlanmalarını sağlamak olduğu ifade edilebilir (Yuval-Davis, 2003, s. 25). Bu anlamda feminist kuramcılar açısından cinsiyet; kadın ve erkek karşıtlığı üstünden biyolojik değişkenliklere vurgu yaparken, toplumsal cinsiyet ise cinsel kimliğin kadın ve erkekler olarak iktisadi, dini, kültürel ve ideolojik anlamda toplum içinde ne şekilde inşa edildiğini gösterir (İlbuğa, 2018, s. 295).

Bu bağlamda eril anlayışın egemen olduğu sinemada feminist hareket ilk başlarda fark edilmek istenmemiş; kadınlar, erkek yönetmenlerce kariyer/aşk veya kariyer/evlilik çerçevelerine hapsedilmiştir (Aslan, 2019, s. 200). Feminist eleştirmenler özellikle Hollywood sinemasında kadın rolünün erkeğin isteklerini gerçekleştiren bir arzu nesnesi olarak görülmesini eleştirmişler ve bu kodlamayı kabul etmemişlerdir (Ryan ve Kellner, 1997, s. 216). Bu süreçte kadın sinemada kadın olarak değil de erkeğin arzularını yerine getiren bir nesne gibi görülmüştür.

Buradan yola çıkarak sinemada kadın, toplumsal cinsiyet anlamında, etken durumdan uzaklaşmıştır. Toplumun, cinsel açıdan kadını sömürdüğü gibi; sinemanın da temel olarak dikizci olduğunu belirten Ryan ve Kellner, kadının sinema vasıtasıyla yeniden sömürüldüğünü ifade ederler (Ryan ve Kellner, 1997, s. 220). Sinemada kadın bir arzu nesnesi haline getirildiğini belirten Mulvey bunu skopofili (*gözetlemecilik/scopophilia*) kavramı ile ifade eder (Mulvey, 1997, s. 40). Skopofili genel manasıyla, insanları nesnelere gibi görmeye ve onları meraklı, kontrol edici bir bakışla izlemekle alakalıdır. Aslında mevcut olan zevk verici bakma isteğini karşılayıp bu isteği ileriye götürerek narsistik tarafın ilerlemesi skopofili kavramı ile belirtilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde varlığı ile görselliğin bir unsuru haline gelen kadın nesne gibi

algılanmaz ve daha da kötüsü “şey”leşir (Aslan, 2019, s. 201).

Bu anlamda ilk başta feminist film eleştirileri çoğunlukla Hollywood sinemasında kadınların stereotipleşmiş durumlarına yönelik iken, 1980’li yıllardan beri göstergebilim ve psikanalitik metotlar feminist sinema varsayımının hâkim anlayışları durumuna gelmiştir (Kabadayı, 2004, s. 97). Feminist eleştirmenler film analizlerinde; göstergebilimsel bir anlayış ile sinemanın estetik faktörlerinin cinsel farklılığı nasıl tespit edebildiğini, psikanalitik bağlamda isteklerin ve özneliliğin şeklini değerlendirmeyi kavrayarak sinema eleştirisine önemli bir perspektif getirmişlerdir (Karabağ, 2019, s. 111). Son zamanlardaki feminist film kuramının üzerinde durduğu husus; sinemayı ideolojik bakımdan eleştirmekten ziyade filmlerdeki manayı ortaya koyan sistem ve vasıtalara kaymıştır. Filmlerin toplumsal cinsiyet bağlamında manayı gösterdiği değil, oluşturduğu düşünülür. Sonuç olarak ideoloji nosyonunun yerine birçok yeni terimler gelmiş; bunun sonucunda feminist değerlendirme, imgelerin gücü ile daha net ve kuvvetli duruma gelmiştir (Smelik, 2008, s. 3). Bununla beraber toplumsal cinsiyet terimi postmodernizm ile beraber yeni bir bağlamda ele alınır. Postmodern feministler kendi fikirlerini ortaya koymada modernizmden daha çok postmodernizme yakın konumlandırırlar (Ecevit, 2011, s. 22). Bu bağlamda postmodern feministler kendilerinden önceki feministlerin cinsiyet/toplumsal cinsiyet farklılığını kabul etmeyerek hem cinsiyeti hem de toplumsal cinsiyeti toplumun meydana getirdiğini savunurlar.

Tüm bu görüşlerden hareketle bu çalışmada elde edilen kavramsal çerçeve bağlamında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki farklar şu şekilde ifade edilebilir:

- Cinsiyet doğaldır.¹⁸ Toplumsal cinsiyet sosyokültürel, insan ürünüdür.
- Cinsiyet biyolojiktir. Toplumsal cinsiyet erkeksi ve kadınsı özellikleri davranış biçimlerini, görevleri, yükümlülükleri vs. ifade eder.
- Farklı yönelimlere ilişkin müdahaleler olmadıkça cinsiyet her zaman aynıdır, değişmez. Toplumsal cinsiyet ise sabit değildir, değişebilir; aileye, kültüre ve zamana göre farklılık gösterebilir.

¹⁸Judith Butler’a göre (2012) 'Doğallık' bedeni cinsiyet kategorileri üzerinden ve içinden üreten, söylemsel olarak kısıtlanmış performatif edimlerce oluşturulmuş olabilir.

Toplumsal Cinsiyet Politikaları

Cinsiyet farklılığının giderek kültürlerarası bağlamla bütünlük kazanması nedeniyle, kadın ve erkeklerin görevleri ve toplumsal cinsiyet olgusu meydana gelmiştir. Böylece toplumsal cinsiyet, toplumun politik, kültürel ve iktisadi yaşamını hatta toplumsal politikaları belirleyen bir konum kazanmıştır. Toplumsal cinsiyet, zaman ve mekâna göre farklılaşan bir yapıdadır ve bireylerin içselleştirdiği toplumsal kodları standart çerçeveler şeklinde kadın ve erkeklere bölüştürür. Bundan dolayı toplumsal cinsiyet, toplumun kişilere yüklediği yükümlülükler ve görevlere vurgu yapar. Bu anlamda bugün toplumlar ve uluslararası kuruluşlar, toplumsal cinsiyet eşitliği olgusunu bir siyaset aracı olarak da kullanırlar.

Buradan yola çıkarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini beceri ve diğer nitelikler gibi objektif parametreler yerine yalnızca cinsiyet temelli gerçekleştirilen kadın-erkek ayrımı olarak tanımlamak mümkündür (Wienclaw, 2011, s. 96). Zamanla derinleşen bu eşitsizlik, cinsiyetlerin iktidarla olan bağlarının değişmesi nedeniyle meydana gelen, kadın ve erkek algılarından etkilenir. Kadınların eğitimde, çalışma hayatında ve siyasette bazı kısıtlar içinde davranmak zorunda bırakılması; mesela aynı iş için aynı ücretin verilmemesi veya bazı alanlarda kariyer yapmak için aynı fırsatların sunulmaması; toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin en büyük örnekleridir. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin egemen olduğu toplumlarda –ki çoğunlukla bu yerlerde erkeklerin egemen kabul edildiği bir düzen vardır- erkekler özne veya iyi taraf şeklinde görülürken kadınlar öteki şeklinde kabul edilir (Cranny-Francis vd. 2003, s. 4). Siyasette ise toplumsal cinsiyet eşitliği fonksiyoneldir (Verloo, 2007). Siyaset yapıcılarının, siyaset yaparken seçtikleri konular üstünde toplumsal cinsiyet eşitliğinin çok önemli bir etkisi bulunur (Altındal, 2009, s. 355). Fakat bugün politik alanda kadınların noksan temsil ve katılımlarına bakıldığında genellikle politikacıların kadınlara akıl verdikleri, kadın problemlerini başka bir dünyanın sorunu gibi gördükleri ve adeta başkalarının yükümlü olduğu sosyal sorunlarmış gibi tavır sergiledikleri görülür. Erkek politikacıların gerçekleştirdikleri faaliyetlere bakıldığında kadınlara ya görev ya da akıl veren tavırları öne çıkar. Çünkü politik alan erkeklere göre yalnızca onların egemen olabildiği bir alandır.

Bu bağlamda geçmişten bugüne kadınların toplumsal varlığının önünde sosyal ve kültürel engeller vardır (Sumbas, 2015, s. 104). Çağdaş toplumlarda kadınlar ve erkekler kanun açısından eşit olsa ve eşit haklardan faydalansa da uygulamada en modern

halklarda bile eşitsizlik bulunur (Aydemir, 2019). Kadınlar; ilk olarak insan olma, vatandaş olma, ruh ve vücut bütünlüğünü muhafaza; kamusal alana girebilme gibi temel haklarını mücadele vererek almaya çabalamıştır. Çünkü toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dayalı sistemlerde kadınlar sosyal haklarından faydalanamama; iş hayatına girememe ve politikada temsil eşitsizliği gibi problemlerle karşılaşmışlardır. Bu problemlerin kaynağında fırsat eşitsizliği varmış gibi olsa da asıl problem fırsatlara sahip olma noktasındaki eşitsizlikten kaynaklanmaktadır.

Toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında liberal kuramda ilk olarak fırsat eşitliği teklif edilmiş ve o zaman için ihtiyacı gidermiştir. Ancak bugün için fırsat eşitliği cinsiyet, etnik ve cinsel kimlik, dini aidiyet gibi değişik unsurların eşitsizliğe sebep olan kanuni düzenlemeleri iptal edilememiştir (Çakır, 2013, s. 46). Bundan dolayı toplumsal cinsiyet eşitliğinin gerçekleştirilememesi, o toplumda sosyoekonomik ve kültürel sorunların bulunduğunu ifade eder. Liberaller kadınları kamusal bölgede taraf şeklinde algılamamışlar ve bunun sonucunda da kadınlar, kamusal bölgede haklarını alamamışlardır (Pateman, 2018). Dolayısıyla toplumsal sözleşme ataerkil kalarak erkek kardeşler arasında hiyerarşi kaynaklı bir dönüşüm sergilemiştir.

Kadını eve kapatan ataerkil aile görüşü kadınların politik alandaki etkinliğini azaltır. Eril kamu, dişi aile-hane-özel bölge ayrımı bugünkü çağdaş kapitalist sistemin özü haline gelmiştir (Sancar, 2008, s. 53). 19. yüzyıl zenginlerinin kendini aristokratik özerkliklerden dolayı kuvvetlendirme ihtiyacına çözüm olarak ortaya koyduğu “özel alan” ve “kamusal alan” ayrımının cinsiyet farkları ve sınıflandırmaları ile alakalı bir ayrıma evrildiği ifade edilir (Sancar, 2008, s. 49). Kadınlara özel alanda ev sorumlulukları, ihtiyar ve çocuk bakımı gibi yükümlülükler veren erkeğe ise kamusal alanda iktisadi görevler veren cinsiyetçi ataerkil iş bölümü de öteki negatif unsurlarla ilişkilidir.

Ataerkil sosyal sözleşmede kamusal ve özel alan ayrımı, aslında toplumsal cinsiyet görevlerinden oluşan bir ayrımdır ve bundan dolayı kadınlar özel alana yerleştirilmişlerdir. Bu açıdan kadınlar evde bakım, büyütme ve yetiştirme görevlerini üstlenirken erkekler, kamusal alanı kapsayan siyaset ve ekonomi gibi alanlarda görevler almışlardır (Pınarcıoğlu, 2017, s. 13). Bundan dolayı kamusal alan eril biçimde oluşturulmuş ve yapılandırılmıştır. Halkın kadına verdiği cinsiyet görevleri sebebiyle vatandaşlık haklarından istediği kadar faydalanamaması (veya ihtiyacı kadar

faydalanması), geçmişten bugüne sorun oluşturmuştur (Aydemir, 2019). Aynı şekilde, kadınların toplum tarafından biçimlendirilmiş ve bazı görevlerin içine sıkıştırılmış cinsiyet algısı, onların kamusal alanda söz haklarını engellemiştir.

Bu noktadan hareketle özel ve kamusal alanların çerçevesinin/sınırlarının tespit edilmesi, bu alanlara verilen değerler kadın ve erkeğin toplum içindeki durumlarında ve birbirleriyle iletişimlerinde etkilidir. Pateman açısından kamusal alanda erkek vatandaşlar arasındaki eşitliği meydana getiren özel alandaki eşitsizliktir (Pateman, 2018). Kamusal/özel alan ayrımı, özel alandaki eşitsizlikleri görmezden gelmeye yol açar. Liberal kuram açısından özel alan kişinin özgürlüğünü elde etmek için meydana gelmişken günümüzde bu alan, kişileri özgürleştirmekten ziyade baskılamak amacıyla kullanıldığı ortaya çıkmıştır (Philips, 2015). Devletin yaptığı cinsiyet modelinde kadının özel alandaki özgürlükleri çok sayıda sınırlandırmayla karşılaşır. 60'lar 70'lerde olduğu gibi son dönemlerde de kürtaj hakkı konusunda yasaklama yöntemini seçen siyaset anlayışı bütün dünyada kadınlar tarafından protesto edilmiştir (Boyle, 2014). Kadınlar bu haklarına gerçekleştirdikleri büyük çaptaki eylemler ve protestolarla sahip çıkmış bununla beraber siyasette de hak arayışları olumlu sonuçlar vermiştir.

Politik temsil anlamında ise devletler, politika üreten kuruluşlar olarak kadınları ön plana koyar. Kadınların bu düzenlemede etkinliği çok azdır ve bu sebeple devletin hem kurum hem de yapılanma bakımından erkeklerin elinde bulunduğunu ifade etmek doğru olacaktır. Askerlik görevindeki gibi, devletler erkeklerin hayatı ve tecrübeleri üstünden cinsiyete endeksli bir iş paylaşımına dayanır ve yönetim de aynen devlet gibi erkek egemenliğindedir. Devlet, erkek egemenliğini sürdürürken, yine kendi ataerkil yönetim kurallarıyla toplumsal cinsiyet görevlerini yapılandırır. Bu bağlamda devletler/yönetimler farklı etnik köken, ırk, kimlik içerir ve farklı kesimlere karşı söylemler devletlerin/yönetimlerin politikasını oluşturur (Sainsbury, 1996). Kadınların devlet politikalarıyla olan ilişkilerinde “üstlendikleri” roller de böyledir (Çakır, 2013). Eril ideolojiler, geneli erkeklerden doğan söylemleri siyasete çevirir. Bu konu ataerkil modelin iktidar ve güç ifadesidir. Siyasete ve siyasi faaliyetlere dâhil olma farklı seviyelerdedir. Temsil hususunda kadınların karşısında bulunan görünmeyen sorunlar adeta cam tavan gibi kadınların yükselmesine engel olur. Bunun en somut kanıtı da meclisteki eşit olmayan cinsiyet dağılımıdır. Politik temsil eşitsizliği nicelik bakımından kadın ve erkek temsil miktarının aynı olmadığı anlamını taşır ve bugünkü dünya

nüfusunun %49,5'i kadın olmasına rağmen (The World Bank, 2017) Inter-Parliamentary Union (2018) bilgilerine göre ortalama kadın temsili dünyada yalnızca % 24,1'dir. Kadın sayısının yarısının temsil edil(e)memesi, demokrasinin yeterli olmadığını gösterir. Politik temsilde eşit olmama; toplum içinde ayrımcılıkların, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin, gelir paylaşımındaki adaletsizliğin yasal ve politik göstergesidir.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği kadınların pek çok alandaki gibi politika alanındaki varlıklarına da etki eder. Toplumsal cinsiyet bağlamında kadını aile içerisinde gören bakış açısı kadınların aktif bir şekilde politikaya girmesine engel olan en önemli unsurlardandır (Ecevit, 2015). Bu anlamda kadınlar genellikle politik yaşama dâhil olmalarının önündeki en önemli engel olarak aile içindeki yükümlülüklerini söylerler (Çakır, 2013). Evli kadınlar açısından eş ve çocuklarının yükümlülükleri, bekâr bir kadın için ise ebeveyn ve kardeşlerinin yükümlülükleri göz önünde bulundurulur. Bununla beraber kadınlar aile içindeki denetim sistemiyle de karşılaşır. Örneğin; evli olan bir kadın için kocanın kabulü, bekâr bir kadın için ebeveyn veya ağabeyinin kabulü politik dâhil olmada büyük bir faktördür (Altındal, 2009, s. 355). Bunlarla birlikte bir kadının bir parti mensubu olması ve aktif olarak politika yapması ataerkil aile yapısına uymaz. Çünkü böyle ailelerde erkek kamusal alanda bulunduğu için kadının özel alandaki durumu ve yükümlülükleri bu şekilde bir oluşuma dâhil olmasına izin vermez. Kadınların ulusal ya da yerel seviyede bir politik statüde olması onu ailesinden uzaklaştıracak ve kadının ailedeki bütün yükümlülüklerini erkeğe bırakmasına neden olacaktır. Cinsiyetçi iş bölüşümünü bütünüyle etkileyecek bu durum genellikle ataerkil toplumlarda olumlu görülmez. Bununla birlikte kadınların eğitimde fırsat eşitliğinden faydalanma seviyesinin az olması da direkt olarak ataerkil aile ile bağlantılıdır (Günay ve Bener, 2011, s. 157). Okumak isteyen bir kız çocuğu için son kararı veren ailedir. Ailesinin yardımıyla gelecekte iş, meslek edinmesi çok daha kolay olacaktır. Genellikle iyi eğitim almamış ve bir meslek sahibi olmayan kadınların ailelerinden gördükleri engeller ve baskılardan dolayı böyle oldukları görülür. Bugün de geçerli bir durum olarak; erkeklerin, sosyo-ekonomik kaynak seviyelerinin yukarıda olması, politika ve örgüt irtibatlarının daha gelişmiş olması, kadınlara kıyasla, çok daha etkin ve aktif bir politik ortamda bulunmalarına sebep olur (Kalaycıoğlu, 1983).

Günümüzde toplumsal cinsiyet ve kadın hakları konusunda uluslararası statüye sahip pek çok sözleşme bulunmaktadır. Birleşmiş Milletler (BM) İnsan Hakları Evrensel

Beyannameinin 2. maddesinde cinsiyet ayrımı olmaksızın herkesin ifade edilen tüm hak ve özgürlüklere sahip olduğu kabul edilmiştir. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinde toplumsal cinsiyet konusu madde 14'te ayrımcılık yasağı çerçevesinde belirtilmiştir: Bu Sözleşmede belirtilen hak ve özgürlüklerden faydalanma, cinsiyet, ırk, renk, dil, din, politik veya öteki unsurlar, ulusal veya sosyal kaynak, ulusal bir azınlıkta yer alma, servet, doğum başta olmak üzere herhangi başka bir şarta dayalı hiçbir ayrımcılık yapılmadan gerçekleştirilmelidir. BM Kadınlara Karşı Her Türlü Ayrımcılığın Önlenmesi Uluslararası Sözleşmesi (CEDAW), BM kapsamında bulunan 8 insan hakları sözleşmesinden birisidir. CEDAW, 1979'da onaylanmış ve 1981'de uygulanmaya başlamıştır. CEDAW'ın amacı, sosyal hayatın bütün alanlarında kadın-erkek eşitliğinin sağlanabilmesi için çerçevelenmiş kadın-erkek görevleri temelinde önyargıların ve ayrımcılık gösteren faaliyetlerin iptal edilmesidir. CEDAW 1. maddede kadınlara karşı ayırım açık bir biçimde belirtilmiştir: Buna göre 'Kadınlara karşı ayırım' kavramı kadınların medeni hallerine bakılmaksızın ve kadın ile erkek eşitsizliği olmadan siyasi, iktisadi, toplumsal, medeni kültürel ve diğer alanlardaki insan hakları ve temel özgürlüklerin verilmesine, faydalanılmasına ve kullanılmasına engel olan ve bunu hedefleyen ve cinsiyetle ilgili ayrımcılıklar, sınırlama ve mahrum bırakma anlamına gelecektir. CEDAW'da, gerçek eşitliğin yapılmasını hızlandırmak maksadıyla ülkelere yapılacak geçici düzenlemelerin (pozitif ayrımcılık vb.) ayrımcılık olmayacağı, bu tedbirlerin yalnızca hem fırsat eşitliği hem de uygulama eşitliği olduğunda bitirileceği ifade edilir: Kadın ve erkek eşitliğini fiilen gerçekleştirmek için taraf ülkelerce düzenlenecek geçici tedbirler, bu sözleşmede ifade edilen türden bir ayırım şeklinde algılanmayacak ve herhangi bir biçimde eşitsizlik ya da farklı standartların korunması neticesini oluşturmayacaktır. Avrupa Birliği'nde de kadın-erkek eşitliği politikaları şöyle uygulamaya konulmuştur (Yılmaz, 2009): Eşit iş-eşit ücret politikaları, olumlu faaliyet (pozitif ayrımcılık) politikaları, kadın-erkek eşitliğini gerçekleştirmeye dönük yönetmelikler, Avrupa Adalet Divanında kadın-erkek eşitliğini gerçekleştiren regülasyonlar.

Türkiye'de ise toplumsal cinsiyet politikaları bağlamında bazı ilerlemeler kaydedilmişse de optimum bir düzeyde olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Türkiye'deki cinsiyeti esas alan politika ve uygulamalar daha çok Batı modernleşmesi kapsamında değerlendirilmiş, toplumsal cinsiyet eşitliği konuları Türkiye'de araçsallaştırılarak popülist politikalar ile geliştirilmeye çalışılmıştır (Koray, 2011, s. 318). Avrupa Birliği'ne

uyum ve üyelik süreci çerçevesinde toplumsal cinsiyet politikaları “uygulanması gereken” düzenlemeler olarak hedeflenmiştir. Bununla birlikte bu süreçteki politika ve uygulamalar vaatten öteye geçecek potansiyele ulaşmamaktadır (İçli, 2017, s. 138). Yine de kadın sivil toplum örgütlerinin artması, akademik olarak bu konuda yapılan çalışmaların artması hem siyasi hem de sosyal alanda bu konunun farkındalığının artmış olması Türkiye’deki olumlu gelişmeler olarak sıralanabilir.

2.3. Sinema ve Kadın

2.3.1. Feminist Film Kuramı

Film kuramlarının başlangıcı sinema tarihinin başlangıcıyla aynı zamana denk gelir. Sinema başlangıçta felsefe disiplininin bir inceleme alanı olarak görülmekle birlikte bu ilk kuramsal değerlendirmeler gerçek ile sinematografik görüntüyü anlamlandırmaya çalışmıştır. Örneğin, film kuramının öncüsü olarak kabul edilen Henri Bergson gerçek zaman ile gerçek zamanın filme aktarımı arasındaki ilişkiye odaklanır.¹⁹ Bergson’a göre filmdeki hareket gerçekteki hareketlerin bir soyutlamasıdır ve gerçek zamandan çok soyut bir zamanı yansıtır.

Film kuramı 20. yüzyıl ortalarında film yapım sürecinde ortaya çıkan güç ilişkilerini incelemeye yönelmiştir. Örneğin auteur kuramına göre film yapımı farklı yaratıcılık alanlarını bir araya getiren bir süreç olmakla birlikte süreçte egemen olan ve yaratıcılığı merkezileştiren güçlü bir odak vardır ki bu da genellikle yönetmendir. Auteur kuramı yönetmeni edebiyat yazarına benzetir ve gücün bir merkezde toplanması filmin içsel tutarlılığı için gereklidir. Burada içsel tutarlılık oyuncu seçiminden filmin montajına ve teknik özelliklerine kadar uzanan pek çok alanda yönetmenin kontrolünü gerektirir (Uğur, 2017). Auteur kuramın karşı tezi Schreiber kuramı ile gelir. Kipen (2006) *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History* başlıklı kitabında, auteur kuramının yönetmene aşırı vurgu yaptığını aslında yönetmen de dahil olmak üzere film üretim sürecinde yer alanları asıl yönlendirenin senaryo yazarı olduğunu öne sürer. Kipen’a göre, auteur kuramı “iyi görüşlü ama kötü niyetli, yönetmen merkezli bir muammadır (Kipen, 2006, s. 38). Güç ilişkilerine odaklanan bu iki kuram da kendi

¹⁹ Bergson H (1992) *Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*, Mabelle L. Andison (çev), Carol Pub. Inc., New York, s. 17.

başlarına belirleyici bir etki yaratmaktan çok film eleştirisinde farklı yaratıcı süreçler olduğunu ve her birisine de ayrı ayrı eğilmek gerektiğini göstermeleri bakımından film kuramı tarihine geçmişlerdir.

Bununla birlikte yaratıcı odakların çokluğunun yanı sıra çeşitliliği de söz konusudur. Perde kuramı filmdeki görsel kodların izleyiciyi filmin öznelliğine dâhil ettiğini iler sürer ve çıkış noktası bu etkenliğin yarattığı evrensel bilinç olmuştur. Bu bakış açısı her ne kadar Marksist paradigma ile işlendiyse de perde kuramının gelişimi paylaşılan bir bilinçten çok çeşitliliği vurgulamaya yönelmiştir. Çeşitlilik olgusunun ortaya çıkmasına neden olan şey de bilinçdışının psikanalitik işleyişi nedeniyle bireysel ya da topluca yaşanan deneyimlerin çeşitliliğidir (MacCabe & Heath, 2010).

Feminist yaklaşım, film kuramının gelişiminde ortaya çıkan tüm bu gelişmelere eleştirel bir değerlendirme çerçevesinde yaklaşmıştır. Öte yandan feminist film kuramı ikinci dalga olarak adlandırılan feminizm hareketinden doğmuştur. İkinci dalga feminizm, birinci dalga hareketinde geliştirilen kadın-erkek eşitliği söylemini reddeder. Tam tersine kadın ve erkeğin doğuştan gelen fizyolojik farklılıklarının cinsiyet eşitsizliğinin temelini oluşturduğunu kabul eder (İmançer, 2002, s. 158). Bu yaklaşıma göre kadınlık doğuştan gelen bir cinsiyet kimliği değildir, cins özelliklerinin üzerine toplumsal olarak benimsenmiş ataerkil kodlara göre tanımlanmış bir kimliktir. Bu temel varsayım, feminizm kuramını Marksizme yakınlaştırır. Marksizme göre nasıl proletarya geçerli olan toplumsal ve siyasal yapı içerisinde itaat etmesi beklenen bir konumda tanımlanıyor ve bu yapıya karşı bir statü mücadelesi veriyorsa, kadınlar da erkeğin egemenliğini asal kabul eden toplumsal ve siyasal yapı içerisinde itaat etmesi beklenen bir yerde konumlandırılır (Rushton & Bettinson, 2010, s. 70). Nasıl proletarya ile burjuvazi eşit değilse ve bu nedenle sınıf çatışması söz konusu ise, aynı şekilde kadın ile erkek eşit değildir, bu nedenle statü çatışması mevcuttur. İkinci dalgada gelişen feminist yaklaşım böylelikle bir anlamda Marksizmin sınıf analizindeki evrensel yapıyı cinsiyet kavramına taşımış olur, çünkü kadın ile erkek arasındaki cinsiyet çatışması evrenseldir. Dolayısıyla evrensel anlatının kodlarını da erkek egemen toplum ve siyaset belirler.

Bu bileşenlerin oluşturduğu paradigmaya dayanan feminist film kuramı yukarıda kısaca betimlenen perde kuramının başlangıcında etkin olan, görsel kodların izleyiciyi filmin öznelliğine dâhil etmesi ve bunun evrensel bilinç yaratması varsayımlarını farklı bir bakış açısıyla yeniden tanımlamış olur ve perde kuramının Marksizm boyutuna katkı

sağlar. Filmin öznelliği aslında süre giden toplumsal ve siyasal düzenin devamlılığına hizmet eder, izleyici de bu öznelliğe dâhil olarak düzeni özümsemiş olur (Rushton & Bettinson, 2010, s. 71).

Feminist film kuramının önemli bir katkısı da perde kuramındaki psikanaliz boyutunu evrensel bilinç ile kaynaştırabilmesidir. Perde kuramının psikanalitik inceleme yoluyla çeşitliliğe ulaşmış ve çeşitliliğin nedenini bilinçdışının psikanalitik işleyişi ile açıklamış olsa da feminist film kuramı psikanalizi evrensel bilinç kavramıyla örtüştürmeyi başarmıştır. Bir başka deyişle, filmlerde ön düzlemde görülen çeşitliliğin altında evrensel bilinç ve bu bilinci üreten toplumsal, siyasal yapılar varlığını korur.

Feminist film kuramının temel kavramı olan erkek bakışı aslında Freud'un Schaulust ya da skopik dürtü ya da skopofili kavramından geliştirilmiştir. Bakma zevki olarak betimlenebilecek bu kavram "... başkalarını nesne olarak alıp meraklı ve kontrol edici bir bakışın öznesi haline getirmek" (Mulvey, 1975, s. 59) ile ilişkilidir ve cinselliğin temel dürtülerinden biri olarak kabul edilir. Kavram her ne kadar insanın psikolojik yapısı içinde tanımlanmış olsa da Mulvey (1975) skopofiliden "erkek bakışı" kavramını üretmiş ve kavramı cins yürüncesinden cinsiyet yürüncesine taşımıştır.

Mulvey'in bu çabası, ikinci dalga feminizm akımı ile tutarlılık gösterir. Çünkü erkek bireyin cins özelliği olan fallus Mulvey'e göre ataerkil toplumun temelidir ve "ataerkil bilinçdışı" (Mulvey, 1975, s. 58) oluşturur. Bu bilinçdışı yapısında kadın fallus sahibi olmadığı için bir yandan hadım olma tehdidi oluşturur, öte yandan da fallusa sahip olma arzusunu çocuk sahibi olmakla giderir. Sonuç olarak doğuştan var olan fizyolojik bir özellik toplumsal olarak benimsenmiş ataerkil kodlara göre tanımlanmış bir kimliğin temelini oluşturur. Bu noktada neden kadının erkekten aşağıda konumlandırıldığı 'tehdit' algısı ile açıklanabilir. Kadın, fallusunun olmaması ile hadım duygusunu körükler ve bu da zevk alınacak bir şey değildir. Erkeğin bu tehdiye karşı önlem alması doğaldır. Ama öte yandan kadın bir nesne olarak alınıp, kontrol edici bir bakışın öznesi haline de getirilir. Dolayısıyla bakma zevkini tatmin eden bir varlıktır aynı zamanda. Ataerkil toplumda kadına atfedilen bu iki özellik, yani hem tehdit hem de nesne olma durumu ataerkil bilinçdışının kontrolünde olduğu zaman varlığını sürdürebilir. Anaakım sinema filmlerinde istisnasız olarak erotik kodlar bu ataerkil bilinçdışına göre yerleştirilir ve erkek bakışına hizmet edecek şekilde işlenir.

Mulvey (1975) erkek bakışı kavramını ve erkek bakışının gerçekleşmesini yalnızca filmlere kodlanan erotik sahnelerle sınırlı tutmaz. Sinema salonunun karanlık olma özelliği de bu kavramın ve eylemin gerçekleşmesine katkıda bulunur. Salonun karanlığı, erkek bakışının dikizleyici bir şekilde bürünmesine ve izleyeni çevresinden soyutlayarak bakma zevkini yaşamasına olanak sağlar. Bu ortamda erkek bakışı birkaç farklı düzlemde ortaya çıkar. Öncelikle, perdede kadın karakter erkek karakterin bakışı altındadır ve kendi başına bir düzlem oluşturur. Ayrıca, kadın karakteri salondaki erkek seyirci de kendi dikizleyici bakışına özne edinir. Gerçek yaşamda bu durum iki erkek arasında bir gerginlik konusu olma potansiyeli taşısa da izleyici böyle bir gerginlik yaşamaz. Bunun nedeni de erkek seyircinin dikizleyici bakışının, erkek karakterinkinden farklı bir düzlemde gerçekleşmesidir. Ayrıca, anaakım sinema filmlerinde kadın karakterin örneğin bir dansçı kız olması durumunda erkek seyirci ile erkek karakterin bakışları anlatıda herhangi bir sorun yaratmaksızın bütünleşir (Mulvey, 1975, s. 62). Dansçı kızın gösterisi ile filmin anlatısı arasındaki olası bir çelişki de gösteriş ile anlatıyı kaynaştıran ataerkil bilinçdışının marifetiyle giderilir. Çünkü hem erkek karakter hem de salondaki erkek seyircinin dansçı kıza bakışı arasında herhangi bir fark görülmez.

*“Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun (1946)”*²⁰ başlıklı çalışmada Mulvey (1989), kadın seyircinin konumunu da ele alır. Kadın, doğuştan gelen fiziksel özellikleri nedeniyle erkek bakışından bağımsız değildir. Mulvey (1989) kadın seyircinin durumunu ‘erkeksileşme’ (*masculinisation*) kavramı ile açıklar. Sonuçta kadın da ataerkil bilinçdışının şekillendirdiği toplumda yaşar. Sinema salonunda da kadın izleyici erkek karakter ile özdeşleşme yoluna gidebilir ve böylece filmdeki anlatıya hâkim olma, üzerine yorum yapma ayrıcalığını elde edebilir. Ancak bu noktada bir açıklama gerektiren nokta, kadının nasıl olup da doğuştan gelen fiziksel özelliklerini bir kenara bırakıp erkek karakter ile özdeşleşebildiğidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, ataerkil bilinçdışının egemen olduğu bir ortamda kadının doğuştan gelen fiziksel özelliklerinin kadın kimliğinin oluşumunda asıl belirleyici olmadığı gerçeğidir. Freud’un analizine gönderme yaparak Mulvey (1989), kadının edilgen dişilik ile etken erilik arasında gelgitler yaşadığının, bunun da fiziksel özellikleri üstüne toplumca bindirilmiş olan ama fiziksel özellikleriyle

²⁰ Laura Mulvey’in bu çalışması ilk kez 1981 yılında Suny, Buffalo Medya Çalışmaları Merkezinde düzenlenen Sinema ve Psikanaliz konferansında bildiri olarak sunuldu.

çelişen kimliğinin altını çizer. Bu gelgitlerde kadının hareketi edilgen dişilikten etken erillğe doğru evrilir. Evlilik bu evrilmenin açığa vurduğu bir işlev, bir toplumsal ritüeldir. Özünde erotik bir karakter taşımakla birlikte evlenme kadının erkeğe doğru hareket ettiği bir toplumsal eylemdir. Mulvey'in (1989) bu analizi, yukarıda ele alınan fallus merkezli tartışması ile de tutarlıdır. Kadın, ataerkil bilinçdışının egemen olduğu bir ortamda fallusa sahip olma arzusunu çocuk sahibi olmakla giderir, bunun da yine ataerkil bilinçdışının egemen olduğu bir toplumda çözümü evlenmektir. Sonuç olarak evlenme kurgusunda erkeğe doğru hareket eden kadın olur.

Bu bağlamda gerçek yaşamda kadının böyle bir kompleks yapı içinde olması sinema salonundaki duruşunu da elbette etkiler. Kadın perdede izlediği anlatıya erkek bakışından tümüyle farklı bir pencereden bakamaz. Kadın karakterin edilgen tasvir edilmesini algılıyor olabilir ama anlatıyı değerlendirmesinde bu algıyı değerlendirmenin merkezine koymaz. Çünkü toplumsal olarak üzerine giydirilmiş olan kimlik baskın çıkar, sonuçta kadın izleyicinin "erkeksileşmesi" olarak adlandırılabilir bir görüngü ortaya çıkar. Bu anlamda, yukarıda tartışılan erkek bakışı her ne kadar erkek izleyicinin sinema salonundaki konumuna ağırlık verse de yalnızca erkek izleyicileri değil, kadın izleyicileri de betimlemeye yetecek kapasitededir. Mulvey (1975) anaakım anlatım filmlerinin yapısı içerisinde farklılık yaratmanın olası olmadığını öne sürer. Bu yapıdan çıkış yolu ancak ataerkil düzenin diline seçenek oluşturabilecek bir film dilinin geliştirmesiyle bulunabilecektir. Ne var ki, böyle bir dönüşüm içinde bulunulan koşullar nedeniyle oldukça zordur. Ataerkil toplum düzeni içinde, var olan dile seçenek olabilecek bir film dili geliştirme çabasının kısıtları yine ataerkil toplum düzeni ve film üretimi mekanizmalarının içinde bulunur. Mulvey (1989) bu kısıtlar arasında en açık şekilde görünenin ekonomik olduğunu öne sürer. Film çekiminde stüdyo sisteminin gelmesi, sesli çekimin giderek yaygınlık kazanmasıyla büyük çaplı yatırımlar gündeme gelmiş ve bu yatırımların var olan ataerkil düzen içinde yetişmiş yatırımcıların kontrolünde olması, kadınların film çekim süreçlerinde etkin roller almasının önündeki temel engel olmuştur. Mevcut toplumsal hiyerarşi içinde kadın bu yatırımların karşılığını verebilecek düzeylerde değildir. Sonuç olarak, stüdyo sisteminin yaygınlaşmasından sonra Hollywood'da düzenli film çekme olanağı bulan kadın yönetmenlerin sayısı oldukça azdır. Savaş sonrası film endüstrisi darmadağın bir halde olan ve bu nedenle Amerikan filmlerinin ithaline büyük ölçüde teslim olan Avrupa'da kadın yönetmen olgusu çok daha zayıftır.

Bununla beraber ataerkil düzenin getirdiği ekonomik kısıtlar nedeniyle ortaya çıkan zorluklar feminist film kuramını, üzerinde çalışılabilecek film sayısının azlığı ve eldeki filmlerin de bütünleşik bir karakter taşımaması bakımından ilgilendirir. Filmler kadın olgusunu ön plana çıkarmakla ve yerleşik erkek bakışı dışına taşımakla farklı bir yörüngenin oluştuğuna işaret eder. Ne var ki, söz konusu filmlerin bunun dışında yeni bir anlatı dili geliştirme konusunda ortak bir zeminde buluşmalar söz konusu değildir. Dolayısıyla, feminist film kuramı da bu örneklerden yararlanarak bir paradigma oluşturma yönünde gelişme sağlayamamıştır. Mulvey'e (1989) göre kadın yönetmenlerin filmlerinde ortak olan bir nokta ataerkil düzenin dayattığı cinsiyetçilik kodlarının terkedilmesidir. Bu filmlerde kadın karakterler daha güçlü ve bağımsız olarak tasvir edilir. Ama bu tür filmler, sayıca az olmakla birlikte Hollywood'un yerleşik ataerkil düzeninden tepki görmüştür. Molly Haskell ve Robin Wood gibi film eleştirmenleri 1960'lı yıllarda sayısı giderek artan "buddy film"lerinin bu feminist duruşa bir tepki olarak geliştiğini öne sürerler (Abbott, 2009, s. 73). Bu filmlerde genellikle ana karakterler iki erkek olur ve erkek merkezli anlatıda kadına birinci planda gerek duyulmaz. Sonuçta, ataerkil yapıya uygun filmlere tepki olarak ortaya konan ve cinsiyetçilik kodlarını değiştirmeye çalışan bu filmler kendi karşı tepkisini de yaratmıştır. Buddy film tepkisinin bir nedeni olarak feminist filmlerin ABD'deki Kadın Özgürlüğü hareketi ile bağlantılı olması da gösterilebilir.

Buddy filmlerle verilen tepkinin bir başka nedeni, feminist filmlerin geliştirmeye çalıştığı alternatif dil olarak da görülebilir. Özünde, bu filmlerde anlatı cinsiyet rollerinin yer değiştirmesine dayanmıştır. Bir anlamda, ataerkil bilinçdışı ve bu bilinçdışının ürettiği kodlar varlığını sürdürmüştür. Farklı olan, geleneksel yapıdaki erkek egemenliği yerini kadına bırakmıştır. Mulvey (1989, s. 115) bu tersine dönüşün, büyüleyici ve fallus merkezli davranışları olan bir kadına erkek hayranlığı doğurabileceği, bunun da bu filmlerin temel yaklaşımında bozulma yaratabileceğine dikkat çeker. Oysa yaratılması gereken alternatif dilin bu olduğu konusunda herhangi bir uzlaşma oluşmuş değildir, tartışması bile olmamıştır. Kadın Özgürlüğü hareketi içinden çıkmış olmaları nedeniyle bu feminist filmlerin politik anlamda kullanılabilirliği açıktır. Sonuçta bu filmler Kadın Özgürlüğü hareketinin kullanabileceği mesajlar ve içeriklerle doludur. Ancak estetik açıdan, kamerayı büyüleyici bir aygıt olarak gören yerleşik film anlayışına yönelik bir bakış açısı değişikliği söz konusu olmamıştır. Farklılık kameranın büyüleyici etkisini bu kez erkek egemenliğini beslemek için değil kadını ön plana çıkarmak amacıyla

kullanılmasında olmuştur. Bu perspektif içinde filmlerin politik değeri de aslında kameranın büyüleyici etkisi sayesinde oluşturulmuş olur. Kameranın büyüleyici etkisi, tıpkı eski ataerkil yapıda olduğu gibi izleyicinin perdede gördüğü karakter ile özdeşleşmesine yarar ki bu da feminist çıkışın temel hedefinin ataerkil bilinçdışına karşı bir alternatif geliştirmek olmasıyla çelişir. Çünkü feminist filmde cinsiyetler yer değiştirmekle birlikte, ataerkil yapı içerisinde gelişen kamera kullanımı aynı kalır. Kamera ile ilgili bu betimleme, Mulvey'in (1989) büyüleyici ve fallus merkezli davranışları olan bir kadına erkek hayranlığı doğurabileceği düşüncesini de anlamlı kılar. Mulvey'e (1989) göre çelişki film dilinin özelliklerinin yeterince bilinmemesinden kaynaklanır. Yazar bu analizine ve fallus davranışlı kadın tiplemesine dayanarak, feminist film kuramının ve pratiğinin alternatif bir dil geliştirmeden önce var olan film dilinin işleyişinin ayrıntılı bir şekilde anlaşılması gerektiğini savunur.

Feminist film kuramı, kameranın yanı sıra, -çok daha küçük ölçekte de olsa- sesin sinemadaki kullanımında ataerkil bilinçdışının etkisine de yer verir. Silverman, "klasik" filmle "deneysel" film arasında yaptığı ayrımında, klasik filmde kadın sesinin bolca kullanıldığını, ama hiçbir zaman otoriter bir güçte kullanılmadığını belirlemiştir. Silverman'a ((1990) [1984]) göre kadın sesinin kullanımı bir ses kaydına benzer. Sürekli olarak aynı tonlama ile tekrar eden bir karakteri vardır. Kadın sesinin bu şekilde kullanılması kameranın kaydettiği görüntüyü de destekler niteliktedir. Kadın sesi genellikle "... gevezeliğini, oynaklığını, tatlı tatlı mırıldanmasını, anne olarak çocuğunu uyarmasını ve dilbazlığını" (s. 309-310) gösterecek şekilde kullanılır. Bu bakımdan anaakım sinemada kadın sesinin kullanımı kameranın büyüleyici etkisini ve erkek bakışı olgusunu destekler niteliktedir.

Bu noktalardan hareketle Mulvey'in (1975) erkek bakışı kuramı üç farklı düzlemi ele alır. Birincisi perdede gerçekleşen, kadın karakterin erkek karakter tarafından meraklı ve kontrol edici bir bakışın öznesi haline getirilmesidir. İkincisi ise, erkek izleyicinin kadın karakteri kendi dikizleyici bakışına özne edinmesidir. Üçüncü düzlem ise kadın izleyicidir ve Mulvey (1989) kadın izleyiciyi erkeksileşme kavramı içinde ele alır. Erkeksileşme, kadının edilgen dişilik ile etken erillik arasında yaşadığı gelgitlere işaret eder. Kadın gerçek yaşamda da (örneğin evlenmede de) edilgen dişilikten etken erillğe doğru hareket ettiği için, bu hareket film izlerken de oluşur ve erkek izleyicinin yaşadığı özdeşleşmenin bir benzerini kadın izleyici de yaşar. Mulvey'in kuramında kimlik

kavramı cinsiyet ile sınırlıdır ve iki cinsiyet arasındaki etkileşim ile sınırlı kaldığı sürece de gücünü korur. Ancak, bu sınırlama cinsiyet kimliğinin diğer bütün toplumsal kimliklerin üstünde olduğu ve onları bastırma gücüne sahip olduğunu baştan kabul etmeyi gerektirir. Ters durumda, başka kimliklerin de izleyicinin perdedeki örüntü ve anlatıyı algılamasını etkilemesi durumunda erkek bakışı ve fallus merkezli film tanımlaması sağlam temellere oturmaz. Örneğin, filmin anlatısında egemen olan bir sınıf kimliği ya da etnik kimlik, bu kimliklerle çatışma içinde olan bir izleyiciyi nasıl etkiler?

Bu sorulara cevap noktasında Bell Hooks (1992) ırka dayalı kimlik özelinde Mulvey'in (1975) erkek bakışı kavramına eleştirel bir bakış geliştirir. Hooks'un konuyu ele alışında dikkat edilmesi gereken nokta, ırk kavramını ve ırksal farklılıkları evrensel boyutta ele almadığı, ABD'de uzun bir geçmişi olan ırk ayrımcılığı deneyimine dayalı olarak incelediğidir. Hooks'un tartışması elbette, erkek bakışı kavramının doğası gereği cinsiyet kimlikleri ile ırksal kimliklerin kesişme noktasında gelişir. Hooks makalesinde bir Afrika kökenli Amerikalı olarak kendi deneyiminin yanı sıra görüşüp konuştuğu yine Afrika kökenli Amerikalı kadın izleyicilerden yola çıkar. Edindiği verilere göre Hooks'un (1992) geliştirdiği kavram muhalif bakıştır. Bu kavram, anaakım sinemanın kandıramadığı ve kendini filmin imgesel öznesiyle özdeşleştirmeyen Afro-Amerikalı kadın izleyicinin geliştirdiği bakışı betimler. Muhalif bakışın dayandığı temel, böyle bir özdeşleştirmenin Afro-amerikan kadın izleyicinin kendi kimliğini hükümsüz kılacak olmasıdır. Yazarın görüşme yaptığı kadınlar bu nedenle Mulvey'in önerdiği özdeşleşmeden kaçındıklarını belirtmişlerdir. Beyaz kadını fallus merkezli bakışın nesnesi yapan anaakım sinemaya karşı eleştirel ve muhalif tutumları ne kurban durumundaki beyaz kadın ile ne de onu bu duruma sokan erkek karakter ile özdeşlik geliştirmemelerini sağlar. Hooks'un muhalif bakış kavramı yalnızca Afro-Amerikalı kadın izleyici ile de sınırlı değildir. *Passion of Remembrance* filmi üzerine yaptığı değerlendirmede, ana karakter olan iki kadının (Louise ile Maggie) anlatısını da bu kavram ile irdeler. İki kadın siyahi özgürlük hareketinde kadınların geri planda bırakılmasından ve hareketin cinsiyetçi bir temele oturtulmuş olmasından şikâyetçidir. Siyahi kimliğin kompleks yapısını vurgularlar ve eski yapının değiştirilerek özgürlük hareketinin bu kompleks yapıya hitap etmesi gerektiğini savunurlar. Bir partiye gitmek üzere giyinirken birbirlerine bakışları Mulvey'in erkek bakışı ve bu bakışın etkisi altındaki kadın izleyiciden çok farklıdır. Her ikisi de birbirlerine siyahi kadınlığın gerektirdiği görünüm açısından bakarlar. Hem izleyici hem de karakter konumundadırlar.

Partide dans ederken de başkalarının dikizleyici bakışı değil, kendi kimlik öznelliklerinin sergilenmesidir söz konusu olan.

Hooks'un siyahi kadın izleyici özelinde yaptığı katkı aslında ırk ve ırka dayalı kimlik bağlamında film izleyicisi ile de sınırlı değildir. Irk ile cinsiyetin kesişmesi başka boyutlarda da gözlemlenir. Kısaca başka ırkı aşağılamak olarak tanımlanabilecek ırkçılık da aslında görsel bir ideolojidir, dolayısıyla bakış kavramını ilgilendirir. Finzsch (2008) bu tanımlamadan yola çıkarak beyaz göçmenlerin Avustralya'da Aborjinlerle ilgili olarak yaptıkları betimlemeleri yansıtan tarihsel kaynakları incelemiştir. 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyıl ortalarına kadar olan dönemi kapsayan bu kaynaklar yazarlarının bakışı ile Aborjinler hakkında fiziksel betimlemeler içerir. Finzsch bu kaynakları fiziksel görünüm, giysiler, cinsellik, ahlak, barınma, savaş yetenekleri gibi açılardan taramıştır. İncelemede betimlemelerde kullanılan dilin 1800 yılında değiştiği ortaya çıkar. 1800 öncesi bu betimlemeleri yapan göçmenlerin daha tarafsız bir dil kullandığı, 1800 sonrası metinlerde ise Aborjinleri aşağılayan ve hatta lanetleyen bir söylem hâkimdir. Finzsch (2008) bu değişimi, Avustralya devletinin soykırımı varan, Aborjinleri yerinden etme ve dağıtma politikaları ve ırkçı söylemleri ile ilişkilendirir. Dolayısıyla, bir ırkın bir başka ırka bakışının değişebildiği anlaşılır. Çalışmada önemli olan bir nokta, bu betimlemeleri yazarların beyaz erkekler olmaları ve ağırlıklı olarak da Aborjin erkeklerini betimlemiş olmalarıdır. Bu duruma bakış kuramının bütünlüğü açısından bakıldığında, cinsiyet olgusunun yine var olduğu ama erkek bakışı kavramının tanımladığından farklı bir olgunun ortaya çıktığı anlaşılır. Erkek bakışı bu kez kendinden aşağıda konumlandığı kadına değil, başka bir erkeğe yönelmiştir. Bakan ile bakılan arasındaki ırk farkının bu olguda önemli rol oynadığı anlaşılır. Bakışın karakterini oluşturan ana motif cinsellik değil, göçmenlerin göçtükleri diyarları keşfetmeleridir.

Hooks ve Finzsch'in -ve ayrıca başka araştırmacıların- katkıları aslında Mulvey'in geliştirdiği erkek bakışı kavramının mutlak olmadığını ve farklı bağlamlarda görelilik kazandığını ortaya koyar. Bu bakımdan Finzsch (2008) tek bir bakış kavramına odaklanmaktan uzaklaştıran "bakış rejimleri" kavramını öne sürmüştür. Aslında bakışın görelilik kazandığını Mulvey de (1989) kabul etmiştir. Göstergebilim kuramına başvurarak Mulvey (1989) gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin birebir olup olmadığını ve gösterilenin her zaman gösteren ile işaret edilmek istenen şey olup olmadığını sorgular. Gösteren ile gösterilen arasındaki görelilik aslında uzun zamandır

apaçık ve sorgulanmaya ihtiyaç duyulmayan erkek cinselliğinde de söz konusudur. Erkeğin kadını hem arzuladığı bir nesne olarak görmesi hem de böyle bir arzu duygusunu körüklemesi nedeniyle cezalandırmak istemesi erkeğin cinselliğini de karmaşık bir yapı haline getirir. Mulvey (1989) bu yönüyle erkek cinselliğinin Jean-Luc Godard'ın filmlerinde işlendiğini söyler. Dolayısıyla sinemada kadın cinselliğın tek göstereni değildir. Godard'ın *İki Numara* adlı filminin bir sahnesinde anne kızı ile dans ederken görülür. Oğul bu arada bir şeyler yer. Anne oğluna dansa katılmasını söylediğinde oğul bu teklifi şiddetle ve tiksintiyle reddeder. Mulvey'e göre (1989) oğul kendini, kadın dünyası olarak gördüğü ortamdan uzak tutmayı tercih eder. Mulvey (1993, s. 3) göstergebilim kuramının ışığında imgenin mutlaka gönderme yaptığını ama göndermenin mutlaka gönderileni bulmadığını savunur. Bu yaklaşımında, göstergebilimin yanı sıra Lacan psikanalizinden de yararlanır. Lacan özne oluşumunun üç boyutta olduğunu öne sürer: imgesel, simgesel ve gerçeklik. Mulvey (1993) kadının nesneleştirilmesinden yola çıkarak ulaştığı meta fetişizmini Lacan'ın bu kavramlarıyla açıklar. Filmde kadın bir nesne olarak imgeye dönüşür ve kadın bedeni fetişizminin simgesi haline gelir. Bu simgeleşme sürecinde kadının özgül değeri ile ilgili bilgi de fetiş inancının altında önemini yitirir. Sonuçta simgesel boyut hem imge hem de gerçeklik üzerinde bir üstünlük kurmuş olur. Ancak, simge, doğası gereği bir tek şeyi temsil etmez. Temsil edenle temsil edilen arasındaki ilişki simgeleşme sürecinin gelişimine bağlıdır.

Feminist film kuramı ilk gelişmelerini gösterdiği ikinci dalga feminizmden bu yana önemli gelişmelere ve değişimlere uğramıştır. Feminist film analizinin ana kavramı erkek bakışı da bu süreçten etkilenmiştir. İlk evrelerinde, Marksizmin sınıf çatışması kavramından esinlenildiği görülür. Kadın, tıpkı proletarya gibi egemen toplumsal ve siyasal düzenin baskısı altındadır. Bu baskı, cinsel özelliklerinin üzerine yine bu düzenin paradigmasına göre bindirilmiş kimlikle gündelik yaşama ve kültüre de sirayet etmiştir. Erkek bakışı kavramı bu noktada bu baskının film endüstrisini ve film anlatılarını nasıl etkilediğini incelemede kullanılan bir anahtar kavram haline gelmiştir. Bir anahtar kavramdır, çünkü erkek bakışı yalnızca film anlatısını çözümlenmekte yararlanılan bir kavram değildir. Aynı zamanda, sinema salonundaki izleyicinin de algısını çözümlenmekte kullanılır. Ayrıca kavram, sinema salonundaki kadın izleyiciyi de ele almakta yararlanılmış bir kavramdır.

Buna rağmen 1970'li yıllardaki çalışmaların, özellikle de Mulvey'in (1975) büyük etki yaratan çalışmasının bir özelliği, bu kavramı, doğası gereği yalnızca cinsiyet kimliği sınırları içinde geliştirmiş olmasıdır. Oysa Hooks'un (1992) etkili bir şekilde iddia ettiği gibi, sinema salonundaki bütün kadın izleyiciler aynı erkeksileşme deneyimini yaşamazlar. Fiziksel özelliklere dayalı bir başka toplumsal kimlik olan ırkın devreye girmesi durumunda kadının tam tersine muhalif bakış geliştirmesinin söz konusu olduğunu Hooks ortaya koymuştur.

Finzsch'in yukarıda ele alınan çalışması ise, erkek bakışının tek bakış türü olmadığını, söz konusu olanın geniş ölçekte bakış rejimleri olduğunu anlamak bakımından önemlidir. Dolayısıyla erkek bakışının bu bakış rejimleri içindeki konumunun/konumlarının belirlenmesi, kavramın sağlıklı bir şekilde kullanılabilmesi bakımından önem taşır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta Finzsch'in ırkçılığı görsel bir ideoloji olarak analiz etmesinin film endüstrisindeki pratiklere gönderme yapmaz. Ancak, bu ayrımı farklı bakış rejimlerinin film analizinde araştırılmasını da engellemez.

Feminist film kuramının erkek bakışı kavramı özelindeki gelişimi sürecindeki son aşama, yine Mulvey'in (1989 ve 1993) katkılarıyla kavramın daha esnek bir çerçeveye oturtulması girişimleridir. Mulvey göstergebilim kuramından yararlanarak ulaştığı son noktada erkek bakışının her ne kadar filme derinlemesine işlense de mesajının film izleyicisi tarafından işlendiği şekilde algılanmayabileceğini savunur.

Sonuç olarak şu noktaların altını çizmekte yarar vardır; erkek bakışı, analitik olmanın yanı sıra anaakım film endüstrisine eleştiri getirme anlamı da olan bir kavramdır. Dolayısıyla bu siyasal boyut ile analitik özün birbirinden ayrılması gerekir. Ayrıca, erkek bakışı bir filmde baştan sona egemen olmak zorunda olan ve böylece de tek bakış türü olması gereken bir olgu değildir. Bir filmde, gerçek yaşamda olduğu gibi, farklı bakış türleri bir arada bulunabilir ve bu anlamda erkek bakışı bu bakış rejimleri içinde sadece bir alternatif olarak kullanılabilir veya kullanılmalıdır.

2.3.2. Sinemada Kadınlar: "Kadın Filmi" ve "Kadın Sineması"

"Kadın Filmi" ve "Kadın Sineması" birbirlerinden farklı kategorileri tanımlayan terimlerdir. Kadın filmi kadın izleyici için yapılmış ama yapım süreci genellikle erkek paydaşlar tarafından gerçekleştirilmiş filmleri ifade eder. Kadın anlatılarına odaklanır ve ana karakter kadındır. Buna karşılık kadın sineması, anlatının hangi cinsiyete hitap ettiğine odaklanmaz, filmin yapım sürecinde görev almış kadınların yaptığı ve kadın

bakış açısının egemen olduğu filmleri tanımlayan bir terimdir (Ashby, 2010, s. 153). Aralarındaki fark bu çerçevelerde ortaya konan filmlerin karakteristik özelliklerinin yanı sıra tarihsel olarak da gözlemlenebilir. Kadınların sinemadaki varlıkları ve etkinlikleri aşağıdaki bölümlerde tarihsel bir perspektif ile incelenmekle birlikte, burada bu iki kategori düzeyinde ele alınacaktır.

2.3.2.1. Kadın Filmi

Kadın filmi ve kadın sineması ayrımı 1980'lerde yapılmaya başlanmakla birlikte her iki kategoride yer verilebilecek filmlerin ortaya çıkışı çok daha eskiye dayanır. Kadın filminin örnekleri sessiz film döneminden başlayarak 1950'lere, 1960'lara kadar uzanan bir tarihsel kesitte yer alır. Bu filmlerde ağırlıklı olarak kadın karakter daha ön plandadır ve filmin anlatısında başka film örneklerine göre daha etkin bir rol oynar. Ancak bunun nedeni, bu filmlerin konularının egemen toplumsal yapı içinde kadınların dâhil olduğu ya da kadınlara özgü olarak görülen alanlarda ortaya çıkan sorunlarla ilgili olmasındandır. Örneğin ev yaşamı, aile, çocuklar, özveri, çalışan kadınların ev-iş yaşamındaki denge sorunları gibi temalar üzerine oturtulmuş konular kadın filmlerinde ağırlıklı olarak ele alınan konulardır (Doane, 1987, s. 3).

Ancak bu filmlerde işlenen temaların farklı olması ayrı bir film türü olarak tanımlanmaları için yeterli değildir. Bir başka deyişle kadın filmi ayrı bir tür olarak görülmez. Daha çok, gotik, gerilim, melodram ve kara film gibi türlerin kadın konuları olarak ifade edilen konulara uyarlanmasıdır (Altman, 1998, s. 29). Bu uyarlamaların aynı zamanda söz konusu türlere bir dinamizm kazandırdığı da söylenebilir. Greven (2011, s. 2) kadın filmi kategorisinin bu film türleriyle ilişkisinin statik ve belli anlatı kalıplarına bağlı olmadığını zaman içerisinde dönüşüm yaşadığını öne sürer. Greven'a göre 1940'lar ile 1960'lar arasında popüler olan ve daha sonra etkinliğini yitiren kadın filmleri, aslında yok olmamış ama dönüşüme uğrayarak yazarın "modern gerilim" dediği akımın temeli olmuştur. Modern gerilimde kadın ana karakter fallus merkezli söylemin kendi cinsiyetine uyarlanmış haliyle görünür ve çoğunlukla intikam peşindedir (Gereven, 2011, s. 3).

Kadın filmi kavramını net bir şekilde bir tür olarak tanımlama güçlüğü bir yandan da bu tür filmlerin özündeki dinamizmin ve film endüstrisinin yeni izleyici grupları keşfetme çabalarına kaynak oluşturmasının bir işareti olarak görülebilir. Bu anlamda, dönüşüm yalnızca Greven'in (2011) odaklandığı modern gerilim yönünde olmamıştır.

Örneğin Hollywood'da gelişen ve "chick flick" diye adlandırılan bir kategori de yine 1930'ların ve 1940'ların mağdur ve ev kadını tiplemesine dayalı kadın filmlerinden gelişmiştir. Ancak kadın filmi kavramının geniş tematik alanı içinde ağırlıklı olarak romantizm ve duygu temalarının işlendiği, kadınsılığın ön plana çıkarıldığı filmlerdir (Ferriss & Young, 2008, s. 4). İzleyici kitlesi olarak da daha çok genç kadınlara yöneliktir. Radner (2011, s. 7), klasik kadın filmlerinden chick flick'e dönüşümünü "kadınsılığın özelliği olarak anneliğin yerini tüketici kültürün albenisinin alması" olarak tanımlamıştır. Yazar chick flick filmlerin geniş yelpazesi içinde neo-feminist paradigmanın da önemli bir yer tuttuğunu savunur. Aslında annelik tümüyle yok olmamış, yalnızca merkezi pozisyonunu kaybetmiştir. Bu paradigmanın bileşenleri, "...ekonomik ve mali sorumluluğunu çalışma yaşamında yerini alarak gerçekleştirmek ve ... tüketici kültürün dikte ettiği normlarla uyumlu olarak bedenini ve bedensel görünümünü işlemek yoluyla kendini sürekli olarak geliştirmek" tir. Bir anlamda kadın "ev"den çıkmış, ekonomik açıdan hem bağımsız hem de sorumlu hale gelmiştir. Chick flick filmlerin bir özelliği de mutlu son ile bitmesidir. Böylece seyirci, kadının erkek egemenliği altında kalmak zorunda olmadığına inandırıcı nedenlere dayanarak tanık olur. Blake Edwards'ın yönettiği *Breakfast at Tiffany's* (1961) filmi yalnızlık, takıntılı materyalizm ve mutlu son temalarıyla bu türün başyapıtlarından sayılabilir. Bunun dışında Rob Reiner'in *When Harry Met Sally* (1989), Bobby ve Peter Farrelly'nin *There's Something About Mary* (1998), Helen Fielding'in *Bridget Jones's Diary* (2001), Michael Patrick King'in *Sex and The City* (2008) filmleri bu türün popüler örneklerindedir. Chick flick filmlerinde esas kahraman olan kadın karakter özne olarak cinsel kimliğe ulaşmaktan uzak, edilgen dişiliğin ön planda olduğu, ataerkil ahlaki değerlerin sisteminin kaynağı olarak temsil edilir.

Kadın filmi kategorisi feminist film kuramı açısından gözden geçirildiğinde şu noktaların altını çizmek gerekir. Klasik kadın filmlerinde ev yaşamı, aile, çocuklar, özveri, çalışan kadınların ev-iş yaşamındaki denge sorunları gibi temaların işlenmesine bakıldığında, kadının mağdur durumu ve ataerkil düzendeki fallus merkezli konumu bu tür filmlerde pekiştirilmiştir. Ancak Greven'in altını çizdiği modern gerilime doğru gelişen dönüşümde kadınların erkeklerle eşit yetenek ve becerilere sahip olduğu söylemi bir alt metin olarak işlenmiştir. Dolayısıyla, ataerkil toplum düzeni ve bilinçdışının yapısı ile ilgili bir değişiklik söz konusu değildir. Yalnızca bu yapı içinde, temelde erkeğe atfedilen kültürel kodlar kadına da uygulanmıştır. Chick flick alt kategorisi ise kadın

filmlerinde zaman içinde meydana gelen dönüşümlerin farklı bir yönüne işaret eder. Bir anlamda, 20. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen toplumsal değişikliklere bir yanıt olma özelliği taşır. İkinci Dünya Savaşı sırasında erkeklerin savaşta olması nedeniyle kadınların çalışma yaşamına etkin bir şekilde girmeleri ve savaş sonrası bu durumun kalıcı hale gelmesi chick flick filmlerinde karşılık bulan bir olgudur. Ayrıca yine aynı dönemde gelişmeye başlayan tüketim kültürü de neo-feminist chick flick filmlerde ön plana çıkar. Chick flick kültürü bireysellik, kişisel doyum ve seçim yapma üzerine odaklandığı için feminizmin de toplumsal cinsiyet olarak paylaşılan bir ideoloji değil, bireysel olarak gerçekleştirilebilecek ve bireyin seçimlerine bağlı bir tutum olarak algılar (Radner, 2011, s. 8). Dolayısıyla, 20. yüzyılın son çeyreğinde gelişen feminist film kuramındaki ataerkil düzenin diline seçenek oluşturabilecek bir film dilinin geliştirmesi chick flick filmlerin bir arayışı değildir.

2.3.2.2. Kadın Sineması

Sinemada kadının varlığı iki açıdan ele alınabilir: Kadınların sinema endüstrisindeki yani kamera arkasındaki durumları açısından ve kadınların kamera önündeki temsilleri açısından. Sinema tarihinin başından itibaren özellikle senarist ve yönetmen olarak kamera arkasındaki kadınların varlığı her ne kadar önemli bir yere sahip olsa da kadın sinemasından söz etmek pek mümkün değildir. Bunun nedeni ise o dönemde feminist kuramın sinemayı mercek altına almamış olmasıdır. Dolayısıyla sinema tarihinin başlarında kadın sinemasının en önemli vurgusu olan kadın öznelliğinin varlığından bahsedilemez. Daha önce de ifade edildiği gibi 1960'larda ikinci dalga feminizmin toplumsal bağlamda kadın ve erkek arasındaki cinsiyet rollerine karşı çıkışları, sinemayı da bir inceleme alanı olarak görmelerini tetikler. 1970'lerden itibaren bu ilgi daha da artar. Kadın temsilleri, geleneksel sinemanın anlatım stratejileri, kadın izleyicinin sorunlu konumu üzerine başlayan çalışmalara koşut olarak çekilen deneysel ve avant garde filmler feminist sinema veya kadın sinemasının varlığından söz ettirmeye başlar. Ögüt'e göre feminist sinema, toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir (2009, s. 203). Bu filmler kadınlar tarafından veya erkekler tarafından üretilebilir. Kadın filmleri, toplumsal cinsiyet söylemlerini eleştirirken, bu söylemleri kendi içinde yıkararak, kadınların yok sayıldıkları alanlarda var olduklarını ortaya koymaya yönelik bir sinema anlayışına sahiptir. Ataerkil

ideolojinin kadınların alanı olarak biçtiği yer, Williamson' un (1998, s. 139) ifadesiyle kadınların, hayatın tarihin dışındaymış gibi görünen yanının (kişisel ilişkiler, aşk ve cinsellik) temsil edildiği yerdir. Buna karşı çıkan kadın filmleri ise kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapı bozumuna uğratan filmlerdir (Öğüt, 2009, s. 209). Kadın sinemasının, kadınlara dair gösterge ve anlamların anaakım sinemanın kod ve temsillerinden farklı biçimde ortaya koyması, toplumsal cinsiyet kalıplarının değişmesinde katkı sağlama potansiyeline sahiptir. Smelik (2008, s. 3) bu bağlamda gerçeğin olduğu gibi gösterildiği filmlere ihtiyaç olduğunu söyler. Smelik (2008), kadın yönetmenlerin “gerçek” kadınların “gerçek” hayatlarını göstererek kültürel açıdan erkek egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler önermesi, kadın sinemasının sahip olduğu potansiyeli ve gücü vurgulaması bakımından önemlidir. Alison Butler'a (2002, s. 1) göre, kadın sinemasının tanımı açık değildir:

Kadın sineması tanımlanması neredeyse imkânsız bir kavramdır. Çok açık olmamakla birlikte, kadınlar tarafından, kadınlara hitaben veya kadınlar hakkında yapılan veya bu üç unsuru da içeren filmler kastedilmektedir. Kadın sineması sinema tarihinde ne bir tür ne de bir hareket değildir, tek başına hiçbir geçmişe sahip değildir, ulusal sınırlara sahip değildir, sinemasal veya estetik bir özgünlüğü yoktur, ancak sinemasal ve kültürel gelenekleri ve eleştirel ve politik tartışmaları kapsar ve tartışır.

Bu noktalardan hareketle kadın sineması temel olarak film yaratımının çeşitli alanlarında görev alan kadınların yaptıklarını betimleyen bir kavram olmakla birlikte, daha çok kamera arkasındaki görevlerle sınırlı tutulan bir anlama sahiptir. Çünkü kadın sineması terimi, kadın filminden farklı olarak, filmin bütününe etki eden kadın bakış açısının egemen olduğu filmleri tanımlayan bir terimdir. Bu nedenle, anlatıda belirleyici olan yönetmenlik, yapımcılık, senaryo yazarlığı, görüntü yönetmenliği yapan kadınlara yöneliktir. Ancak bu çerçevede kadın sinemasının diğer paydaşlarını göz ardı etmeye de yol açmamalıdır. Sonuçta, “kadın sineması karmaşık, eleştirel ve kurumsal bir yapıdır ve ortaya çıkışı izleyici, film yapımcıları, gazeteciler, küratörler ve akademisyenler sayesinde olmuştur, varlığını sürdürmesi onların ilgisinin devam etmesine bağlıdır” (Butler, 2002, s. 2).

Kadın sinemasının kaydedilmesi gereken bir başka özelliği bağımsız sinema konjonktüründe kendine yer bulmasıdır. Başka bir deyişle, kadın sineması, kadın filminde olduğunun tersine, belli başlı Hollywood film stüdyolarının dışında, yani stüdyo

sisteminin dışında kendine gelişme alanı bulmuştur. Bu tür film yapımcıları ya stüdyo sisteminin anaakım söylemine uymadıkları için ya da film bütçeleri bu sisteme dâhil olmak için yeterli olmadığından farklı arayışlar içine giren yapımcılardır. Ancak, bağımsız sinema ile anaakım sinema arasındaki sınır çizgisi her zaman çok kesin olmamıştır. Bağımsız sinema çizgisi, anaakım sinema normlarına uygun bulunmamakla birlikte, farklı seçenekler arayan ama kendi içinde tutarlı ve alternatif bir söylem geliştirme gayreti içinde olmayan film yapımcılarını da ifade eden bir kavramdır. Bağımsız sinema kavramı, stüdyo sisteminin dışında yapılan çeşitli filmlerin anaakım söylemi iddiası içinde olmalarını engellemez. Butler (2002, s. 40), 1980’lerde bağımsız sinema olarak üretilen çeşitli filmlerin anaakım sinema olma iddiasında olduğunu, film yapımcılarının marjinal olmaktan uzak durmaya çalıştıklarının altını çizer. Buna bir karşılık olarak Hollywood stüdyo sistemi bu tür yapımcıları da içine dâhil edecek şekilde sanatsal stratejilerini yenilemiştir. Dolayısıyla stüdyo sistemi ile bağımsız sinema çizgisi arasındaki ilişki karmaşık ve kolayca iki ayrı kategori olarak tanımlanabilir olmaktan uzaktır.

Feminist kuram bağlamında kadın sinemasına dair araştırmalarda farklı yaklaşımlar önerilmiştir. Cinsiyet ve sinema üzerine çalışan Fransız bir bilim insanı olan Geneviève Sellier, ana kahramanın cinsiyetinin belirleyici faktör olduğunu öne sürmüştür (Akt. Uğur Tanrıöver, 2017, s. 330). Öte yandan Mary Mandy (2012), bir kadın yönetmenin “esas olarak kadınlardan oluşan bir ekiple” çalışmasının önemini vurgular. Kadın çalışmaları alanındaki diğer bilim insanları ve çoğu feminist kuramcı, filmlerin anlatısına dikkat çeker. Böyle bir bakış açısından kadın sineması, kadınların hikâyelerini anlatan ve toplumsal cinsiyet sorunlarına odaklanan filmler olarak anlaşılır. Dolayısıyla kadın sinemasını feminist film kuramının kavramlarıyla ele almak yerinde olur. Çoğunlukla skopofoli, erkek bakışı, ataerkil bilinçdışı, cinsiyetçi kodlarla bezeli filmler, kadın izleyicileri erkek dünyasının kalıplarına sıkıştırmaktan öteye geçememektedir. Feminist film pratiği açısından pasif kadın karakter stereotipinin üstesinden gelebilecek bireyler ancak kadın bakış açısına sahip söylemler üreten kadın yönetmenlerdir. Dünya sinemasının tarihinde rastlanan feminist film örneklerini ortaya koymuş olan birçok feminist yönetmen bu bağlamda örnek teşkil eder.

Film anlatısı içinde karakterler bedenleri, özellikleri, tavırları, yetenekleri, alışkanlıkları, zevkleri ve psikolojik dürtüleri aracılığıyla anlatıdaki neden ve sonucun

birer aracısı olma işlevine sahiptirler. Ancak, tüm neden ve sonuçlar anlatıda yer alan karakterler aracılığıyla ortaya çıkmaz. İzleyici, neden ve sonuç ilişkisi aracılığı ile olaylar arasında bir bağlantı kurmaya çalışır. Kadın temsilleri bağlamında film anlatılarında ataerkil kodların yeniden üretilip üretilmemesi bu çerçevede önem taşır. Hayward'a (2018) göre, anlatı kod ve sözleşmelerinin bozulduğu sinema örneklerinde, karakterlerin davranışlarında rastlantısallık ve belirsizlikler bulunmakta olup karakter hikâyeye oranla daha ön plandadır, ancak bir kahraman bulunmaması, karakter perspektifinde iç monologlar gözlenmesi, özneliğin belirsiz hale gelmesi, bu kimin hikâyesi sorgulamasını yaptırması sanat sinemasının özellikleri olarak karşımıza çıkar. Ann Kaplan, dominant film anlatılarının ve bu anlatıların klasik biçimlerinin metinlerde erkeklerin kadınları nasıl temsil ettiğini gösterdiğini ifade eder. Kaplan, mevcut üsluplara göre temsilde değişiklikler yapmış ve alışlagelmiş modelleri sunan temsillerin tükenmiş olduğunu ifade etmiştir. Kaplan, ataerkil düzende sessiz kalan ve yokluk içinde eksiklik duyan anne karakterin burjuvanın geleneksel temellerinden kaynaklandığını ve bu durumun tartışmaya açık olması gerektiğini ifade etmiştir. Hollywood filmlerinde anne karakterinin bu perspektife dayanarak temsil edildiği göz önüne alındığında, bu durum bir anlamda anneliğin anlamını kendi içinde reddetmektedir. Kaplan ayrıca, kadınların feminist sinemadaki kadın temsilindeki karşıtlıkları kendi gelecekleri için dikkate almaları gerektiğini belirtmiş ve ataerkilliğin, kapitalist sistemin ve sosyalist ataerkil sistemden kaynaklanan karşıtlıkların değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür (2001). Çünkü anaakım klasik anlatı sineması, erkek egemen kodlar üzerinden kurgulanmıştır.

Toplumsal cinsiyet sorunu bağlamında ise bu kavram, özellikle bazı kadın yönetmenlerin sinemanın doğrudan cinsiyetleriyle ilgili bir dil ya da üslup farkına sahip olmadığını iddia etmeleriyle paralel biçimde ortak bir tanımlamaya varmaktan uzaktır. Öztürk (2004, s.12) bu çelişkileri de gözeterek kadın filmlerini kadın deneyimlerinden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler olarak tanımlar. Öztürk, Türkiye'de bir "kadın sinemasının" varlığı konusunda şüpheye sahiptir. Öztürk bunu şu şekilde ifade eder: "Türkiye'de kadın sinemacılar vardır ama kadın sineması mevcut değildir. İstisnalara karşın, bu sektörde film yapan kadınlar "sadece erkek olmayan film yapımcılarıdır" (2004, s.12-13). Uğur Tanrıöver (2017, s.330) bu karamsar tablonun 2004 yılı ve öncesi için geçerli olabileceğini ancak 2004 ve sonrası için değiştiğini iddia eder. Kadın yönetmenlerin 2004 ve 2013 yılları

arasında yaptıkları 45 filmin kısa bir analizine dayanarak Türkiye'de kadın sinemasının mevcut durumunu incelediği çalışmasında filmin öyküsünde aktif bir karakter olarak algılanan ana kadın kahramanın varlığı; kadının geleneksel toplumsal cinsiyet klişelerinden farklı temsili ve toplumsal cinsiyet sorunları hakkında bir temanın ya da hikâyenin mevcutiyetine (yani kadınlara özgü sorunlar, cinsiyet eşitsizlikleri, kimlik sorunları, vb.) dair bulgularını ortaya koyar.

Türk sinemasındaki bir kadının bakış açısından çekilen filmlerde ve hatta anaakım dışında kalan kadın karakterlerin hikâyelerinin anlatıldığı filmlerde, kadın karakterlerin feminist film kuramları temelinde tartışılmasına ilişkin şu soruyu gündeme getirir: “Türkiye’de feminist sinema akımından söz edilemese de Türk sinemasında feminist film çekilmekte midir?” Araştırmanın ana problemini de bu soru oluşturur. Anlatı içinde, kadın karakterlerin pasif ve izlenen bir şekilde temsil edilmesi, filmlerin anaakım dışı olmaya ilişkin söylemlerinin de sorgulanmasına sebep olur. Anaakım dışında kalan, alternatif söylemler üreten ve farklı sinema dillerini ortaya koyan filmlerin, kadın karakterlerin temsili bakımından da farklı bakış açıları geliştirmesi beklenir.

2.3.3. Tarihsel Perspektiften Sinemada Kadınlar

2.3.3.1. Sinema Tarihinde Kadınlar

1895 yılında sinematografin, sinemanın icadından bu yana kadınlar hem kameranın arkasında hem de önünde yer aldılar. Kadınların sinemadaki varlığı kimi ülkelerde erken, kimi ülkelerde ise daha geç bir tarihe rastlansa da kadınlar sinemanın icadından bu yana varolmuştur. Lumiere Kardeşler’in gösteriminden yalnızca bir yıl sonra, 1896’da dünyanın ilk kurmaca filminin yönetmeni kadın olmuşsa da sinema tarihi kitaplarında ve sinema tarihi derslerinde kameranın arkasındaki kadınların adı nadiren geçer. Bu noktada “sinema tarihini kim yazıyor?” sorusu yerinde olacaktır. Benzer çerçevede Alice- Guy Blaché veya Lois Weber’in, David Wark Griffith veya Georges Méliés’den daha az değerli olduğuna kim karar veriyor? Dünya sinema tarihinde kadın yönetmenler, çoğu erkek olan anaakım sinema tarihçileri tarafından çoğunlukla görmezden gelinmiştir. 1970’li yıllarda feminist film çalışmalarının başlaması ve film endüstrisine adım atan kadınların sayısının artması ile kadınların sinema tarihindeki varlığı ortaya çıkmaya başlar (Butler, 2008, s. 398).

1970’lerin başlarında, feministler, Alice Guy-Blaché, Lois Weber ve Germaine Dulac gibi öncüleri yeniden keşfetmişlerdir, fakat bu keşif ve ilgi 1970’lerin sonlarında

ve 1980'lerde ortadan kalkar. 1990'larda erken dönem sinema üzerine tarihsel araştırmalara yönelen genel ilgi ve Anthony Slide'ın “Sessiz Feministler” (1996a) gibi sessiz sinema döneminde bir düzineden fazla kadın sinemacının varlığını belgeleyen önemli yayınların ortaya çıkması feminist araştırmacıların erken ve sessiz sinemadan kadınların dışlanmasıyla ilgili sorgulamalarının başlamasına neden olur. Bu sorgulamalar sonucunda sinema tarihinin erken dönemindeki diğer birkaç düzine kadın öncü daha ortaya çıkar. Bean ve Negra (2002, s. 2) bu süreci feminist tarihçilerin sinemanın ilk dönemlerinde kadınların yerini “keşif çağı” olarak tanımlar.

Çağdaş sinemada kadın yönetmenlerin sayısındaki küçük ama anlamlı artışla birlikte, sinemanın ilk dönemlerinde kadın yönetmenlerin yeniden keşfi, literatürde kadınların sinemaya dair çalışmalarına olan ilgiyi yeniden canlandırmıştır. 1990'lı yılların başından beri, çağdaş ve tarihi kadın film yapımcıları hakkında yapılmış çalışmalar, (Acker, 1991; Foster, 1995), belirli film geleneklerinde kadın yönetmenlerin çalışmaları (Flitterman-Lewis, 1990; Lane, 2000; Rabinovitz, 1991) ve Akerman (Foster, 1999a; Margulies, 1996), Dorothy Arzner (Mayne, 1994), Claire Denis (Beugnet, 2004; Mayne, 2005), Maya Deren (Jackson, 2002), Ida Lupino (Kuhn, 1995), Agnès Varda (Smith, 1998) ve Weber (Slide, 1996b) gibi yönetmenler hakkında yapılmış monografılar da dâhil olmak üzere artmıştır.

Yukarıda söz edilen tarihsel araştırmaların sonucunda, sesin sinemaya girişinden ve film endüstrisinin kurumsallaşmasından önce kadınların feminist film akademisyenlerinin daha önce düşündüklerinden çok daha fazla önemli yaratıcı rollerde bulunduğu ortaya çıkar.

2.3.3.2. Sessiz Film Döneminde Kadınlar

Alice Guy-Blaché, bir film öncüsüdür ve bilinen ilk kadın yönetmendir. Sinemanın daha yeni keşfedildiği zamanlarda Fransa'da “Gaumont Film Company” isimli şirkette çalışırken, *La Fée aux Choux* (1896) isimli filmi çeker. Birçok erken dönem filmlerin tarihleri spekülatifdir; ancak *La Fée aux Choux* piyasaya sürülen ilk kurmaca anlatı filmidir (Simon, 2009).

Yukarıda da bahsedildiği gibi Slide'ın (1996a), sessiz dönemdeki bir düzineden fazla kadın yönetmenin varlığını belgelediği kitabına göre Guy-Blaché 1896 ve 1906 yılları arasında Gaumont şirketinin prodüksiyon departmanının yöneticiliğini yapmış ve nihai olarak Fransa ve ABD'de yüzlerce sessiz film üretmiştir. Amerika doğumlu

yönetmen Lois Weber, Guy-Blaché tarafından yetiştirilir ve ondan ilham alarak sessiz film üretmede başarılı olur. Weber, *Hypocrites* (1915), *The Blot* (1921) ve *Suspense* (1913) isimli filmleri ile tanınır. Weber'in filmleri sıklıkla farklı sosyal konulara odaklanmıştır. Örneğin *Where Are My Children?* (1916) isimli filmi doğum kontrolü ve kürtaj gibi tartışmalı konuları ele alır. *The People vs. John Doe* (1916) isimli filminde idam cezasının meşruluğunu sorgular.

Mabel Normand, başka bir önemli erken dönem kadın film yapımcısıdır. Aktris olarak başlamıştır ve 1910'larda senaryo yazar, yapımcılık ve yönetmenlik yapar. Normand, Mack Sennett'in Keystone Studios sinemalarında Charlie Chaplin'in *The Tramp* rolünde sahneye çıktığı ilk kısa metrajlarda çalışır (Vance, 2003). Kadın senaristler sinemanın ilk yıllarında oldukça aranan kişilerdir. Frances Marion, Anita Loos ve June Mathis gibi isimlerin tamamı sessiz ve ilk sesli film döneminde başarılı bir kariyer ortaya koyar. Mathis aynı zamanda Hollywood'daki ilk kadın başyapımcıdır (Hurd, 2007).

Bu noktalardan hareketle bahsi geçen tarihsel süreçte her ne kadar o dönem için belirgin bir kadın sinemasının varlığından söz edilemese de kadınların sinemadaki tarihinin ortaya konması bakımından kıymetlidir.

2.3.3.3. Hollywood Döneminde Kadınlar

Amerikan sineması 1920'lerde oldukça ticarileşmiş bir endüstri haline gelirken, içeriği de gittikçe konvansiyonelleşir. O dönemde kadın yapımcılar ve yönetmenler için fırsatlar gittikçe azalır. Sesli sinemanın ilk filminin ABD'de 1927 yılında çekilmesiyle ve bunun hemen sonrasındaki yıllarda, kadının kamera arkasındaki rolü çoğunlukla senarist, kostüm tasarımcısı, set dekoratörü, makyajcı gibi pozisyonlarla sınırlıdır. 1934'de ortaya atılan ve endüstrinin oto-sansür uygulaması olan Hays Code kurallarıyla doğum kontrolü ve kürtaj gibi konular artık tabu haline gelir (Vasey, 2008, s. 301).

Kuperberg'e (2016) göre Dorothy Arzner, o dönemde ayakta kalmayı başarabilmiş tek kadın yönetmendir. Arzner bunu, çok iyi ancak şeklen oldukça konvansiyonel filmler yaparak başarır. Ama yine de onun filmlerinde feminist unsurların izlerini sürmek mümkündür. Arzner yüzeyde ataerkil ideolojiyi destekler gibi görünen, fakat altında direniş alanları içeren, içsel olarak kendini eleştiren filmler yaratmıştır. Arzner, Hollywood'un en çetin oyuncularının bazılarıyla da çalışır ve bunların arasında *Christopher Strong* (1933)'da Katharine Hepburn ve *The Bride Wore Red*

(1937)'de Joan Crawford da vardır. Arzner'in lezbiyen kimliği, Hollywood sinemasıyla yıkıcı ilişkisini şekillendirmede önemli bir faktördür. Mayne (1991: 110), "Arzner görünümünün", tanıtım fotoğraflarındaki giyimi ve pozlarının, açıkça lezbiyen olarak okunabileceğine ve bunun 1930'larda Hollywood'un eşcinsel sektör profesyonellerin üzerini örtmesine meydan okuduğuna dikkat çekmiştir.

Foster (1999b, s. xvii), erken sinema endüstrisinde çalışmaları film tarihçileri tarafından görmezden gelinen birçok yetenekli kadının varlığına işaret etse de Hollywood 1930'larda daha fazla prestij ve şöhret kazandıkça kadınların katkısının ciddi anlamda azaldığını ve 1940'lardan itibaren kadın sinemacıların yeteneklerini Maya Deren örneğinde olduğu gibi öncelikle deneysel filmlerde kullandıklarını ifade etmiştir. Hollinger'e göre, 1940'lardan bu yana, kadınların avangart ve deneysel sinemaya katılımı, bunlar erkek yönetmenlere kıyasla çok az ilgi görmüş olsa da Chantal Akerman, Shirley Clarke, Sally Potter ve Barbara Hammer gibi önemli figürlerde de görüldüğü gibi sürekli olarak yüksek olmuştur (2012, s. 233).

Hollywood'daki kadın sinemacılar, büyük ölçüde aile melodramları, romantik komediler ve ergen filmleri yapmakla sınırlı kalmıştır ama bir aksiyon film yapımcısı olarak tartışmasız en önemli çağdaş Hollywood kadın yönetmeni olan Kathryn Bigelow'un başarısı, bu sınırlamaların bir ölçüde azalmakta olduğunu gösteriyor olabilir. Amerikan Film Akademisi tarafından verilen ve sinema endüstrisinde en prestijli ödüllerden biri olan Oscar'ı 2010 yılında "en iyi film" ve "en iyi yönetmen" dallarında *Hurt Locker* filmiyle Kathryn Bigelow kazanmıştır. En iyi yönetmen ödülünün ilk defa bir kadın yönetmenin aldığı formel olarak doğru olsa da bu durumu kadın sineması ve kadın filmi bağlamında yorumlamak da gereklidir. Bigelow, "kadın yönetmen", var olduğunu varsaydığımız kadın bakışını, kadın vicdanını sinemaya aktaran bir yönetmen olarak değil; Hollywood'daki çoğu erkek yönetmenin yaptığı yoğun bir militarist propagandayı sinemasına aktaran bir yönetmen olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla Bigelow'un filmini, kadın bakış açısıyla yapılmış bir yönetmenin filmi olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Bununla birlikte Hollywood'da kadın temsilleri eşitlikten de uzaktır. Kadınlara çok güçlü bir patron veya başarılı bir kariyer sahibi karakter temsilleri oldukça sınırlıdır. *The Proposal* veya *I Don't Know How She Does It* gibi filmlerdeki temsiller bu normu kıran bazı örneklerdir. Bu iki filmde bile erkek karakter güçlü bir roledir ve yine her iki

filmde de kadın karakter filmin konusu bakımından erkek oyunculara bağımlıdır. Kadınlar filmlerde bağımsız değildir ve nadiren dikkati kendisine çeken bir erkek karakter olmaksızın dikkatin merkezindedirler. Son zamanlardaki filmlerde betimlenen roller bu normun aleyhine çalışmıştır. Örneğin *Hunger Games* filmindeki Katniss karakteri ve *Mad Max: Fury Road*'da Furiosa veya *Divergent* serisindeki Tris karakteri gibi. Bu roller normları kırmıştır, çünkü girişimci ve hırslı erkek karakterlerle karşılaştırıldığında, kadınlar genellikle diğer karakterlere bağımlı, aşırı duygusal ve düşük statülü işlerle sınırlandırılmış olarak temsil edilmişlerdir (Bussey & Bandura, 1999). Ne var ki *Hunger Games* serisindeki Katniss Everdeen ve *Divergent* serisindeki Tris gibi güçlü kadın kahramanların popülerliği, kadınların genellikle filmlerde eşit ve adil bir şekilde temsil edildikleri izlenimini uyandırabilir. Kadınlar sinemada toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında oldukça yanlı ve olması gerektiğinden az temsil edilir.

2.3.3.4. Deneysel ve Avangard Sinemada Kadınlar

Deneysel ve avangart sinema, kadın film yapımcılarının yakın olduğu ve kadın temalarını ilerlettiği düşünülen bir türdür. Örneğin, Annette Kuhn bu özel yakınlığa işaret etmiş ve düşük yatırımların ve 'profesyonelliğin', bu film türünün anaakım film endüstrisinden daha fazla kadına açık olduğu anlamına geldiğinden bahsetmiştir. (Butler, 2002) Hem Pam Cook hem de Laura Mulvey deneysel ve avangart sinema ile feminist çıkarlar ve feminist politikalar arasındaki uyum ve ittifaka işaret eder. Mulvey, bilhassa anaakım ve Hollywood filmlerinin anti-realizmi destekleyen ikilem deneyimini veremediği ve işte bu noktada "görsellerin politikalarında ve estetik dilin sorunlarında ortak çıkarları paylaştıkları için" avangard sinemanın kadınlar ve feministler için yararlı olduğu şeklinde bir açıklama getirir (1989, s. 120).

Butler'a göre her ne kadar dönemin sosyal adetlerinin getirdiği kısıtlamalar nedeniyle sınırlı olsa da kadınların deneysel ve avangart sinemaya dâhil olması yirminci yüzyılın başlarında başlar (2002, s. 1-3). Kadınların sinematik türlere aktif olarak dâhil olması ise ancak savaştan sonra gerçekleşmiştir. Germaine Dulac Birinci Dünya Savaşından sonra Fransız avangart film akımının önde gelen üyelerindendir (Unterburger, 1999, s. 122-124). Ayrıca Maya Deren'in vizyoner filmleri de vardır ki bunlar, deneysel sinemanın klasiği kabul edilir ve Kuzey-Amerika avangardı üzerine odaklanır (Nichols, 2001). Butler'a (2002, s. 1-3) göre bu eş zamanlı ilgi, kadın film

yapımcılarının avangart film yapımına girmesine engel değildi ancak ilk yıllarda kadınlar erkek benzerleri kadar eleştirel övgü almadılar.

Bu bağlamda Shirley Clarke, 1950'lerde New York'ta bağımsız Amerikan film sahnesinin önde gelen bir figürüdür (Cohen, 2012, s. 60). Seçkin deneysel ve uzun metrajlı film ve bunların yanı sıra belgeseller çektiği ölçüde çalışmaları sıra dışıdır denilebilir. Joyce Wieland, Kanadalı bir deneysel film yapımcısıdır. Avrupa'da Valie Export gibi sanatçılar, videonun sanatsal ve politik potansiyelini keşfeden ilk isimlerdendir.

2.3.4. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadınlar

2.3.4.1. 1980 öncesi Türk Filmlerinde Kadın Temsili

Sinema Osmanlı'ya 1896 yılında gelmiştir. Çekilen ilk konulu filmlerden biri olan *Pençe*'nin (1917) ana karakteri bir kadındır. Senaryosu Mehmet Rauf'un tiyatro oyunundan uyarlanan ve Sedat Simavi tarafından çekilen filmde, şehvet düşkünü isterik bir kadınla ilişki kuran Pertev ve evli bir kadın uğruna yuvasını unutan, arkadaşı Vasfi'nin öyküsü anlatılır (Oksay, 2009, s. 67). Filmde cinsel zevki uğruna kocasına ihanet eden kadın karakter, Vasfi'yi felakete sürükleyen seks işçisi olarak temsil edilmiştir. Aslında kadın karakterin mesleği seks işçiliği değildir. Ancak kadın kocasına ihanet ettiği için seks işçisi olarak temsil edilmiştir.

Ahmet Fehim Efendi'nin yönetmenliğini yaptığı *Mürebbiye* (1919) filminde, Fransa'da dostuyla kavga edip İstanbul'a, Dehri Efendi'nin evine mürebbiye olarak gelen hafifmeşrep Fransız Angel'in neden olduğu olaylar anlatılır. Bu filmde kadın, erkekleri baştan çıkararak bir karakter olarak temsil edilmiştir. O dönemde İstanbul'un Fransızların işgali altında bulunması nedeniyle film sansüre uğramıştır. Film, Türk sinema tarihinde sansüre edilen ilk film olma özelliğini de taşır (Ölker, 2015).

Muhsin Ertuğrul'un 1922 yılında çektiği *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* filminde kadın, evlilik dışı ilişki kuran ve bu nedenle kötü kadın sıfatını alan bir karakter olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Filmde kadının namusunun önemi vurgulanır ve kötü kadın öldürülerek cezalandırılır. Filmde kadın öldüren cazibe rolünde, erkek ise öldüren cazibeye duyulan arzuları için acı çeken karakter rolünde temsil edilmiştir (Scognamillo, 1998, s. 22-27)

Buraya kadar değinilen filmlerdeki rol alan kadın karakterler hep yabancı aktrisler tarafından canlandırılmıştır. Türk kadınları 1923'e kadar sinemada oyuncu olarak yer almamıştır. Kadının Türk sinemasında boy göstermesi 1923 yılına denk gelir. Bu yıla kadar hem Osmanlı'da hem de Türkiye Cumhuriyeti'nde dini kurallardan dolayı kadının sinemada ve tiyatrodada oynamasına izin verilmemiştir. Bu yasaklamaların altında, herhangi bir performansta yer alan kadının namusunun kirleneceği düşüncesi yatar (Lüleci, 2014, s. 150-151).

1923 yılında Muhsin Ertuğrul, Halide Edip Adivar'ın ülkesinin kurtarılması için çalışan genç bir kadının hikâyesini anlattığı *Ateşten Gömlek* adlı romanını uyarlamaya karar vermiştir. Filmin kadın başrol oyuncularını Bedia Muvahhit (Ayşe) ve Neyyire Neyir (Kezban)'dir. Muhsin Ertuğrul, Bedia Muvahhit'in filmde oynayabilmesi için eşinden izin almıştır. Başrol oyuncusu Muvahhit, eşinin izniyle filmde oynamayı kabul etmiştir.

Bu tablo, anaakım sinemada hâkim olan ataerkil yapının Türk sinemasının başlangıç sürecinde de mevcut olduğunu gösterir. Erkek yönetmenin, başrol oyuncusu kadının filmde oynayabilmesi için kocasından izin istemek durumunda kalması, Türk sinemasında kadın temsiline ataerkilliğin hegemonyasında başladığı gerçeğini ortaya koyar. Bu filmlerin, Türk sinemasında kadın temsillerine ilişkin özelliklerin belirgin şekilde ortaya çıkması için erken bir dönem olduğu söylenebilir. Türk sinemasının ilk yıllarında filmlerin odak noktası hiçbir zaman kadın olmamıştır. Kadın oyunculara bu dönem filmlerinde önemsiz karakterlerin canlandırıldığı, arketip roller verilmiştir. Bu dönem filmlerinde kadınlar, bireysel özelliklere sahip varlıklar olarak yansıtılmamıştır (Özgüç, 1994).

Devamla Türk Sineması'nda 1939 yılına kadar devam süreç Tiyatrocular Dönemi olarak bilinir. Bu döneme ait *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933), *Fena Yol* (1933) vb. birçok filmde, kadınlar genel olarak hafif ve baştan çıkarıcı rollerle temsil edilmiştir (Soykan, 1993, s. 30). Bu dönemde acı çeken, yüzü gülmeyen, cefakâr kadın temsiline yanında, melodramlarda iyi kadınla birlikte kötü kadın karakterleri de yer almaya başlamıştır. 1933'te Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen *Karım Beni Aldatırsa* adlı filmde Türk kadını ilk kez mayolu olarak kamera karşısına çıkarılmıştır. Ancak film, modern kesimlerden bile tepki almış ve fazla serbest olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir (Ölker, 2015). Bu yapım, kadın bedeninin ticari kaygılarla temsil edilmesine dair ilk izleri taşır.

Başrolünde Aysel adlı bir kadın karakterin yer aldığı ve o dönem sinemasında farklı bir kadın temsili olarak görülen ilk filmlerden biri, *Aysel Bataklı Damın Kızı*’dır. Film, 1934 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Bu filmde, Türk sinemasında ilk kez tecavüz ve evlilik konusu işlenmiş; ayrıca köylü kızı Aysel’in mahkemede adalet arama macerası konu edilmiştir. Filmdeki Aysel karakteri, ataerkil toplum karşısında özellikle mahkemede güçlü bir duruş sergileyerek hakkını arayan kadını temsil eder. Film aynı zamanda romantik aşkı ve sonunda evliliği işleyen bir melodramdır. Filmde güçlü, başkaldıran kadın yine evlenmiş; böylece ataerkil toplumda kadın için en güvenli sığınağın erkeğin yanı olduğu mesajı verilmiştir.

1940’lı yıllarda Türk sineması, romantik dönemini yaşamıştır. 1930’lu yıllarda ortaya çıkan iyi kadın-kötü kadın karşıtlığı, 1940’lı yıllarda daha belirgin hâle gelmiştir. Bu dönem filmlerinde naif aşk hikâyeleri, sonu mutsuz biten aşklar, kavuşamayan sevgililer, inançları için canları pahasına savaşan kahramanlar sıkça görülür. Türk sinemasında 1940’lı yıllarda çekilen filmlerde, kırsal kesimdeki kadını ele alan köy melodramları ön plana çıkmıştır. Bu filmlerdeki kadınlar çileli, sorunlu, babasından, ağasından, kayınpederinden, kayınvalidesinden çeken, masum, ezik ve suskun olarak temsil edilmişlerdir. Bu filmlerde namus kavramı kadının hayatı ve bedeni üzerine kurulmuştur. Kadının cinselliği üzerinden kurgulanan namus, filmlerin odağı olmuştur (İmançer, 2004, s. 121). Köy melodramlarında kadın, etrafında yer alan erkekler ve kayınvalideler tarafından ezilen ve sömürülen bir varlık olarak temsil edilmiştir. Filmlerdeki köylü kadın bir mal gibi alınıp satılabilen, değeri başlık parası ile ölçülen, hayattaki varoluş nedeni erkeğe ve ailesine hizmet etmek ve soyun devamlılığı için erkek çocuk doğurmak olan Anadolu gelini olarak sunulmuştur.

Geçiş Dönemi olarak da adlandırılan 1940’lı yıllarda, Faruk Kenç’in *Taş Parçası* (1939), Muhsin Ertuğrul’un *Şehvet Kurbanı* (1940), *Kahveci Güzeli* (1941) ve *Kıskanç* (1942) filmlerinde yoğun melodramlar işlenmiştir. Faruk Kenç’in yönettiği, Reşat Nuri Güntekin’in romanından uyarlanan *Taş Parçası* filminde kadın ezilmiş ve masum köylü kızı olarak temsil edilirken, 1940 yılında Muhsin Ertuğrul’un yönettiği *Şehvet Kurbanı* filminde, Cahide Sonku bir erkeği yoldan çıkararak bir femme-fatale’i canlandırmıştır. Bu filmde kadın cinselliği ön plana çıkmış ve erotik sahnelere yer almıştır. Bu filmde iyi kadının karşıtı olarak kötü kadın temsili net bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Kadınlar, 1941 yılına kadarki filmlerde genellikle öğretmenlik, hemşirelik, sekreterlik gibi kadınlara yakıştırılan mesleklerde gösterilirken 1941 yılından sonra erkeklerle özdeşleştirilmiş mesleklerde de gösterilmeye başlanmışlardır. Bunun nedeni ise İkinci Dünya Savaşı sırasında kadınların büyük ölçüde erkek işlerini yürütmeye başlamış olmalarıdır. Türk sinemasında Faruk Kenç'in *Yılmaz Ali* (1940) adlı filmi buna örnek verilebilir. Yönetmen, filminde gazetecilik yapan, bekâr yani çocuk ve eş gibi sorumlulukları bulunmayan bir kadın karakteri perdeye aktararak, melodramların ezik kadını ya da baştan çıkaran fettan kadın rollerine zıt bir kadın temsilini de seyirciyle buluşturmuştur. *Yılmaz Ali* aksiyon ve maceraya odaklanmasıyla döneminin yerli filmlerinden farklılaşmıştır. Yine bu dönemde, Halide Edip'in aynı adlı romanından Lütfi Ömer Akad tarafından uyarlanan *Vurun Kahpeye* (1949) filmindeki idealist köy öğretmeni Aliye, Türk sinemasının önemli kadın tiplermelerinden biri olmuştur. Filmde Aliye karakteri iyi bir Müslümanın, iyi bir eşin ve iyi bir öğretmenin temsilidir.

1950'li yıllarda Türk sinemasında çekilen filmlerin büyük bir kısmında güzel kadın ve yakışıklı erkeğin hikâyesine odaklanan melodramlar yine ön planda olmuştur. Melodramlarda pasifliğe dayalı kadın temsili bu yıllarda da devam etmiştir. Bu temsilde kadın, acılı deneyimler yaşayan, acı veren, eş olabilmek için her türlü zorluğa katlanan, geleneğe boyun eğen, silik, iyi, melek rolünde olan güzel kadın, iyi bir eş ve fedakâr anne olarak çizilmiştir. Kadın, iyi bir eş olmanın yanında aile ve çevresine hizmet eden bir kimliğe de büründürülmüştür. Bu dönem melodramlarında özellikle kadın karakterlerin toplumsal varlığı doğrudan anneliğine bağlanmış ve anneliğin yüceltilişi, en güçlü mekanizmalardan biri olarak kullanılmıştır. Bu kadın temsili, kadının bedeni bir yuva kurup, anne olmanın dışında cinselliğe kapalı tutulmuştur (Abisel, 2005, s. 298).

Şenova, bu dönem melodramlarındaki kadın temsilini şöyle özetler (Akt. Atakav, 2013, s. 40):

Kadın çalışmak zorundaysa, erkeğe hizmet edebileceği bir konumda çalışmalıdır. Kadın ya sekreter ya hemşire ya da öğretmen rolünü oynamıştır. Filmlerde kadın karakterin yalnızca tek bir aşk ilişkisi olabilir ve bunun cinsel veya maddiyatla ilgili hiçbir bağlantısı yoktur. Kadının erkeğin kalbini kazanmak için fedakârlık yapması ve acı çekmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Nilgün Abisel (2005, s. 295), melodramların abartılı dünyasındaki kadın temsillerinin aslında günlük yaşamdaki kadınlardan çok da farklı olmadığını aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Melodramlardaki gerçek dünyaya ve günlük yaşama ilişkin dolaylı anlatımlar ve görüntüler, bir yandan toplumsal ve kültürel ortama ilişkin değerleri, yargıları, kuralları temsil ederken bir yandan da bunların kaçınılmazlığına vurgu yapar. İşte bu nedenlerden dolayı Yeşilçam melodramları, kadınların Türkiye'deki toplumsal konumunun anlaşılması açısından oldukça önemli veri kaynaklarıdır. Bu filmlerin kadınların temsili ve kadınlara yönelik şiddet açısından çözümlenmesi, kadınlardan hangi verili kimliklere bürünmelerinin beklendiğini, beklentilerin gerçekleşmesinin şiddet ve şiddet tehdidi aracılığıyla nasıl denetlendiğini anlamaya yardımcı olacaktır.

1950'li yıllarda da sinemada kadın iyi ve kötü olmak üzere iki farklı kimlikle seyirci karşısına çıkmaya devam etmiştir. İyi kadın, namuslu ama ezik, gururlu ama fedakâr ve film boyunca gözlü yaşlı iken; kötü kadın, iyi kadının sevdiği adamı yoldan çıkarmaya çalışan, genellikle sarışın ve vamp karakterler olarak temsil edilmiştir (Akyüz, 2011, s. 42). Bu dönemde, *Affet Beni Allahım* (1953), *Vahşi Arzu* (1953), *Hayatımı Mahveden Kadın* (1955), *Kanlı Nigar* (1955), *Sazlı Damın Kahpesi* (1956), *Kör Kuyu* (1957), *Bir Serseri* (1957), *Tilki Leman* (1958) filmlerindeki baştan çıkarıcı vamp kadınların yanında, *Çakırcalı Mehmet Efe'nin Definesi* (1952), *Alev Gömlek Ezo Gelin* (1955), *Yayla Güzeli Gül Ayşe* (1956), *Yedi Köyün Zeynebi* (1956), *Ceylan Emine* (1957), *Bir Avuç Toprak* (1957), *Kahpe Kurşun* (1957), *Allah Büyüktür* (1959) gibi köy filmlerinde bahtı gülmeyen iyi kadınların ağır melodramları işlenmiştir. Köy melodramlarının senaryolarında, erkek çocuk doğuramama, kısırlık gibi nedenlerden dolayı kadını hor görme ve ezme, tecavüz, kumalık, kötü yola düşme, sevdiğine kavuşamama ve dul kalma gibi konular işlenmiştir. *Halıcı Kız* (1953), *Evlât Hasreti* (1956), *Boş Beşik* (1957), *Yanık Kezban* (1957), *Zeyneb'in Aşkı* (1957), *Çoban Kızı* (1958) gibi filmler bu senaryolara ve kadın temsillerine örnek verilebilir. Senaryoların tümünde sorunun ana kaynağı hep kadın olarak işlenmiştir (Çakır Özdemir, 2015, s. 9).

Bununla birlikte 1950'lerde femme-fatale karakterlerle cinselliği ön plana alan ve yan rollerde görülen kötü kadın karakterler başrollere taşınmıştır (Özgüç, 1994, s.71). 1940'lardan hatta daha öncesinden 1970'li yıllara kadar kadınların filmlerdeki seks işçisi temsilleri birbirinin kopyası olmuştur. Filmlerde gerçekten fuhuş konusu incelenmemiş, kadın karakterlere yüklenen roller inandırıcılıktan uzak kalmıştır. Özgüç (2008, s.73),

bunun en temel nedenlerinden birinin hem yönetmenlerin hem oyuncuların fuhuş hakkında fikir sahibi olmamalarından kaynakladığını dile getirmiştir.

Ayrıca 1950’li yılların sonlarında görülmeye başlanan bir başka kadın karakteri de erkeksi kadınlardır. Bu kadınların hareketleri, mimikleri, konuşmaları ve kılık kıyafetleri daha önce alışık olunan kadın karakterden oldukça farklıdır. Kaba bir beden dili, argo ya da küfürlü konuşmalar, kavga çıkartan, bilek güreşi yapan, erkeklere posta koyan kadınlar melodramlardaki kadın karakterlerin tam tersi bir görünüm arz eder. 1959 yılında Aydın Arakon’un yönettiği ve Neriman Köksal’ın da rol aldığı *Fosforlu Cevriye* filmindeki Cevriye bu karakterlerin ilkleri arasındadır (Kara, 2014, s. 72). Metin Erksan’ın 1960 yılında yönettiği *Şoför Nebahat* filminde Nebahat, geçimini sağlamak için şoförlük yapan ve bundan dolayı erkek gibi davranmak zorunda olan bir karakterdir. İşi dışında tümüyle kadınca davranan Nebahat’ın erkeksileşmesinin bir seçim değil zorunluluk olduğu çok açıktır.

1960’lı yıllarda Türk sinemasında çekilen film sayısı artmıştır. O dönemin en ucuz eğlence aracı sinema olmuş ve henüz televizyonlar evlere girmemiştir. 1960’ların ortalarında Türk sinemasında Halit Refiğ, Feyzi Tuna, Tunç Başaran, Bilge Olgaç ve Erdoğan Tokatlı gibi genç yönetmenler varlık göstermeye başlamışlardır. Bu yönetmenler toplumun sorunlarının yanında kadınla ilgili konuları da ele alan filmler çekmeye başlamışlardır. *Şehirdeki Yabancı* (1962), *Evcilik Oyunu* (1964), *Kırık Hayatlar* (1965) gibi filmlerin yönetmeni Halit Refiğ, erkek bir yönetmen olarak kadınları odağına alan, onların sorunlarını dile getiren karakterlerin var olduğu filmler çekmiştir. Refiğ, *Haremde Dört Kadın* (1965) adlı filmde cinsellik ve lezbiyen ilişkiyi gündeme taşımış; *Bir Türk’e Gönül Verdim* (1969) adlı filmde ise dış göç ve yabancı bir kadının yeni kültüre entegrasyonu ile ilgili yaşadığı sorunlara değinmiştir.

Halit Refiğ 1960 yılı ve sonrasında kadın sorunlarını Türk sinemasında bir öge olarak kullanmıştır. Refiğ’in 1964 yılında yönettiği *Gurbet Kuşları* filminde kadın ve kent yaşamı arasındaki ilişki, kadın temsili açısından önemlidir. Filmde Anadolu’dan gelen bir “aile kızının” üniversite eğitimi almak umuduyla başladığı yolculuk ve bunun sonunda kendisi için yeni olan kent yaşamının tuzaklarına düşerek seks işçisi olması anlatılmıştır. Film boyunca cinselliğe romantik bir aşk ilişkisinden daha çok önem verilmiştir. Dolayısıyla, Refiğ’in filmlerindeki kadın temsili çabası da diğer dönem filmlerinden farklı olmamıştır.

Buna paralel olarak 1960'lı yıllarda Türk sinemasında yer alan kadın karakterleri ile ilgili iki temsil bulunur: İyi kadın/kötü kadın ve zengin kadın/yoksul kadın. İyi kadınlar genellikle esmer, koyu tenli ve koyu saçlı; kötü kadınlar ise açık tenli ve yapay sarışın olmuştur. Töreler, kötüler ya da kader yüzünden kadın karakterlerin başına gelenler korkunç ya da acıklıdır ve kadınlara acımamak mümkün değildir. Filmlerde, kadını kadın yapan da tüm bu korkunç ve hüznü olaylara gerektiğinde boyun eğmeyi bilmesi, kötü koşullara rağmen fedakârlık yapabilmesi ve sabırla erkeğini bekleyebilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmamışsa -ki bu çoğunlukla namuslu kalabilmesi anlamına gelir- sabrının, fedakârlığının ödülünü alacaktır. Bu da filmlerde onun evlilikle taçlandırılması anlamına gelmiştir. Eğer erkeği mutsuz etmişse, kötü yola düşecek ya da gerektiğinde ölerken cezasını bulacaktır. 1960'lı yılların sonlarına kadar Türk sinemasında kadın temsilini özetlersek, kadın iki uç arasında ya iyi ya kötü olmuştur. İyiye yaklaştıkça kutsallaştırılan ve değerli kılınan kadın, aslında onu yücelten erkeğin bazen zaafalarını bazen de gücünü aktardığı bir araç olmuştur. Bu dönem sinemasında kadın için itaat olumlanırken; bağımsız ve özgüveni yüksek, kendi ayaklarının üzerinde duran kadın temsiline yer verilmemiştir (Çakır Özdemir, 2015, s. 9-10).

Bu dönem filmlerindeki kadın temsilinde, toplumun kadın sorunlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmasına izin vermek yerine, kadının ataerkil bir toplumdaki sunumuna odaklanılmıştır. Bu dönemin yıldız oyuncularından Hülya Koçyiğit, 1960'lı yıllarda oynadığı filmlerdeki kadın sunumunu şu cümlelerle eleştirir (Esen, 2000, s.30):

Tek bir forma sokulduğumu fark ettim. Ben başrol erkek karakterin karısı değilsem ya kız kardeşi ya da baldızıydım. Eğer onun karısıysam, asla onun kız arkadaşı olmadım. O her zaman benim onurumu ve iffetimi korumaktan sorumluydu. Sorumluluğu o kadar ağırdı ki benim namusu korumak için ya da temizlemek için başkalarını öldürebilirdi. Erkek karakter beni asla bir "kadın" olarak görmüyor, beni asla bir "kadın" olarak düşünmüyordu. Filmlerdeki kadın olan 'beni' aklı kimliği silmişti.

1970'li yıllarda, Türk sinemasında birbiriyle çelişen iki ana eğilim vardır: Pornografik filmler ve sosyal meselelerle uğraşan filmler. Sinema izleyicisinde 1970'li yıllarda bir düşüş meydana gelmiştir. Televizyonun evlere girmesi ve ülkenin içinde bulunduğu sosyo-politik olayların sokaklarda yaşanması insanların, özellikle kadın ve çocukların daha çok evde vakit geçirmesine yol açmıştır. Bu durum sinema izleyicisinin hedef kitlesini doğrudan erkeklere kaydırmıştır.

Özgüç'e göre (2000) Türk sinema işletmecileri, televizyonun gelişiyle ve renkli film üretmenin yüksek maliyetleriyle mücadele etmeye başladıkları bu dönemde, evde oturan, ülkenin içinde bulunduğu politik mücadelede yer almayan, işsiz, eğitimsiz, cinselliği yeni yeni tanımaya başlayan genç nesil erkekleri hedef almıştır. İşletmecilerin erkek izleyicilere yönelik yaptığı ticari sinemada porno/porno-komedi türleri benimsenmiş ve bu yıllarda filmlerde kadın cinsel bir obje olarak temsil edilmiştir. Bu yıllarda işletmeciler para kazanabilmek için bir seansta bir gösterim ücretine arka arkaya üç porno filmi izleyicilere sunmuştur. 1970'li yıllar boyunca sinemalar, erkeklerin arzusunu tatmin etmek için perdede kadınları ve vücutlarını sömüren bir araç haline gelmiştir. Bu filmlerde kadınlar, kendi cinsel kimlikleri olmayan güzel yaratıklar olarak yalnızca arzu nesnelere hâlinde temsil edilmiştir. Filmlerin hiçbirinde kadın bedeniyle gösterilmemiş, yalnızca izole parçalar olarak perdeye yansıtılmış ve kadın bedeni metalaştırılmıştır. Kadının metalaşmış sunumuyla, kadın üzerindeki erkek egemenliği vurgulanarak bu durum sıradanlaştırılmıştır. Sonuç olarak, metalaştırılan kadın bedenlerinin nesnelere gibi erkekler tarafından yönetilmesi ve kullanılması fikri güçlendirilmiştir. Burada çok ilginç bir ayrıntı gizlidir: Bu tür filmlere hiçbir zaman sansür uygulanmamıştır.

1970'lerde Türk sinemasındaki ikinci akım, toplumsal sorunlar ve sosyo-politik konularla ilgili filmlerdir. Bu filmler o dönemde en çok sansüre uğrayan filmler olmuştur. Bu dönemde filmlerinde ataerkil söylem devam etmesine rağmen belli bir kalıba sokulan Türk kadınının temsiline farklı bir yorum getirilmiştir. 1970'li yıllarda toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle kadın kalıpları eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmıştır. Toplumsal konuları işleyen, toplumsal içerikli filmlerde kadına bakış artık daha gerçekçi olmaya başlamıştır. *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) filmleri ile Lütfi Ömer Akad; *Yatık Emine* (1974) ile Ömer Kavur; *Bedrana* (1974) ve *Kara Çarşaf* *Gelin* (1975) ile Süreyya Duru; *Dönüş* (1972) ile Türkan Şoray; *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) ile Atıf Yılmaz; *Hazal* (1979) ile Ali Özgentürk; *Askerin Dönüşü* (1974) ve *Sürü* (1978) ile Zeki Ökten, filmlerinde Türk toplumunun katı geleneklerinin hem erkekler hem de kadınlar üzerindeki olumsuz etkilerini ele almış ve eleştirmiştir.

Bu filmlerdeki kadın temsilleri bağlamında; Lütfi Ömer Akad'ın, birbirinden farklı karakterler ve hikâyelerle iç göç ve kadın bilinçlenmesi üzerine kurguladığı *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* üçlemesindeki kadın karakterler (Meryem, Zeliha, Hacer) ailelerini bir arada

tutma gücüne sahip kişilerdir. Üç filmde de kadın, belirli bir bilinçlenme sürecinin ardından yeni bir yola girmiştir. Üçlemede kadın, ataerkil düzenden, sömürü düzeninden kurtuluş yolunda bilinçlenmeye ve özgürleşmeye öncülük eden olarak temsil edilmiştir. Ömer Kavur baskıcı, erkek egemen, kadının kamusal alanda güçlü bir varlık gösteremediği bir dönemde çektiği *Yatık Emine* adlı filmde, kimsesiz bir kadının trajik sonunu gündeme getirmiştir. Süreyya Duru'nun *Bedrana*'sında ise taşrada yaşayan bir kadının öyküsü ve sıkı gelenekler sonucu nasıl acı çektiği anlatılmıştır.

Türkan Şoray'ın hem yönettiği hem de başrolünde oynadığı *Dönüş* filmi, 1970'li yıllardaki dış göç sürecinde kocaları Almanya'ya giden yalnız kadınların yaşamla mücadelesini konu almıştır. Filmde ana karakter Gülcan, feodal sisteme karşı çıkan, yalnız ve boyun eğmeyen, sahipsiz ama ürkemeyen, parasız ama onursuz olmayan bir kadının mücadelesini sergiler. *Dönüş* filmi aynı zamanda bir kadın yönetmenin kadını anlatması bakımından Türk sinemasında türünün ilk örneklerindedir.

Yılmaz Güney'in yönettiği ve oynadığı *Arkadaş* filmi Türk sinemasına yepyeni bir kadın temsili getirmiştir. Filmde toplumsal sorunları düşünen, devrimci, entelektüel kadın temsiline yer verilmiştir. Film, burjuva toplumunun yaygın normlarını sorgulamaya başlayan varlıklı bir genç kadın karakteri ile sınıf ve cinsiyet sorunlarını ele almıştır.

Selvi Boylum Al Yazmalım adlı filmiyle kadınların sorunlarına eğilen bir başka yönetmen Atıf Yılmaz'dır. Cengiz Aytmatov'un aynı adlı eserinden uyarlanan bu film, kadını dönem filmlerinden farklı olarak temsil eden önemli yapımlardan birisidir. Bu noktada filmin bir uyarlamam olduğunun ve Aytmatov'un eserinde kadın temsiline etkisi göz ardı edilmemelidir. Filmde kadın karakter Asya, birlikte olmak istediği erkeği kendi seçen kadın olarak yer almıştır. Filmin dönem kırsal filmlerinden ve alışıldık kadın temsiline farklılığını aşağıdaki cümleler açıklamıştır:

Selvi Boylum Al Yazmalım alışılmış klişe kadının erkeği tercih biçimlerini gerçekten altüst eden bir filmidir. Klasik anlatılarda Asya'nın tercihini İlyas'tan yana yapması gerekirken biyolojik babalığı da aşkı da reddeder kadın kahraman, ihanetin o zamana kadar kadın tarafından anlaşılan şeklini de reddeder ve doğru olan bir tercih yapar. Yani kadının insanlık boyutundaki doğru tercihini ortaya koyar. Kadına yüklenen misyon gereği normalde Asya'nın biyolojik babayı tercih edip gitmesi gerekirdi. Zaten böyle bir durumda da ikincil, edilgen yapıyı korumaya devam ederdi kendisi açısından, bu nedenle Selvi Boylum Al Yazmalım kırsaldaki kadını temsil biçimi açısından önemli bir örnektir. (Taşkaya ve İlbuğa, 2011, s. 59)

Bu noktalardan hareketle 1970’li yıllarda Türk sinemasında kadın temsili açısından yine bir yenilik yoktur. Bu dönemde kadınlar genelde erkekler tarafından kurtarılmayı bekleyen, onlara bağımlı hayatlar süren bir konumda temsil edilmiştir. Kadın siyah-beyaz gibi ya iyi ya kötü kadın olarak hayat bulmuştur. Beyaz perdede bir yanda, erkeklerin zevkine hizmet etmek için bedenleri sömürülen kadın temsilleri; diğer yanda toplumdan kaynaklanan meselelerle boğuşan, katı erkek egemenliğine, gelenek ve kurallara hapsolmuş kadın temsilleri yer alır. Bu dönem Türk sinemasında ataerkil erkek hegemonyasındaki kadın betimlemesiyle, Türk kadını genelde gerçek hayatta olduğundan daha çaresiz, kendine güveni olmayan, bir erkek tarafından korunmaya muhtaç rollerle perdeye yansıtılmıştır. Genel olarak erkeklerin denetlediği ve yönlendirdiği sinema sektörünün ürünleri olan popüler filmler, kadın-erkek ilişkilerini değerlendirme konusunda, ataerkil kuralların geçerli olduğu dünyanın olağanlığını ve doğallığını kanıtlamaya çalışmıştır.

Türk kadınının 1920’lerden itibaren başlayan edilgen sinema yolculuğu, 1980’lerden sonra etken bir forma girerek devam etmiştir. 1980’li yıllara kadar genelde birbirine benzer karakterleri canlandıran kadınlar, aslında bu süreç içinde kadın sineması ve filmlerdeki kadın temsilleri arasındaki farklılaşmalar için zemin hazırlamışlardır.

2.3.4.2. 1980 ve Sonrası Türk Filmlerinde Kadın Temsili

1980 ve sonraki yıllar Türk sineması için oldukça önemlidir. Daha genç yönetmenler, filmlerde daha önce rastlanmayan temalar ve konular, erkeğin yanında kadının temsilindeki değişimler ve sinema akımlarındaki farklılaşmalar bu yıllarda başlamıştır. Bu dönem sinemasında kadın açısından en önemli değişim, erkek egemen sinemada kadın temsilindeki baskın değişimdir (Evren, 2010). 1980’lerle birlikte bireyciliğin Türk sinemasına girişi ile birlikte, filmlerde kadın karakterler bir birey olarak temsil edilmeye başlanmıştır. 1980 öncesi popüler filmler aracılığıyla kadınlara dayatılan roller, bu yeni filmler tarafından sorgulanarak yeniden yapılandırılmıştır. Kadının birey olarak Türk sinemasında yerini almasında hem 1970’li yıllarda tüm dünyayı saran kadın hareketinin sosyo-kültürel yansımaları, siyasi faaliyetlerin bastırıldığı 12 Eylül 1980’deki askeri darbe sonrası, bireysel aidiyet konuları ortaya çıkmıştır. Kadınların işgücüne katılımı ve geç de olsa feminizmin gelmesi, kimliklerin yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Ekonomik özgürlüğe kavuşan kadınlar ataerkil otoriteyi sorgulamıştır. Bu koşullar, kadınların kamusal alandaki sorunlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca

bu yıllarda darbenin getirdiği sansürler porno filmleri ortadan kaldırmış ve sektör bu boşluğu arabesk filmleriyle doldurmaya çalışmıştır (Kara, 2012, s. 92). Arabesk filmleri tıpkı 80 öncesi filmler gibi melodram olmanın ötesine geçmemesine rağmen oldukça iyi gişe hasılatları yakalamıştır.

Batıda 1960'lı yıllarda başlayan ikinci dalga feminizmin Türkiye'ye yansması 1980'li yıllara denk gelir (Atakav, 2013, s. 28). O yıllarda yükselen ikinci dalga feminizmin etkisiyle Türkiye'de güçlenen feminist hareketle birlikte, daha önce Türk toplumunda mahrem olan ve üçüncü kişilerle paylaşılmayan aile içi şiddet, tecavüz, cinsel taciz, dulluk, kürtaj, eğitimde eşitlik gibi cinsiyet ve kadın hakları konuları gün yüzüne çıkmaya ve toplum tarafından meşrulaştırılmaya başlanmıştır (Atakav, 2013, s. 29). Kamuoyunda bu konularda farkındalık yaratmak için yürütülen çabalar, Türk sinemasında da etkisini göstermiştir. Bu dönemde kadınlık hakkında belirli bir bilgi veren veya kadın deneyimi içeren veya ataerkil toplumu eleştiren filmler yapılmaya başlanmış ve kadınlar artık yalnızca bedenleriyle ve tek boyutlu imajlarıyla değil, gerçek karakterleriyle temsil edilir hale gelebilmiştir.

1980'ler kadınların ana karakterleri oynadığı, erkeklerin ikinci plana bırakıldığı kadın filmlerinin üretildiği dönem olarak da anılır. Kadın ana karakterler, kendilerinin ve cinsel kimliklerinin farkında, öz güvenleri yüksek, özgür ve bağımsız kadınlar olarak beyaz perdeye yansıtılmışlardır. Bu dönem filmlerinde seyircinin kadına yönelik olumlu algısıyla perdede kadınlara ait roller de gelişmeye ve farklı kadın temsilleri filmlerde yer almaya başlamıştır. 1980'li yıllarda filmler ağırlıklı olarak kentlere kaymaya başlamıştır (Soykan, 1993, s. 98; Çavdar vd., 2006, s. 27). Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* (1981) filmi; Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Dul Bir Kadın* (1985), *Ah Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986) ve *Kadının Adı Yok* (1987) filmleri; Bilge Olgaç'ın *Kaşık Düşmanı* (1985), *Gülüşan* (1985), *İpekçe* (1987), *Yarın Cumartesi* (1988) filmleri; Türkan Şoray'ın *Yılanı Öldürseler* (1981) filmi; Başar Sabuncu'nun *Kupa Kızı* (1986), *Şalvar Davası* (1983), *Asılacak Kadın* (1986) filmleri; Şerif Gören'in *On Kadın* (1987), *Güneşin Tutulduğu Gün* (1983), *Gizli Duygular* (1984) filmleri; Nisan Akman'ın *Beyaz Bisiklet* (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987), *Dünden Sonra, Yarından Önce* (1987) filmleri; Mahinur Ergun'un *Medcezir Manzaraları* (1989) filmi bu dönem filmlerine örnek olarak verebilir.

Bu yıllarda kadın meselelerine yoğunlaşan en göze çarpan yönetmen Atıf Yılmaz'dır. *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve *Kuma* (1974) gibi filmleriyle kadının sosyal hayattaki istekleri karşısındaki biçare kalışlarına vurgu yapsa da konuyu merkeze koyması 1980'li yılların ardından gerçekleşir. *Mine* (1983), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Adı Vasfiye* (1985), *Asiye Nasıl Kurtulur?* (1986), *Aaahh Belinda* (1986), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (1987), *Kadının Adı Yok* (1987) ile eğitilmiş ve kentli kadının kimliğini oluşturma savaşını filmlerine konu eder. *Dul Bir Kadın* (1985), *Düş Gezginleri* (1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993) ile LGBTİ bireyleri ve şehrin merkezinin dışındaki insanları gösterir. *Düş Gezginleri* 1994'de Torino Gay ve Lezbiyen Film Festivali'ne katılarak, uluslararası eşcinsel film etkinliklerine giren ilk Türk filmi niteliği kazanmıştır. Atıf Yılmaz'ın filmleriyle kadın ilk defa bu derece görünürlük kazanır. Fakat niyetinden ayrı olarak filmlerin yine de erkek bakış açısından ayrıldığı ifade etmek mümkün değildir.

1980'ler Türk sinemasında kadın sorunlarının en çok işlendiği dönem olmuştur. Atıf Yılmaz'ın önderliğinde, kadın filmleri olarak adlandırılan, ikinci dalga feminist hareketin etkisi altındaki film kuşağında, iyi ve kötü kadınların yerini cinsel açıdan özgürlükçü kadınlar almıştır. Ömer Kavur'un 1981'de çektiği *Ah Güzel İstanbul* ile Müjde Ar, bu yeni kadın tipinin öncüsü olmuştur (Turan, 2016). 1970'li yıllarda cesur ve soyunmaktan çekinmeyen kadın karakterleri canlandıran Müjde Ar, *Fahriye Abla* (1984), *Dağınık Yatak* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985) *Adı Vasfiye* (1985), *Ah Belinda* (1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1986) filmleriyle cinselliğinin bilincinde olan, o döneme kadar bu durumun ahlaksızlıkla itham edildiği, kadın temsiline farklı bir bakış getirmiştir. Bu filmlerde, ataerkil toplumumuzda yaşanan ikiyüzlü ahlak anlayışını eleştiren, kent yaşamının her kesimine ait, hayatın içinden olan gerçekçi kadın temsilleri yer almıştır.

Fahriye Abla filminde Ar'ın özgür kadın temsili cinsel nesne olmaktan cinsel özne olmaya doğru evrilmiştir. Bu da kadının cinsel seçimlerini erkeği beklemezsizin kendisi yapabilen kadın olarak sunulması anlamına gelir. Müjde Ar'ın oynadığı, *Şalvar Davası*'nda (1983), köyüne şehirli olarak dönen Elif, hemcinslerinin erkeklerin boyunduruğu altında bir köle gibi yaşadıklarını görmüştür. Elif, köyün kadınlarını kadına bir malmış gibi davranan erkekler konusunda uyarmıştır. Bir süre sonra kadınlar aralarında örgütlenecek, bu duruma karşı toplu bir başkaldırıya gitmişlerdir. Kadınlar köyün erkeklerini dize getirinceye dek kararlılıklarını sürdürmüşlerdir.

Halit Refiğ'in yönettiği, Müjde Ar'ın oynadığı *Teyzem* (1986) filminde, İstanbul'da komşuluk ilişkilerinin sürdüğü, çevrenin denetiminin egemen olduğu, tutucu bir mahallede yaşayan genç bir kızın, tüm heyecanına rağmen aile ve çevre baskısıyla içine kapanarak şizofren davranışlara sürüklenmesi anlatılmıştır. Filmde, pek çok kadının gerçek hayatta yaşadığı çaresizlik ve onu kuşatan çevre baskısının ve tacizin hayatı nasıl zorlaştırdığı psikolojik açıdan ele alınmıştır.

Türk sinemasında çığır açan başka bir kadın filmi de yine Atıf Yılmaz'ın yönettiği, Müjde Ar'ın oynadığı *Ah Belinda*'dır. Filmde iki farklı toplum içinde yaşayan gerçek bir kadın karakteri vardır. Ana karakter Naciye, bir anda kimlik değiştirerek iki farklı sınıftan gelen iki kadının hayatını yaşamaya başlamıştır. Filmde farklı sınıfa ait iki kadının aslında aynı kişiliğe sahip oldukları; buna rağmen, toplumsal dayatmalardan dolayı farklı karakterler çizebilecekleri gösterilmiştir. Ayrıca filmde aile içi şiddet de işlenmiştir.

Müjde Ar'ın *Ah Güzel İstanbul* filminden sonra, Türkan Şoray, Atıf Yılmaz'ın çektiği *Seni Seviyorum* (1983) ve *Mine* (1982) filmlerindeki karakterleriyle, bir kadının ahlaki değerlerini ve dürüstlüğünü kaybetmeden de cinselliği deneyimleyebileceğini temsil etmiştir. Atıf Yılmaz *Mine* (1982) filminde sıradan bir ev kadınının kasabanın ahlaki baskısına karşı verdiği mücadeleyi ve kasabanın erkeklerinin namus anlayışlarının ikiyüzlülüğünü ve sahtekârlığını ortaya çıkaran kadını anlatmıştır (Esen, 2010, s. 105-107). Filmde, taşrada yaşayan Mine'nin namusuyla, ataerkil toplumun gelenek ve göreneklerin dışına çıkmadan var olma savaşı işlenmiştir. Filmde tabuların eril egemenliği pekiştirmekteki rolü ortaya konmuştur.

Bu dönemde gerek Atıf Yılmaz'ın gerekse diğer yönetmenlerin, filmlerinde kadınları cinselliğini yaşamaktan çekinmeyen bireyler olarak temsil ettikleri görülür (Gedik ve Kadayıfçı, 2016: s. 128). Yücel (Akt. Taşkaya ve İlbuğa, 2011, s. 45) 1980 yılından itibaren Türk sinemasındaki kadın temsilinin değişim sürecini şu şekilde yorumlamıştır:

80 sonrasında sinemamızdaki kadın rollerinin “ideal kadın”dan uzaklaşıp daha kanlı canlı bir biçimde çizildiğini görüyoruz. Kadının toplumdaki konumu ve gerçek hayattaki durumu ile filmlerdeki temsillerin bir ayna gibi birbirini yansıttığını ve karşılıklı etkileşim içinde olduklarını akıldan çıkarmamalıyız. Sinema ne kadar hayatı taklit ediyorsa, kişiler de sinemadaki rol modellerini bilinçli veya farkında olmadan taklit ederler. Bu açıdan 80 sonrası filmlerin kadının özgürleşmesine, en azından toplumun aydın kesimindeki kadınların daha özgür seçimler yapmasına ve toplum içinde daha etkin konuma gelmelerine etkisi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Kadının bastırılmış cinsel kimliğini onu “fahişe” olarak damgalamadan öne çıkartan filmler bu dönemde çekilmeye başladı. Kadının gizli kalmış iç dünyasının üzerindeki örtülerin yavaş yavaş kaldırılmasıyla birlikte daha gerçek kadın portreleri çizilmesine çalışıldı.

1980’li yılların ardından Türkiye’deki sabitleşmiş erkek egemen anlayışına, rol kurallarına gerçek manada karşı duran filmlerden en önemlisi Fehmi Yaşar’ın “*Camdan Kalp*” (1990) isimli yapımıdır. Bu film erkek bir yönetmen tarafından çekilmiş olsa da kadın hassasiyetini bilen erkeklerin kırılğan kalbidir (Güçhan, 1996, s. 48). Çünkü filmin kahraman karşıtı olan Kirpi, erkeğin vücut kuvvetine dayalı olarak inşa edilen ve idare edilen bir dünyadan ve bu dünyanın ortaya çıkarıp en tepeye çıkarttığı şiddetten korkmaktadır (Güçhan, 1996, s. 39). Yaşar, filminde eski konularından şikâyeti olmayan ve bu durumlarının değişmesini arzu etmeyen kadınlar tasvir etmiştir. Fakat önemli olan kadınların bu hareketlerinin sebeplerini de konu edebilmesidir.

1980’li yıllarda kadın sorunu üzerinde duran yönetmenlerden biri de Bilge Olgaç’tır. Olgaç, ataerkil düzen içinde kadın bedeninin cinsel bir meta, emeğinin de üretim aracı olduğunu sergilediği *Kaşık Düşmanı* filminde, başlık parasıyla kadının nasıl bir mal gibi alınıp satıldığını beyaz perdeye yansıtmıştır. *Kaşık Düşmanı* filmi, S. Ruken Öztürk’ün dediği gibi, neredeyse kadınsız bir feminizm örneğidir (2004, s.81). Filmde köyün hemen hemen bütün kadınları bir kaza sonucunda yaşamlarını yitirmişlerdir. Köydeki özel ve sosyal yaşam düzeninin bozulmasıyla, erkeklerin içine düştükleri umutsuz ve çaresiz durum anlatılmıştır. Özellikle cinsellikten yoksun kalmak erkekler için büyük bir sorun olmuştur.

Olgaç, kumalık ve kadının yine kadın tarafından hor görülmesi konusunu *Gülüşan* adlı filminde ele alır. Olgaç, film için şu sözleri söylemiştir (Akt. Öztürk, 2004, s. 82-83):

Dört kişiyle bir evde geçer tüm film. Dört kişiden biri de kör. Bu hikâyenin çelişkinin bir tek nedeni var: Kumalık, kısırlık, kadın ve erkek ilişkileri. Ayrıca farklı bir yanı vardı. Biraz fantastik biraz masalımsı ama çıkış nedeni gerçek bir masal. İnsan yaşam koşulları içinde değişebiliyor. Bir insanın gizli duygularına, bütüncü altında bakmaya çalışıyoruz.

Olgaç, bu filminde Anadolu kadınının kumalık sorununu ele almasının yanında erkeklerin zayıflıklarını ataerkil değerlerle sorgulamış ve feodal yapının kadınların yaşamı üzerindeki baskısını anlatmıştır.

1980'lerin ikinci yarısında Duygu Asena'nın çok satan kitabından uyarlanan *Kadının Adı Yok* (1988) filmiyle Atıf Yılmaz, aydın ve özgür olmayı seçen kadının sorunlarına odaklanmıştır. Bu filmde cinselliğinin bilincine varan ve toplumun kısıtlayıcı kurallarından kurtulmaya çalışan yazar bir kadın karakteri beyaz perdeye taşınmıştır.

Kadınların sorunlarına olan ilginin en üst seviyede olduğu 1980'lerde, genç kadınlar, modern kentli kadınların kaygılarını dile getirmek için sektöre girmiştir. Dönemin kadın yönetmenlerinden biri olan Nisan Akman, kamerası aracılığıyla, kadınların evlilik, çalışma hayatı gibi konulardaki sorunlarını, toplumda karşılaştığı engelleri, *Beyaz Bisiklet* (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987) ve *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) filmleriyle anlatmaya çalışmıştır. Nisan Akman, *Dünden Sonra Yarından Önce* filminde kadının her zaman ekonomik özgürlüğünü kazanması gerektiğini, böylelikle kadınla erkeğin şartlarının eşit olacağını ve erkeğin gücünü kaybedeceğini aktarmaya çalışmıştır. Nisan Akman ve filmleri Türk sinemasında kadın filmi açısından önemlidir.

Türk sinemasında, kırsalda yaşayan kadının mücadelesini işleyen kült filmler de vardır. Bu filmlerden biri Hülya Koçyiğit'in oynadığı *Kurbağalar* (1985) filmidir. Filmde kocasını aniden kaybeden Elmas'ın yaşadığı toplumda kaybettiği statü ve dul kalmanın hem kadına hem de aileye getirdiği zorluklar anlatılır. Elmas, yaşadığı ataerkil toplumda dul kalan bir kadının başına gelebilecek tüm olaylarla mücadele eden kadını temsil eder. Filmde kadının toplumdaki statüsünü kendi yaptıklarıyla değil kocasının varlığı ile kazandığı ve bu statüyü bir anda kocasının kaybıyla kaybettiği vurgulanmıştır. Dul kadın temsili o dönem Türk sinemasında işlenen temalardan biri olmuştur.

Kırsal alandaki kadınların sorunları ve özgürleşme isteği kısmen de olsa *Hazal* (1981), *Şalvar Davası* (1983), *Kaşık Düşmanı* (1984), *Gülüşan* (1985), *İpekçe* (1987), *Yılanı Öldürseler* (1981), *Dilan* (1986), *Yol* (1982) gibi filmlerde de ele alınmıştır. Bu

filmlerde erkeklerin köy yerinde sahipsiz kalan kadınlar üzerindeki zorbalığı, kadınların edilgen ve bağımlı halleri, çaresizliği ve suskunluğu dile getirilirken, baskıya ve töreye karşı tek başına direnen kadınlar öne çıkarılmıştır (Taşkaya ve İlbuğa, 2011, s. 46).

Yukarıda çizilen tabloya bakıldığında, Türkiye’de 1980’li yıllarda sosyo-kültürel yapıda meydana gelen değişimler, tüm dünyada feminist hareketin yükselmesi ve kadın haklarının gündeme gelmesiyle birlikte Türk sinemasında kadın konulu filmlerin arttığı ve filmlerde kadın temsillerinin değişmeye başladığı görülür. Bu dönemde çekilen filmler aslında 1990’larda daha da gündeme gelecek kadın sinemasının ilk örnekleridir.

Esen bu yıllarda çekilen filmlerde kadın temsilindeki farklılaşmayı şu cümlelerle ifade etmiştir (2000, s. 180-181):

Kadın artık insandır. Gerçek insan gibi iyi özellikleri de kötü özellikleri de bulunabilir. Düşünür, başkaldırır, cinsel istek duyar, iş yaşamında başarılı olmaya çalışırken iyi bir anne de olmaya uğraşır. Toplumun içinden çıkarılmış kadın kişilikleri çizmeyi, gerçekçi olmayı amaçlayan filmlerin bakışıdır, bu. Kadına ve sorunlarına, yaşamda olduğu gibi çok yönlü, değişik açılardan bakmaya çabalayan filmlerin oluşturduğu kategorinin bakışı.

Alison Butler’ın (2002, s.1) kadın sineması tanımına (kadınlar tarafından, kadınlar için, kadınlar hakkında ya da bunların tümü için yapılan filmler) atıfta bulunan Öztürk (2004, s. 12); “kadın filmi”, Türk sineması bağlamında, kadınların deneyimlerini kullanmak, bir kadın kahramana ya da onun çıkmazına odaklanmak, rolleri değiştirerek maskülen anlatıyı parçalamak veya feminist anlatıyı ön plana çıkarmak olarak tanımlar. Bu bağlamda, 1980’li yıllardaki kadın filmlerinde kadın temsilinin farklılaştığını, ataerkil hegemonyanın kırıldığını ve kadının artık cinselliğini özgür bir biçimde yaşayabildiğini söylemek mümkündür. Kısacası, bu dönemde kadının az da olsa özgürleşmesiyle iyi kadın/ kötü kadın temsili yerini modern/geleneksel kadın temsiline bırakmış, güçlü kadın karakterler ortaya çıkmış ve kadının iç dünyasını, psikolojisini ele alan filmler Türk sinemasında yerini almıştır. Bu yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bu döneme kadar kadınlar sinemada hep erkeklerin gözünden temsil edilmişlerdir. 1980’li yılların ortalarından itibaren kadın yönetmenlerin, senaristlerin sinemada daha etkin hâle gelmesiyle birlikte sinemada kadın temsillerindeki farklılaşmalar da belirginleşmeye başlamıştır.

1990’lardan sonra Türkiye’de etnik köken, ırk, kimlik ve kültürel kodlarla ilgili söylemlerin özgürleşmesiyle siyasi ve sosyo-kültürel yaşamda köklü değişimler yaşanmaya başlamıştır. Bu değişimler her alanda günlük yaşam rutinini etkilemiştir.

Artık filmlerde kadını anlatmak için cinsiyete dayalı bir temsil yetersiz kalmıştır. 1990'lı yıllarda tek bir feminist bakış açısıyla temsil edilen kadın, beyaz perdede yerini farklı kadın kimliklerine bırakmaya başlamıştır: İyi-kötü kadınlar, eşcinsel kadınlar, muhafazakâr kadınlar, Kürt kökenli kadınlar, Ermeni kadınlar, yabancı kadınlar, gecekondulu kadınları, şehirli kadınlar, köylü kadınlar, işçi kadınlar... Bu kadın grupları sinemada kendi söylemlerini oluşturarak, varlıklarını meşrulaştırmaya çalışmışlardır.

Scognamillo (1998, s. 510), 1990'lardan sonra Türk sinemasında kadın sorunlarının özünde aynı olduğunu, kadının köyden, taşradan, gelenekselden, şehre yani daha modern bir yaşam alanına kaydığını aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

Kadın filmi dendiğinde asıl hedef büyük kentteki, İstanbul gibi bir metropoldeki kadındır. Eski Yeşilçam'ın çokça ve çoğu kez kendince anlattığı kırsal alan ya da kasaba kadını artık pek ilginç değildir, sanki onlara özgü sorunlar çoktan çözülmüştür. Ancak orta yaş ya da dulluk yalnızlığı ister kırsal alanda ister karmaşık kentte pek değişmiyor, cinsel arayışı ise hiç değişmiyor.

1990'lı yılların ortalarına gelindiğinde Türk sinemasındaki en önemli gelişmelerden biri Çağdaş/Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönemin başlamasıdır. Bu dönemde, Yavuz Turgul, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Fatih Akın, Ümit Ünal, Semih Kaplanoğlu, Yüksel Aksu, Özer Kızıltan, Abdullah Oğuz, Serdar Akar, Kazım Öz, Handan İpekçi, Semir Aslanyürek, Tayfun Pirseliimoğlu, Biket İlhan, Çağan Irmak, Biray Dalkıran gibi, ulusal ve uluslararası platformlarda pek çok ödül alan yönetmenler, farklı sinema tekniklerini kullanarak çağdaş Türk filmleri çekmeye başlamışlardır. Bu yönetmenlerin aidiyetsizlik, bireysellik ve yalnızlık konulu filmlerindeki kadın temsilleri değişime uğramaya başlamıştır. Bu dönem filmlerde kadınlar genellikle arzu nesnesi olarak işlenmiştir. Bu filmlerdeki kadın temsilleri aslında ülkedeki kadına yönelik sorunlu bakış açısını yansıtmıştır. *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1998), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Üç Maymun* (2008), *Bornova Bornova* (2009) filmlerinde kadınlar erkekler için sır perdesi olmuşlardır. Filmlerde kadınlar, sır aralandıkça erkeklerin başına gelen felaketlere rağmen sonsuz aşkla, tutkuyla bağlandıkları karakterler olarak temsil edilmiştir. Bu kadın karakterler femme fatale kadınlara benzerler.

Kürt kökenli kadınların politikaya atılması, türbanın kamusal alanlarda kabul sürecindeki kadın mücadeleleri, dinin bir yaşam tarzına dönüşmesi ve kadının aidiyetlik bilincindeki değişimlerle, sinemada yeni bir temsil dili gelişmiştir. Bu yıllarda kadınlar

filmlerde daha baskın karakterler olarak rol alsalar da birçok filmin senaryosu erkekler üzerine kurulmuştur. Örneğin; Baran'ın ilk aşkını aramak için İstanbul'a gelme macerasının anlatıldığı *Eşkaya* (1996) filminde Keje, Kürt kadının suskunluğuyla direnişini temsil etmiştir. Keje, küçük yaşta başlık parası karşılığında evlendirildiği kocasını cezalandırmak için suskunluğu seçen ve sessizce sevgilisinin dönmesini bekleyen kadını beyaz perdeye yansıtmıştır. Keje özellikle doğu ve güneydoğu Anadolu'da başlık parası karşılığında evlendirilen kadınların temsilidir. Ayrıca filmde bir ömür boyu sevgilinin dönmesini beklemeye hazır olan kadının sadakatine vurgu yapılmıştır.

Bu dönemde öte yandan, farklı etnik kimliklerin politikaya atılması, İslami-dinî eylemler, aidiyetlik duygularındaki değişimler, iç içe geçen kimlik arayışları ve milliyetçilik söylemlerinin tüm ülkede gündeme oturması, sinemada erkek egemenliğini geri getirmiş ve kadın temsilini sessizleştirmiştir. Bu dönemde filmlerde erkek hikâyeleri artmış, çoklu ve farklı kimliklerdeki kadınlar, yabancı ve öteki kadınlar haline getirilerek yeni bir sinema dili oluşturulmuştur. S. Ruken Öztürk, 2000'lerden itibaren kadın filmleri döneminin kapandığını ve filmlerde kadın karakterlerin hikâyelerine daha az yer verildiğini ifade etmiştir (Öztürk, 2012, s. 471).

2.3.4.3. 2000 ve Sonrası Türk Filmlerinde Kadın Temsili

2000'li yıllar Türk sinemasında hem endüstrileşme hem de kapsam bakımından bir dönüşümün gerçekleştiği bir dönemdir. Sinema, Türkiye'de 1914 yılında başlayan serüveninin 1980'li yılların ortalarına kadar olan süreci boyunca, devlet desteğinden mahrum bir şekilde ayakta kalmaya çalışmıştır. Yaklaşık yetmiş yıllık bu süre zarfında yapımcılar, Türkiye'ye özgü birtakım yöntemler geliştirerek üretimlerini devam ettirmeye çalışmışlardır. Ancak 1980'lerde Amerikan şirketlerinin ve yapımlarının ülkeye girmesi, yerli yapımcılar için büyük bir krizin doğuşuna yol açmış ve yerli sinema üretimi durma noktasına gelmiştir. Yine aynı tarihlerde gerçekleşen Türkiye'nin Eurimages üyeliği ise bu krizin atlatılmasında önemli bir faktör olmuştur. Eurimages destek fonunun, yerli yapımlar açısından önemli bir kaynak olmasının yanı sıra Türkiye'de "sanat sineması" olgusunun yerleşmesindeki payı da büyüktür (Aşkan, 2019, s. 118). Farklı bir ifadeyle 1990'lı yıllar Kültür Bakanlığı ve Eurimages'in verdiği desteklerin neticesinde gelişen sinema endüstrisi, 2000'li yıllarda yerli sinemanın ilerlemesine katkıda bulunur (Tombul, 2020, s. 184). 1980'li ve 1990'lı yıllara oranla

2000'lerde yerli sinemaya olan alaka çok yükselmiş ve Türkiye uluslararası arenada yapımların en fazla ilgi gördüğü bir ülke durumuna ulaşmıştır. Sinema üzerinde daha fazla durulmaya ve yazılmaya başlanmış, bu kapsamda bulunan eğitim kurumlarının miktarı çoğalmış, değişik atölyeler ve kurslar faaliyete girmiş, Kültür Bakanlığı'nın destekleriyle eğitim kurumlarında öğrenciler arasında kısa film yarışmaları tertiplenmiş ve böylece sinemaya ilgi arttırılmaya çalışılmış, yerli film miktarı, izleyici miktarı, sinema salon sayıları, devlet desteği çoğalmış, Hollywood filmlerine talep nispeten azalmış ve televizyonda da yerli projeler dikkat çekmiş, Türk filmlerine yurtdışında ödüller verilmiş ve Türk sineması da dünya sineması içinde dikkatleri çekmeye başlamıştır (Sevinç, 2015, s. 98).

Bu dönemde Türk sineması, yeni sinema anlayışının ve yönetmenlerin tesiriyle "yeni bir kuşak sineması" olma yolunda ilerlemiştir. Bu dönemin politik, ekonomik ve kültürel gündemi; sinemaya politik kirlilik, mafyalaşma kavramı, Güneydoğu meselesi, marjinaler, yozlaşan büyük şehirler, iktisadi kriz gibi değişik vaka ve mevzuları göstermiştir (Scognamillo ve Demirhan, 2010, s. 452). Bundan dolayı 1980'li yıllarda artan kadın filmleri 2000'lerde standart hale gelmiş hikâyeler haricinde mevcudiyetini devam ettirememiştir. Atıf Yılmaz'ın *Eğreti Gelin* (2004), Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* (2005), Abdullah Oğuz'un *Mutluluk* (2007) ve Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzler* (2007), Aydın Sayman'ın *Janjan* (2007) filmleriyle adetler, töre ve eril sistem karşısında güçsüz kalan kadınların öyküleri yeniden anlatılmaya çalışılırken, kadınların problemlerinden ziyade çok ünlü oyuncular, yönetmenler ve senaristler dikkati çekmiştir. Diğer taraftan, Çağan Irmak'ın *Issız Adam* (2008), Ketche imzalı *Romantik Komedi* (2010), A. Taner Elhan'ın *Acı Aşk* (2009), İlksen Başarır'ın *Başka Dilde Aşk* (2009) gibi filmleriyle kadın-erkek ilişkileri mücadele kaynaklı bir kazanma/kazanılma sürecine evrilirken, kadınlar vücutlarıyla, kadınlıklarıyla, tarzlarıyla ifade edilmiştir (Yalamaç, 2011). Bundan dolayı, 2000 yılından sonra kadın meselelerinin gittikçe "popülerliğini" kaybettiğini, toplumsal cinsiyet temelli konuların yerine çok fazla yüzeysel kadın-erkek rekabetinin ortaya koyulduğu ifade edilebilir.

Bu süreçte, 90'lı yıllarda görülen popüler sinema temsilcileri Sinan Çetin *Komiser Şekspir* (2001), *Banka* (2002), *Romantik* (2007) filmleriyle, Mustafa Altıoklar *O Şimdi Asker* (2003), *Banyo* (2005). *Beyza'nın Kadınları* (2006) filmleriyle, Ömer Vargı *İnşaat* (2003), *Kabadayı* (2007) filmleriyle öne çıkarlar. Fakat popüler sinemanın esas kişileri

Vizontele (2001), *Vizontele Tuuba* (2004), *Organize İşler 1-2* (2005, 2019), *Neşeli Hayat* (2009) ile Yılmaz Erdoğan, *Recep İvedik* serileri ile Togan Gökbakar, *Kurtlar Vadisi Irak* (2006) ile Osman Sınav, *A.R.O.G.* (2009) ile Cem Yılmaz, *G.O.R.A.* (2004) ve *Yahşi Batı* (2010) ile Ömer Faruk Sorak, *Babam ve Oğlum* (2005) ve *Issız Adam* (2008) filmleriyle Çağan Irmak, *Maskeli Beşler* serileri (2006, 2007, 2008) ile Murat Aslan olmuştur (Yalamaç, 2011). 2000’li yıllarda yapılan popüler filmlere göz attığımızda eril bir yücelik, mafya, para ve şahsilik konuları dikkat çeker. Genelde güldürü ve macera olan bu filmler, çok fazla sayıda kişi tarafından beğenilirken, küfürlü konuşmalar, şiddet, hile, üçkâğıtçılık, hızlı zenginleşme, erkek cinselliği ile ilgili hususlar hoş karşılanmıştır.

2000’li yıllardan beri, değişik yaşlardan, kesimlerden, iş dallarından kadın figürleri görülür. Bahsi geçen figürler; feminist film kuramının da esas problem olarak değerlendirdiği erkeklerle olan ilişkileri (eş, anne ya da sevgili olmak gibi) üstünden açıklamaktan ziyade değişik varoluş özellikleri ve kadınlarla arkadaşlıkları anlamında ifade edilirken, filmlerde karakterleri tespit eden asıl yapı olarak ataerkillik de öne çıkmıştır. *İki Genç Kız* (Kutluğ Ataman 2005), *Gitmek: Benim Marlon ve Bandom* (Hüseyin Karabey 2008), *Hayat Var* (Reha Erdem 2008), *Zefir* (Belma Baş 2010), *Kusursuzlar* (Ramin Matin 2011), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez 2012), *Gözetleme Kulesi* (Pelin Esmer 2012), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan 2013), *Köksüz* (Deniz Akçay 2013), *Deniz Seviyesi* (Nisan Dağ, Esra Saydam 2014), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı 2015), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk 2015), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen 2015), *Mustang* (Deniz Gamze Ergüven 2015), *İkimizin Yerine* (Umur Turagay 2016) ve *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer 2017) gibi filmlerde kız kardeşlik, vasıfsız işçi olmak, gelenek ve çağdaşlık kapsamında anne kız ilişkisi, ev işçiliği ve değişik kimliklerden kadınların arkadaşlığı/dayanışması konuları yer alır. Bununla birlikte Çiçekoğlu’nun 1950 ve 1960’lı yıllardaki filmlerde kadının yeri ile ilgili yaptığı yorum oldukça önemlidir. O dönemdeki kadınların kamusal alanda var olmaları durumlarında hem kendilerindeki hem de toplumda kendilerine karşı duyulan bir tedirginliğin varlığından bahseder (Çiçekoğlu, 2007, s. 83). Bu bağlamda 2000’li yıllarda kadın karakter anlatımlarındaki farklılık özellikle *İki Genç Kız*, *Şimdiki Zaman* ve *Gözetleme Kulesi* filmlerinde net bir şekilde ortaya çıkar. Elizabeth Wilson’un ifade ettiği gibi “bir kadın flaneur olamaz çünkü kadın flaneur görünmezdir” (Wilson, 1992, s. 100). Flaneur, özetle “şehirde hedefsizce gezen, gayesi şehri tecrübe etmek olan kişi” anlamındadır, kadın flaneur olmaz çünkü kadınlar bir kentin caddelerinde amacı olmadan dolaşmaz (Çakmak,

2013, s. 37). *İki Genç Kız* filminde Handan ve Behiye'nin, *Şimdiki Zaman*'da Mina ve Fazi'nin şehirde gayesizce gezmesi, *Gözetleme Kulesi*'nde (Avcı, 2017, s. 8) Seher'in, birlikte yaşadığı dayısının tecavüz etmesinin ardından evden kaçması, otogarda hayatını devam ettirmesi ve çalışması, doğurduğu bebeği büyütmek istememesi, ona destek olan ve bebeğin yükümlülüğünü alan Nihat'la ilişkisinin *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki (Atıf Yılmaz 1978) gibi olmaması, Türk Sineması'nın sabit olan temsil geleneğinden çok derin bir şekilde ayrılmaya örnektir (Yaşartürk, 2018, s. 520).

2000'li yıllarla birlikte Türk sinemasında ortaya çıkan kadın temsilleri, genellikle romantik ilişki, aile, ev işleri, çocuk bakımı gibi konular ile ilişkilendirilirken, aile ve hiyerarşi gösterimleri şu anki sosyal sisteme uyarlar. Kadın temsilleriyle ilgili eğitim düzeyi verisi net verilmez veya sosyal realiteye uymayan bir şekilde biçimlendirilir, bundan dolayı kadının eğitimsizliği problemi görmezlikten gelinir. Kadınlar cinsiyet kaynaklı bir sosyal yapılanmanın neticesi olarak ya üretim sahasına çok girmez ya da 'kadına daha uygun' olan sahalarda ve genellikle erkeklerden daha alt konumdaki işlerde çalışırlar. Toplumun ahlaki ilkeleri kadın ve erkek için farklı oluşturulurken, kadınlara daha sert, baskıcı ve hakaret edici ilkeler koyulur. Kadına karşı şiddet uygulaması ve cinsel taciz sıradan bir olay gibi verilerek çözüme ulaşılamaz. Seks işçiliğinin temelinde bile çocukluk ve gençlik yıllarında şiddet, cinsel taciz ve tecavüz, eğitimsizlik, ekonomik sebepler ve aile yapısı gibi niteliklere değinilir. Genellikle, kadın "erkeğin diğeri" biçiminde oluşturulur ve kadın temsillerinin, ataerkil ideolojiye uygun bir şekilde eş veya anne konumunda, cinsel arzu objesi olarak pasifleştirilmiş bir konumda ya da aktif, güçlü fakat erkeğin kurallarına göre kendini ifade eden kadınlar biçiminde tektipleştirilmekte olduğu anlaşılır (Yalamaç, 2011). Bu anlamda Türk Sineması'nın başlangıcından beri kadın, dönemlere göre farklılaşan bir kısım stereotiplerle kısıtlanmıştır (Yaşartürk, 2018, s. 524). Bahsi geçen stereotiplerde 2000'li yıllarda farklılıklar görülmüştür. 2000'li yıllarla beraber kadınlığa ait öyküler 'cinsel özgürleşme' haricinde konular kapsamında değerlendirilirken, cinsel tecrübe tabusu da yıkılmıştır.

Türk filmleri, yeni nesille ve teknolojiyle beraber estetik anlamda farklılaşmış, uluslararası festivallerde çok büyük başarılar elde etmiş, bu süreçte özellikle Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenler dikkat çekmiştir.

Sanat filmlerinin temsilcileri olarak gösterebileceğimiz bu yönetmenler 2000 sonrasında da geleneksel film yapımlarına karşı durarak, kendi anlatım tarzlarıyla film üretmeyi sürdürmüşlerdir. Çoğunlukla karışık ve problemlı kişiler, aileler ve şehir hayatı çerçevesinde ele alınan bu filmlerde, yönetmenin tarzı bağlamında politik, psikolojik ve toplumsal konular ele alınmış, sıradan birey ise ortak nokta olmaya devam etmiştir. Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2002), *Bekleme Odası* (2004), *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), Yeşim Ustaoglu'nun *Bulutları Beklerken* (2005), *Pandora'nın Kutusu* (2008); Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2014), *Ahlat Ağacı* (2018); Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* (2001), *Çamur* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), Cemal Şan'ın *Zeynep'in Sekiz Günü* (2007), Barış Pirhasan *O da Beni Seviyor* (2001), *Adem'in Trenleri* (2007), Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), Özcan Alper'in *Sonbahar* (2009), Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2005), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2009) gibi filmleri özellikle aidiyet ve kimlik problemlerini işlerken, kader, ahlak, inanç, cinsellik gibi çok sayıda sosyal konuyu da incelemiştir. 1998 senesinde Serdar Akar, Önder Çakar ve Sevil Demirci'nin inşa ettiği Yeni Sinemacılar (Şirketi) ile biçimlenen yapı ise sanat sineması açısından önemli bir konumdadır. Değişik uzmanlık alanlarından bağımsız sinemacıları toplayan, eski Yeşilçam geleneklerinden ve Batılı eğilimlerden ayrı bir tarzı olan bu yapı, Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Maruf* (2001) ve Özer Kızıltan'ın *Takva* (2006) filmleriyle mevcudiyetini devam ettirmiştir (Yalamaç, 2011). Yine de bu yapı ve üretimlerin erkekler âleminde kadınların bulunmaması veya paylaşıl(a)maması üstüne inşa edilen sorunlardan kaynaklı hikâyeleriyle maskülen tavrı değiştiremedikleri ise bir gerçektir (Dinçsoy, 2012). Bu anlamda 2000'li yıllarda tekrar atılım yapan sinema alanındaki minimalist ve aykırı film üretme gayesindeki yönetmenlerin filmlerinde olan kadın karakterler ne yazık ki ya sessiz kalır ya da yine sorunludur. Susmayanlar ya bağırarak ya da ağlayarak konuşur. Erkek karakterler ise daima mağdur durumda gösterilir ve bunun nedeni ise çoğunlukla bir kadından kaynaklı olarak sunulur.

Bu süreçte kadın karakterler esas olarak toplumsal cinsiyet kodlarının sahipleri olmanın ötesinde değişik biçimlerde gösterilmiştir (Elmacı, 2011, s. 195). Bu manada Yeşilçam devrinin katı ahlakçı statüsünün haricinde imgeler olarak yer sahibi olabilmüşlerdir. Kadınlar "kadın" gibi resmedilmekte, cinselliklerini serbestçe ifade edebilmekte ancak özne durumuna geçememektedirler. Bununla beraber *yeni sinemanın*

çoğunlukla eril öykülere yönelmesi, merkezine erillik krizini koyması sebebiyle kadınlar yeni sinemada önceki dönemlerden daha fazla görünmez bir duruma gelmişlerdir. Bu dönemdeki sinemanın Yeşilçam'dan ayrı tarafları da bulunur (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2007, s. 45). Bu bağlamda Yeşilçam'da melodramın klasik nitelikleri bulunur; yani normalden fazla zıtlıklar, tesadüfler, büyük bir aşk hikâyesi, filmdeki gerilim âşıkların kavuşup kavuşamamalarına göredir. Çoğunlukla filmler mutlu sonla biter. Fakat bu duruma erişene kadar kötü kadınlara ceza verilir, iyi kadınlar düzeltilir ve çoğunlukla bu şiddetle gerçekleşir ve neticede karakterler kazanır. Çoğunlukla evlenirler, ölseler bile öbür dünyada birlikte olacaklarına dair inançlarını tazelerler. Bugünkü popüler sinemada ise yalnızca erkekler bulunmakta, kadınlar ise ikincil durumda kalmaktadır. Genelde erkekler arası ilişkiler ve dayanışma gösterilir, erkekliğin yüceltilmesi son zamanlardaki filmlerde genelde milliyetçilikle paraleldir. Bundan dolayı 2000 yılından sonra sinema, erkek sineması şeklinde biçimlenirken kadın bu sinemanın merkezinde olmaktan çok uzaktır (Elmacı, 2011, s. 195). Kadın karakterler çoğunlukla erkek karakteri harekete geçiren karakterler olarak gösterilir.

Bu anlamda kadın figürünün, harekete geçirci bir karakter olarak gösterildiği örneklerde bu figür olumsuz ifade edilmiştir. Örneğin Zeki Demirkubuz'un Uğur karakteri (*Masumiyet, Kader* filmlerinin kadın karakteri) çok kuvvetli ve arzularının peşinden giden biri olmasına rağmen öyküde kötü şekilde ifade edilir. Nitekim yaşamına dâhil olan bütün erkeklerin, ailesini de bitiren bir figürdür. Demirkubuz'un filmografisinde bulunan hiçbir kadın figür bu manada suçsuz değildir. Popüler film kısmı incelendiğinde filmlerin ya kadını cinsel bir obje şeklinde gösteren örnekleri bulunmaz veya erkek karakteri harekete geçiren figürler şeklinde gösterilir (*Kahpe Bizans, Mum Kokulu Kadınlar, Ağır Roman, Yandım Ali, Şellale, Gecenin Kanatları, Issız Adam* gibi). Popüler olmayan filmlerde ise yerleşik cinsiyet kodları Yeşilçam devrindeki gibi çarpıcı değilse de yapılmaya devam eder (Elmacı, 2011, s. 195). Örneğin Zeki Demirkubuz haricinde Nuri Bilge Ceylan'ın çok derin olarak gösterdiği kadın karakterlere göz atıldığında ise cinsiyetçi anlayışın sürdüğü anlaşılır. *İklimler*'deki (2006) sadakatsiz eşe katlanmaya mecbur olan, *Üç Maymun*'daki (2008) yaşadığı yasak aşk ilişkisinden dolayı ailesini kötülüğe sevk eden, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'da kocasından ayrılıp evladına başka bir adama baba dediren kadın figürleri bu anlamda örnek verilebilir.

Yeşim Ustaoglu, *Yeni Türk Sineması* olarak ifade edilen akımla ilişkilendirilen film yapımcılarından biridir. *Yeni Türk Sineması*, 1990'ların sonlarında genç ve bağımsız film yapımcıları tarafından Türk ulusal ve kişisel kimliğini yorumlamak için yeni ekonomik, estetik ve tematik model arayışının bir sonucu olarak başlayan bir harekettir (Dönmez-Colin,2008, s.156). İlk filmi olan *İz* (1994) ile Ustaoglu, bir polis memurunun hayal kırıklığı üzerinden kolektif hafıza kaybına ve suçluluk duygusuna meydan okumuştur. *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde, Kürt ve Türk iki Anadolu gencinin arasındaki sıra dışı dostluğu ön plana çıkarır. *Bulutları Beklerken* (2004) filminde hayatta kalmak için Yunan kimliğinden Türk kimliğine geçen, işkence görmüş bir kadının hikâyesiyle resmi tarihe eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminde Alzheimer hastalığı olan bir anne, üç çocuğu ve torunu üzerine odaklanır. *Araf* (2012) filminde geleneklerle, özgürlük arayışı içinde sıkışıp kalan kadınların hayal kırıklıkları üzerine yoğunlaşmıştır. Ustaoglu, bu çalışmanın da örneği olan, *Tereddüt* (2016) filminde erkek şiddetinin kadınlar üzerindeki yıkıcı etkisini, farklı ekonomik sınıf ve sosyo-kültürel çevreden gelen iki kadın karakter üzerinden aktarmıştır.

Genel bağlamda incelendiğinde, 2000'li yılların ardından Türk sinemasının çeşitliliğin arttığı, çok sayıda filmin yapıldığı bir süreç olduğu ifade edilebilir. Kadın konusunu işleyen film sayısının çok düşük olduğu bu yıllarda, çok izlenen filmler popüler akım içinde bulunan, erkek merkezli öyküleri olan ve bu öykülerde yer alan kadın temsillerini eril söylem kapsamında biçimlendiren filmler olmuştur.

2.3.5. Tarihsel Perspektiften Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914 tarihinde yaptığı *Ayastefanos'da Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filmi Türk sinema tarihinin ilk eseri olarak kabul edilir. Fakat zamanla bu hususta farklı fikirler ortaya çıkmaya başlamıştır. Evren (1995, s. 59) fotoğraflara, filmin kendisine veya konu hakkındaki gazete yazılarına, Osmanlı döneminde -1905, 1909, 1911 ve 1913 yıllarında- filmler yapıldığını belirtir. Osmanlı topraklarında yapılan ilk filmin yılı ister 1905, ister 1914 yılı olsun; bir kadın tarafından çekilen/üretilen ilk film 1951 yılında Cahide Sonku tarafından çekilmiştir.²¹ Buna rağmen sinemanın tarihsel serüveni göz önüne alındığında Anadolu coğrafyasında bir kadının rejisör koltuğuna

²¹ Bununla birlikte yönetmen koltuğuna oturmasa da Sezer Sezin yapımcılık ve senaryo konusunda Erman Filmin ilk yıllarında çok etkin olmuştur. Oyuncu olmanın ötesinde, Vurun Kahpeye'nin (1949) senaryo ve yapımlarında çok emeği vardır (Özgüç, 1988).

oturmasının geç olduğunu öne sürmek mümkündür. Bu bağlamda Türkiye, kadın yönetmenlerin mevcudiyeti bakımından farklı bir statüye sahiptir. Sinemanın merkezi olan ABD'nin aksine ilk kadın yönetmenler Türkiye'de çok erken zamanlarda görülmediği gibi, sayı olarak da azdır. Sistemli ve devamlı film yapımı ve yönetmenliği 1950'li yıllardan sonra ancak mümkün olmuştur. Sayının çok az olduğu ancak yine de filmlerin yapılabilirdiği 1950 yılı öncesinde kadın yönetmen mevcut değildir. Tanınan ve ünlü olan Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul baskısından çıkarak 1949 yılında film yapımcılığına başlar ve 1951 yılında film yönetmenliği yapar (Öztürk, 2004, s. 34). Bu bağlamda Türk sinemasında bulunan kadın yönetmenlerin toplam yönetmenler içerisindeki durumlarını inceleyen Öztürk (2004) şu sonuçlara varmıştır:

Tablo 2.1. Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Yıl	Toplam Film Sayısı	Kadınların Yönettiği Filmlerin Sayısı	Kadın Yönetmen Sayısı	Yönetmeni Kadın Olan Filmlerin Toplam Filmlere Oranı
1914-1949	116	-	-	0%
1950-1959	545	3	1	% 0.55
1960-1969	1710	14	3'ü yeni (3 kadın)	% 0.82
1970-1979	2019	35	3'ü yeni (4 kadın)	% 1.73
1980-1989	1124	14	2'si yeni (4 kadın)	% 1.25
1990-2002	521	30	14'ü yeni (16 kadın)	% 5.76
Toplam	6035	96	23	% 1.6

Özgüç (1995, s. 6), 1995 tarihine değin toplam 376 yönetmenden bahseder. Bu durumda günümüze kadar Türk sinemasında 400 civarında yönetmen olmuştur. Kadın yönetmenlerin sayısı ise 23'tür. Türk sinemasında 6000 civarındaki filmde

yönetmenliğini kadınların yaptığı film sayısı 100 civarındadır. Tarihsel bağlamda incelendiğinde, 1990'lı yılların ardından kadın yönetmenlerin miktarının çok olmasa da hızlı yükseldiği anlaşılmaktadır (Öztürk, 2004, s. 35). Dorsay'ın *Sinema ve Kadın* (2000) adlı eseri hemen hemen bütün kadın yönetmenleri yazar. Bununla birlikte 1914-1949 yılları arasında çekilen 116 filmin yönetmenlerinden hiçbiri kadın değildir. 1950-1959 yılları arasında yapılan 545 filmde 3'ünün, 1960-1969 yılları arasında yapılan 1710 filmde 14'ünün, 1970-1979 yılları arasında yapılan 2019 filmde 35'inin yönetmeni kadındır. 1980-1989 yılları arasındaki 1124 filmde 14'ü kadınlar tarafından yönetilmiştir. Bu 14 film ise yalnızca dört kadın yönetmen tarafından çekilmiştir. 1990-2002 yılları arasında 521 filmde 30'u kadınlar tarafından yönetilmiş ve kadın yönetmen sayısı 16'dır. Toplam filmler içinde kadın yönetmenlerin oranı, 1914 yılından 2002 yılına kadar 6035 film içinde yüzde 1,6'dır (Öztürk, 2011, s. 689).

Bununla beraber bu husus Türkiye'ye özgü bir sorun değildir. Dünyanın çeşitli yerlerinden kadın yönetmenlerin eserlerini araştıran ve bu yönetmenlerle görüşen Kelly ve Robson (2016, s. 12) film sektörünün ve para kaynaklarının bütünüyle erkeklerin kontrolünde bulunmasıyla beraber bir kadın yönetmenin kendi filmlerini meydana getirmesinde ırk, yaş, yaşadığı yer, dünyaya geldiği ortam ve eğitimine devlet desteğinin çok önemli olduğuna dikkat çekerler. Kadın yönetmenin eserlerinin mali bakımdan görülebilir duruma gelebilmesi için ilk olarak bu sorunları çözüp kendini anlatmaya "layık görülmesi" gereklidir.

Türkiye'de sinemayla uğraşan kadınlarla alakalı literatürün düşük olması, yönetmen kadınların sayısının düşük olması ve erkeklere kıyasla daha az film çekmeleri sinemanın halen "erkek mesleği" şeklinde görülmesinde etkili olmuştur. Buna paralel olarak Türkiye'de kadın yönetmenlerin adlarının ne kadar bilindiği konusunda gerçekleştirilen anket kadınların ilk olarak görsel hafızada yer bulduklarını, başka bir deyişle "izlendiklerini" onaylar. Bundan yola çıkarak bahsedilen ankette²² Türkan Şoray sadece beş film yönetmesine rağmen ilk sırada yer alırken, 37 film yöneten Bilge Olgaç ise 13. sırada bulunmaktadır. Kadın yönetmenlerin kadın seyircilerce yeterince tanınmaması, Türk sinemasında halen bir kadın bakış açısı ve anlayışı duyarlılığı meydana getirilemediğini ifade eder.

²² Bkz. *Türk Sineması'na ürün vermiş kadın yönetmenlerden hangilerinin filmlerini izlediniz?* başlıklı anket sonuçları; <http://pollemik.com/anket-sonuclari/91287514543158>.

Öztürk'e (2004) göre Türk sinemasının kadın yönetmenleri üç bölümde değerlendirilebilir. İlk olarak 1980'den evvel kadınlıklarını yok sayarak, erkek yönetmenlerle aynı olduğunu göstermek ve sistemde kalabilmek için erkek filmleri yapan kadın yönetmenler, ikinci olarak 1980-1990 yılları arasında kadın filmleri yapan kadın yönetmenler ve üçüncüsü 1990 yılından bugüne kadar sinemalarında politikleşen yönetmenler (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010). Araştırmanın bu kısmında ise Türk sinemasındaki kadın yönetmenler farklı zaman dilimleri çerçevesinde ele alınacaktır. Bunlar; 1980 öncesi, 1980'li yıllar, 1990'lı yıllar, 2000'li yıllar ve 2010'lu yıllar şeklindedir.

2.3.5.1. 1980 öncesinde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Türk sinemasında kadının nasıl temsil edileceği, toplumsal ve kültürel yapıyla benzerlik arz eder. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kadın imgesi, çağdaş ulus devlete uygun kimlik ile ilgilidir; yani münevver kadın olarak ulusun yapıcısından ziyade muhafaza edeni ve sonraki kuşakların yapıcısıdır (Kaypak, 2016). Takip eden dönemlerde Avrupalı olmak ve özüne dönüp taşrayı yaşamak arasında değişen kamera, bunun yanında ulus kimliğinin tamamlanamamasının ya da bilinmemesinin göstergesidir. Değişik öykülerde ve türlerde romantik, hassas, çileli, fakir ama her zaman edilgen, acı çeken kadının karşısında; acı çektirerek yükselen güçlü erkek faktörü mevcuttur. Kadın yönetmenlerin hikâyelerinde farklı bir konu anlatsalar da esasında bu bilinmeyen kimliklerin ve edilgen kadın sembolünün içselleştirilmesini görmek olasıdır (Ata, 2018).

1980'den önce kadın yönetmenlerin sayısı 10'a çıkamamıştır. 1934 yılında Muhsin Ertuğrul'un *Bataklı Damın Kızı Aysel* filminde oyuncu olarak rol alan Cahide Sonku, Türk sinema tarihine ilk kadın yönetmen olarak geçer. 1951'de Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu ile beraber yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* ile Cahide Sonku ilk kadın yönetmen olarak koltuğa oturur.²³ Sonku, kendi ismindeki yapım firmasının bünyesinde on filmin yapımını gerçekleştirir. Sonku'nun Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* isimli hikâyesinden yola çıkarak senaryolaştırdığı bu filmde, 1853 yılı Türk-Rus harbinde istekli olarak savaşa giden sevdiğinin yanında kalabilmek için askeri üniforma giyen

²³1949 yapımı *Fedakâr Ana* filminin jeneriğinde rejisör olarak Cahide Sonku'nun adı yazılmasına karşılık, Seyfi Havaeri filmin asıl rejisörünün kendisi olduğunu ifade eder. Filmin piyasaya dağıtılan afişlerinde ise rejisörün adı yer almaz. Yalnızca oyuncuların adları vardır. (...) Ayrıca filmin gösterime girmeden önceki tüm tanıtım yazılarında da rejisör olarak Seyfi Havaeri'nin adı geçer" (Burçak Evren, *Seyfi Havaeri*, 76-77).

Zekiye'nin hikâyesi yer alır. Ardından Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu'yla birlikte 1953 senesinde *Beklenen Şarkı*'yı çekerler. Filmde sevgilileri ile evlenmeleri sosyal konumlarından dolayı gerçekleşemeyen iki kadının öyküsü vardır (Öztürk, 2004, s. 53). 1956 yılında Talat Artemel ile beraber yaptığı *Büyük Sır* Cahide Sonku'nun son filmidir (Scognamillo, 1998, s. 60). Cahide Sonku ihtimal ki içinde olduğu toplumsal durumların da etkisiyle kadın bakış açısını filmlerine yansıtamamış, filmlerinde genelde erkek bakış açısını yeniden üretmiştir. Çoğunlukla beraber çalıştığı Talat Artemel, Orhon Murat Arıburnu gibi isimlerden yardım gördüğü ve beraber film yaptıkları düşünüldüğünde, Cahide Sonku'nun yönetmenliğe başlaması, kadınların sinemaya girmelerinde, tüm olumsuzluklara rağmen cesaret verici olmuştur.

Pedagog Dr. Nuran Şener, "bilim kurgusal bir çocuk masalı" (Öztürk, 2004, s. 63) olan "*Aydedeye Gidiyoruz*" (1964), "*Suçlu Çocuklar*" (1965) ve "*Oduncunun Çocukları*" (1966) isimli filmlerin yönetmenliğini ve senaristliğini üstlenir. 1964 senesinde ilk filmi olan *Aydedeye Gidiyoruz* ile ikinci kadın yönetmen olma unvanını kazanır. Ardından Şener, *Suçlu Çocuklar* (1965) ve *Oduncunun Çocukları* (1966) isimli filmleri yapar (Öztürk, 2004, s. 64). Nuran Şener'in Cahide Sonku ile benzer tarafı, her ikisi de yönetmenlik yaparken erkek desteği almış olmalarıdır. Tark Kakinç, özellikle *Aydede'ye Gidiyoruz* filminde, Şener'e yardım eder. Şener, bu erkek desteğinin etkisiyle kendi anlatım tarzını ortaya koyamadan, erkek bakış açısının etkisinde filmler üretir.

Feyturiye Esen, 1957 tarihinde oluşturduğu Hilal Film çatısı altında beş filmin yapımcılığını gerçekleştirir. Bu filmlerin en son çekileni "*Canım Benim*" (1965) isimli filmin senaryo yazarı ve yönetmeni de Feyturiye Esen'dir. Fakat Türk sinema tarihi kaynaklarında kendisi ve filmi ile ilgili detaylı bilgiye rastlanamamıştır.

1965 tarihinde ilk yönetmenliğini yapan Bilge Olgaç, hayatı boyunca yönetmenliğe devam eder ve 37 film yapar. Olgaç, 1975-1984 yılları arasında sinema çalışmalarına ara verir. Olgaç'ın 1975 senesine kadar yaptığı filmler "*vurdulu kırdılı, erkek kahramanlı avantür filmlerdir*" (Özgüç, 1995, s. 104). Yönetmen Bilge Olgaç 1965 tarihinde ilk filmi olan *Üçünüzü de Mıhlarım'ı* yapar ve 1994 senesinde *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (1994) isimli film son, yani 37. filmi olur. 1965-1975 dönemi içinde *Kanlı Buğday* (1965), *Babasız Yaşayamam* (1965), *Krallar Kralı* (1965), *Tehlikeli Adam* (1965), *Sokaklar Yanıyor* (1965), *Üçünüzü de Mıhlarım* (1965), *Nikâhsızlar* (1966), *Zorlu Düşman* (1966), *Kanunsuz Toprak* (1967), *Garibanız Abiler* (1967), *Silahsız Dövüşelim*

(1967), *Öksüz* (1968), *Dertli Gönlüm* (1968), *Kanlı Şafak* (1969), *Linç* (1970), *Merhamet* (1970) *İki Aşk Arasında* (1970), *Kara Gün* (1971), *Yaban Ali* (1971), *Üçünüze Bir Mezar* (1971), *Kanlı Öç* (1972), *Savulun Geliyorum* (1972), *Kaderin Pençesi* (1972), *Tanrı Sevenleri Korur* (1974), *Bacım* (1974), *Açlık* (1974), *Şöhret Budalası* (1975), *Bir Gün Mutlaka* (1975) isimli filmlerin yönetmenliğini yapar. Bilge Olgaç yönetmenliğinin bu ilk dönemlerinde, yönetmenliğin erkek mesleği şeklinde kabul edilmesi nedeniyle çok güç koşullarda çalıştığını ifade eder (Çelen, İlhan ve Sevinç, 1984, s. 9). 1975 yılı ardından Yeşilçam'da Seks Furyası olarak anılan dönem başlar ve Olgaç, film yapımını uzun bir süre durdurur (Kadı, 1984, s. 65). Kendisiyle gerçekleştirilen bir röportajda, filmin gerçek hikâyesi ve sosyal hayattaki kadın anlayışının kesişme noktasına değinirken “Kadının ölmesinin her şeyin bitmesi anlamına geldiğini ifade ediyorlar. Fakat bunun bir de kara mizah yönü bulunmaktadır. Kadınlar ölmüş ama hala, ‘kaşık düşmanı, ölmeseydin’ ifadesini kullanıyorlar!” (Kadı, 1984, s. 65). Bu ifade ile erkek bakış açısının çelişkinsini ifade eder. Olgaç, filmleri ile sosyal hayattaki kadının erkeklerin gözündeki kıymetini ve bunun kırsal bölgedeki etkisini, kadın anlayışını perdeye geçirmeyi sağlamıştır. Olgaç, sonrasında yaptığı filmlerinde kadın hikâyelerine yoğunlaşır. 1994 senesindeki ani ölümüne kadar yönetmenliği sürdürmüştür (Öztürk, 2004, s. 81). Fakat bu filmler, kadının kadın bakış açısıyla temsilinin tercih edilmediği, kadın meselelerinin statü problemleri, ekonomik altyapı ve namusla alakalı olarak incelendiği filmler olarak ele alınmıştır.

Türkan Şoray beş filmde yönetmenlik yapmıştır. Bu filmler; *Dönüş* (1972), *Azap* (1973), *Bodrum Hâkimi* (1978), *Yılanı Öldürseler* (1981) ve *Uzaklarda Arama* (2015) adlı filmlerdir. *Bodrum Hâkimi* haricindeki filmler de köylerde yaşanan problemleri sosyal gerçekçi bir anlayışla incelemeye çabalayan fakat melodram çerçevesinden (özellikle *Azap*) çıkamayan filmlerdir. *Bodrum Hâkimi* ise şehrili-çalışan kadın konusunu işleyen bir filmidir. Film, gerçek bir hayat hikâyesinden esinlenmiştir ve aşk filmi olarak nitelendirilmektedir (Scognomillo, 1988, s. 138). Şoray, *Yılanı Öldürseler* filmini esasında Yaşar Kemal’in eserini çok iyi bir şekilde perdeye yansıtmak gayreti şeklinde ifade etse de (Dorsay, 1986, s. 137) eserin konusu veya filmin senaryosu kadının sosyal statüsü ve sorunları üzerine kurulmaktadır. *Dönüş* filminde kadının alınıp satılabilen bir meta gibi görülmesi, göçün kadınlara ve erkeklere tesiri üstünde durulmasıyla (Makal, 1987, s. 61) kadın hassasiyetinin etkisini görmek mümkündür. Onur Ünlü’nün senaryosunu yazdığı, Şoray’ın yönetmenliğini yaptığı son filmi *Uzaklarda Arama* (2015)

filminde şehir merkezinden kasabaya taşınmak zorunda kalan pavyonun kasaba halkında yarattığı gerilim, yer yer mizah ve aşk temalarıyla aktarılır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine yer yer değinen filmde, köy/kent ikiliğine vurgu yoğundur. Ataerkillik temelinde yükselen evlilik kurumunun yüceltildiği film, “kadın filmi” olmaktan uzaktır. Sonuç olarak Türkan Şoray’ın yönetmenliğini yaptığı filmler, çoğu kadın yönetmen gibi kadın bakış açısını tam olarak yansıtamamıştır. Bu durum, yönetmenlik faaliyetlerinde eril anlayışın etkisiyle kadının fedakârlığını, sahiplenilme arzusunu ve güzelliğini ön planda tutmasıyla açığa çıkmıştır.

Dünyanın eşitlik, özgürlük faaliyetleri ile değıştiği, kadın hareketiyle, kadın haklarında kazanımların ilerleme gösterdiği ve bu sosyal, ekonomik ve toplumsal ilerlemelerin kadın yönetmenlerin eserlerinde kendini gösterdiği 1960 ve 1970’li yıllarda; Türk sineması melodramlarla mevcudiyetini göstermektedir (Öztürk, 2011, s. 683). Politik sorunlar, toplumsal gerçekçi erkek yönetmenlerin faaliyet alanıdır ve bu alanın kadın sembolü çoğunlukla fakir, biçare, törelerin baskısı altında ezilmiş köylü kadın olmakla kısıtlıdır (Ata, 2018). Kadınların kimlik ve birey olma çabalarının konu edinildiği filmlerin, Türk sineması için belirginleşmeye başlaması 1980 sonrası döneme rastlar.

Nihai olarak 1980 öncesinde film üretmiş olan kadın yönetmenlerin önemli bir kısmının sinemayı, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın sorunlarını ifade edecekleri bir sanat dalı şeklinde değil; kazanç elde edecekleri bir iş dalı olarak gördükleri öne sürülebilir. Yukarda da değinildiği gibi çoğunlukla 1960’lı yılların sonu 70’li yılların başında Türk sineması nicel olarak en verimli zamanlarını yaşamıştır. Film yapmanın basit şekilde kazanç sağlamaya dönük bir yöntem olduğu bu süreçte kadınlar da kadın kimliklerini arka planda tutarak, sektöre uyum sağlamak kaygısıyla filmler yapmışlardır. Fakat bu durum onların göz ardı edilmesi anlamına gelmemektedir (Yaşartürk, 2004). Bahsedilen yedi yönetmenden dördünün kendine ait yapım şirketi kurması, filmleri için yapımcı bulmakta çektikleri zorluklara işaret eder.

2.3.5.2. 1980’lerde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1980’li yıllar Türkiye’deki siyasi ve toplumsal zorluklara rağmen yine de sinemanın kendini gösterdiği bir dönem oldu. İlk olarak 1986 senesinde 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Yasası”nın onaylanması filmlerin kontrolünün polisten alınıp Kültür Bakanlığı’na verilmesini sağlamıştır. Sinemanın yeniden toparlanmaya

başlamasının en büyük sebebi ise videonun piyasaya çıkmasıydı. Nilgün Abisel'e göre Avrupa'daki Türklere videokaset satan firma yetkililerinin Türkiye'ye gelip, yapımcılarda bulunan eski filmleri satın almaları bu sektörde bir canlılık yaratmıştır (Abisel, 1994, s. 108). Bunun yanında Türkiye'de de video seyircisi bulunmaktaydı. Sinema yapımcıları için yeni kazanç alanı video şirketleriydi. 1980'li yıllarda genç (yeni) yönetmenler nesli kendini göstermiştir (Yaşartürk, 2004). Bu nesil darbenin ardından Türkiye'nin mevcut ideolojiden temizlenmiş koşullarında yeni kimlik bulma çabasına uyumlu (ve seyirciyi tekrar sinemaya yönlendirebilme kaygısının da etkisiyle) yeni konu ve üslup arayışına yöneldi.

Kadınlar ve kadın cinselliği 1980'li yılların ardından sinemamızın belirtilen öteki hususlara kıyasla en fazla dikkatini çeken konu olmuştur. Bu konu, 1980'li yıllarda artan kadın hareketinin sinemadaki göstergesiydi. Fakat yapılan filmlerin büyük kısmının kadın hareketini metalaştırdığı ifade edilebilir. Bu filmler daha ziyade halkın politikadan ve ideolojiden ayrı kalmasıyla ilintiliydi. Cinsellik ve özel yaşam politikadan kalan alanı kapatıyordu. Kadın ve kadının cinselliği o zamana kadar hiç görülmediği kadar göz önüne çıkarılıyordu (Adanır, 1997). Kadın ilk defa birey olma bağlamında melodram çerçevesindeki hayali kişiliğinden çıkarak ete kemiğe bürünse de esasında bu filmler bir anlayış değişimine yol açmıyordu. Çünkü cinsel özgürlük kadın özgürlüğü şeklinde gösterilmeye çalışılmıştır. Ataerkil anlayıştan dolayı ortaya çıkan problemlerden genellikle bahsedilmemiştir. Nitekim bu süreçte Türk sineması kapsamında (birçok eleştirmen de içinde olmak üzere) kadına bakış söz konusu değildir. Sıkışınca 'moda olan' fikirleri sinemada yansıtmakta; gişeyi ne kuvvetlendirecekse ona göre davranmakta (Avcı, 1984, s. 66) şeklinde yorumlara çok fazla denk gelinmektedir. Bu yıllarda Türkan Şoray'ın canlandırdığı kadına ve kadın cinselliğine farklı bir yönden bakmaya çabalayan filmlerin kadının sosyal hayattan biraz daha fazla özgürlük istediği kadın filmleri (Altınsay, 1990, s. 13) modasına döndüğü anlaşılmaktadır.

Bu yıllarda kadının iş yaşamına dâhil olması, evdeki işlerinin yok sayılması, evlilik bağının değersizleştirilmesi, dul ve yalnız bir anne olarak karşılaştığı sorunlar, cinselliğini keşfetmesi ile kadın bir var olma çabası içinde görünmektedir (Ata, 2018). Fakat filmlerde kadınlar, darbenin ardından kadın hareketinin yalnızca etkileneni durumundadır. O yılların zorunlu 'politik olmayan' havasında toplumun politika ile ilişkisini bu şekilde sağlamak yerine, ilişkiyi bitirmeyi amaçlayan belirsiz istekler

yaratmayı tercih ederler. Özgürlüğün peşinde koşan kadın, bir anlamda, cinselliğine indirgenmiştir.

Nisan Akman, “kadın kimliğini cinselliği bulunan kötü ve cinsellikten uzak temiz kadın şeklinde ikiye ayırdığı” *Beyaz Bisiklet* (1986) ve bir kadının varlığını etnik kimlikle birlikte değerlendirerek aktardığı *Bir Kırık Bebek* (1987) filminin yönetmenliğini yapar. Yine o yıl Öztürk’e (2000) göre “iş-evlilik meselesini ilk defa bu derece açık ve düzgün bir şekilde” gösteren *Dünden Sonra Yarından Önce* ile değişik statülerden kadınların erkek hâkimiyeti ile şekillenen yaşamlarına, üretmenin kadının benliğini oluşturmadaki etkisine yoğunlaşır. *Gece Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Ay Vakti* (1993) adlı filmlerinde Mahinur Ergun, maddi olanakları bulunan ve kendine ait yaşamlara sahip olan, toplumun baskısından kendini kurtarmış kadınların, yaşamlarındaki erkeklerle ilişkilerini incelemeye yoğunlaşır. Ergun’un kadın figürleri o yılların kadın hareketinin istekleriyle şekillenmiş olsa da hikâyenin bitiminde mutsuzluktan başka bir yolları bulunmaz. Gülsün Karamustafa ve Fûruzan ise *Benim Sinemalarım* (1990) ile toplumun ilkelerini yok sayarak cezalandırılan, seks işçisi bir kadına geleneksellikten çıkarak bakmışlardır (Yaşartürk, 2004, s. 108).

Bilge Olgaç’ın yanında Nisan Akman ve Mahinur Ergun da bu yıllarda filmleriyle yönetmen olarak önde giden kişilerdendirler. Nisan Akman, *Beyaz Bisiklet* (1986), *Bir Kırık Bebek* (1987) ve *Dünden Sonra Yarından Önce* (1987) isimli filmlerin yönetmenliğini yaptı. *Beyaz Bisiklet* filminde kadının evlenerek statüsünün değişmesi ve kadınların erkeklerden dolayı meydana gelen problemleri incelenir (Evren, 1990, s. 136). Sonraki dönemlerde “anne” olmayı seçerek sinemadan ayrı kalan Akman, kadın anlayışını yansıtmaya dönük filmleriyle Türk sinemasında çok önemli bir konuma sahip olmuştur. Mahinur Ergun *Gece Dansı Tutsakları* (1988), *Medcezir Manzaraları* (1989), *Ay Vakti* (1993) filmlerinin yönetmenliğini üstlenmiştir. Ergun, yazdığı senaryolarda ve yönettiği filmlerinde kadınların problemlerini ve kadın psikolojisini ön planda tutmuştur (Scognamillo, 1998, s. 422). Filmlerinde güçlü bir teknik seviyeye ulaşarak anlattığı hikâyelerini daima bir üçlü üzerinde kurar ve bu üçlüyü meydana getiren şahısların sorunlarını, o kimliklerle uyumlu mekânlarda çeker.

Ergun, kadın yönetmenlerin diğerlerinden farklı görüldüğünü ancak bir kadın olmaktan evvel bir birey olmanın daha önem arz ettiğine değinirken, kadının öteki kadın ve erkeklerle bağ kurmasını ve iletişimini de sorgulamaktadır. 1980’li yılların ardından

Türk sineması kadının sabit kalıplardan sıyrılarak işlenmeye başlandığı dönemdir (İğneci, 2004, s. 25) ve kadın yönetmenlerin de bu doğrultuda faaliyetler gerçekleştirdiği ortadadır. Kadın imgeleri artık burjuvaziden veya iş alanlarından örneklerle kendi yaşamlarıyla ilgili kararları kendileri veren bireylerdir. Kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan (*Beyaz Bisiklet, Medcezir Manzaraları, Ay Vakti*) veya bunu başarabilen örneklere (*Bir Kırık Bebek, Dünden Sonra Yarından Önce*) rastlanmıştır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010).

Bu yıllarda Türkiye’de kadın yönetmen sayısı 23 olup bunların yönetmenlik yaptığı film sayısı toplamda 100’ü bile bulamamıştır (Öztürk, 2004, s. 43). Ayrıca kadın yönetmenlerin filmlerinde 1980’li yılların sonlarına kadar melodram çerçeveden sıyrılmış bir konunun ve anlayışın bulunmadığı hatta 1970’li dönemde kadın yönetmenlerin, o zamanın kazançlı türü olan şiddet içerikli “avantür” (macera) filmlerini yaptıkları görülür.

2.3.5.3. 1990’larda Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

1990’lardan beri Türk sinemasında eskiye kıyasla film sayısı, konu çeşitliliği ve içerik bağlamında artış meydana geldiği ifade edilebilir. 1990’lı yıllarda Canan Evcimen, Fide Motan, Sunar Kural Aytuna, Nefes Uğurlu gibi kadın yönetmenler TRT bünyesinde; karmaşık zaman kurgusuyla yapılmış, gerçekçilikten uzak figürlerin bulunduğu, genellikle öne çıkan yazarların eserlerinden kurgulanan filmlerin yönetmenliğini yapmışlardır (Yaşartürk, 2004, s. 92). Bu yıllarda Türk sinemasına Füzûzan-Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Işıl Özgentürk, Biket İlhan, Seçkin Yaşar, Handan İpekçi, Canan Evcimen Obay (İçöz), Fide Motan, Yeşim Ustaoglu, Sunar Kural Aytuna, Jülide Övür-Nefes Uğurlu gibi kadın yönetmenler dâhil olur. 1990’lı yıllarda çoğunlukla Tomris Giritlioğlu ile beraber sinemada kadın yönetmenlerin politikleşmeye doğru kaydıkları ortadadır. Hikâyeler ve olaylar artık topluma etki eden tarihi ve politik konuları kapsar. Tomris Giritlioğlu *Suyun Öte Yanı* (1991), *Yaz Yağmuru* (1994), *80. Adım* (1996), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999), *Güz Sancısı* (2008) filmlerinde konu kapsamında ötekileştirme yapılarını ve farklı olanın kabul edilmemesini eleştirir. Bu anlamda, feminizmin de vurguladığı biçimde başta kadın olmak üzere düzenin ötekileştirdiği her şeyin desteklenmesi ve gerçek durumlarının ortaya konulması bu filmlerde çok önemli oranda başarılmıştır.

Biket İlhan *Bir Kadın Yüzü* (1993), *Senin İçin Bir Kadeh* (1993), *Sokaktaki Adam*

(1995), *Kayıkçı* (1999), *Ayin Karanlık Yüzü* (2004) ve *Mavi Gözlü Dev* (2007) adlı filmlerin yönetmenliğini üstlendi. Bütün filmlerinde kadın karakterlerin aşk öyküleri kapsamında erkeğin aşkını hak etmek için çabaladığı görülmektedir (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010). Handan İpekçi *Babam Askerde* (1994), *Büyük Adam, Küçük Aşk* (2001) ve *Saklı Yüzler* (2006) adlı filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. İpekçi filmlerinde 12 Eylül süreci, doğu meselesinden dolayı öksüz kız çocuğu ve töre baskısı altındaki kadın problemlerine dayalı hikâyeler aktarır. Erkek yönetmenlerin ezilmiş ve boynu bükük olarak gösterdiği töre mağduru kadınların aksine *Saklı Yüzler* filminde Zühre her ne olursa olsun kendi hayatını yaşamakta direten bir kadındır.

Canan Evcimen Obay, *Hoşçakal Umut* (1994) ve *Solgun Bir Sarı Gül* (1997) filmlerinin yönetmenliğini yapmıştır. Obay bu filmleri TRT bünyesinde yapar. Bu filmlerde Ayla Kutlu'nun hikâyelerinden esinlenir. Obay'ın, filmlerinde kendi kararları kapsamında seçtikleri yaşamları sürdüren kadın karakterler gösterdiği ifade edilebilir fakat bu karakterlerin yaşamlarına yüzeysel bakılmıştır, inandırıcılıktan uzaktır.

Fide Motan da TRT bünyesinde filmler yapmış bir yönetmendir. *Cadı Ağacı* (1994) ve *Yanlış Saksının Çiçeği* (1997) isimli filmlerin yönetmenliğini yapar. Birinci film, Ayla Kutlu'dan ikincisi ise Atilla İlhan'dan uyarlanmıştır. Motan ilk filminde annesinin geçirdiği bir kaza neticesinde çocuğunu kaybeden genç doktor bir kadını anlatır. İkincisinde ise Amerika'da hayatını sürdüren Nesrin ve Can çiftinin, Nesrin'in Türkiye'deki varlıklarını satması için Türkiye'ye gelişini konu alır. Motan'ın *Cadı Ağacı* (1994) filminde gösterdiği kadın figürün eşini aldatması olayı çocuğunun vefat etmesi sebebiyle bunalım yaşamasından dolayı meşru hale getirilir. Nitekim kadın filmin son kısmında arabaların yoğun olduğu bir yolda hiç umursamadan yürüyerek bir bakıma intihara doğru gitmektedir. *Yanlış Saksının Çiçeği* (1997) filmde ise köklü Türk adetlerinden, özünden ayrılmış, topraklarının değerini anlamayan bir kadın, bahsi geçen değerlere sahip olan bir erkek tarafından yola sokulmaktadır.

Sunar Kural Aytuna, "*Deniz Bekliyordu*" (1996) isimli filmin yönetmenliğini yapmıştır. Senaryoyu, Aytuna ve Mehmet Tekirdağ birlikte yazmıştır. Film, TRT bünyesinde yapılmıştır. Jülide Övür ve Nefes Uğurlu, "*Eski Fotoğraflar*" (1998) isimli filmin yönetmenliğini yapmışlardır. Filmin esas konusu kadınların kullanılması, kötü yola itilmesi, fakir ve tutunamayan kişiler ve neticede olanaksız ilişkilerdir. Filmde cinsiyet ve statü problemleri iç içe girmiştir (Öztürk, 2004, s 363).

1990'lı yılların ardından Türk sinemasında kadın yönetmenler ve bunların yaptıkları film miktarında artış olduğu anlaşılmaktadır. Fakat Fide Motan, Canan Evcimen Obay, Sunar Kuraltay gibi birçok kadın yönetmen maddi olarak yardım görmediklerinden dolayı bir veya iki film yönettikten sonra sinemadan ayrı kalırlar. 1990'dan sonra kadın yönetmenler Türkiye siyasi tarihi (Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen Obay, Seçkin Yaşar, Biket İlhan, Handan İpekçi), 1980 askeri darbesinin ardından meydana gelen Kürt meselesi (Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu) ve öteki azınlık sorunları (Tomris Giritlioğlu, Seçkin Yaşar), uluslararası diplomasi (Biket İlhan, Seçkin Yaşar) gibi politik konuları merkeze alırlar. Fakat Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzler* filmi haricinde direkt olarak kadın problemine değinildiği bir film yapılmadığını ifade etmek doğru olur. Türk sinemasının geneline göz attığımızda 1990'lı dönemde bazı istisnalar haricinde, 1980'li dönemde izlediğimiz birey olmaya çabalayan fakat buna tam ulaşamamış kadın figürlerine rastlanır (İğneci, 2004, s. 25). Kadın yönetmenlerin bu dönemde kadını temsil edişleri ise yine bazı istisnalar (Handan İpekçi, Yeşim Ustaoglu) haricinde değişiklik göstermez. Nitekim adı geçen kadın yönetmenlerin önemli bir kısmı erkek yönetmenlerden herhangi bir farklarının bulunmadığını ve sanatta kadın-erkek ayrımının yapılmasına karşı olduklarını da belirtmişlerdir (Öztürk, 2004, s. 376).

2.3.5.4. 2000'lerde Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

Ülkemizde kadın yönetmenler ancak 1950'li dönemde film yapmaya başlamış ve 1980'li yıllara kadar kadın yönetmen sayısı en fazla dört olmuştur. 2000'li yıllara gelirken kadın yönetmenlerin sayısı eski dönemlere kıyasla yükselse de kadınların yönettiği film sayısı toplam film sayısı içinde sadece %1 oranındadır (Öztürk, 2011, s. 689). 2000-2012 yılları arasında kadınların yönettiği film miktarı 36'dır. 15 film anaakım dışında iken; bu 15 filmin 4'ü belgeseldir (Özdemir, 2019). Buna rağmen 2002-2012 yılları arasında belgesel film türü haricinde uzun metraj filmler yapan yeni kadın yönetmenler Türk Sineması'na farklı yapıtlar kazandırmıştır. Bu yönetmenler: Pelin Esmer, Özlem Akovalgil, Çiğdem Vitrinel, Aslı Özge, Belma Baş, Elisabeth Rygaard, Berrin Dağcınar, Ela Alyamaç, Yasemin Alkaya, Handan Öztürk, Selda Çiçek, İlksen Başarır, Yeşim Sezgin, Nur Akalın, Nur Dolay, Esra Alkan, Esin Orhan, Leyla Yılmaz, Rezzan Tanyeli, Hatice Yakar şeklinde sıralanabilir (Özdemir, 2016). Bu yönetmenlerden bir kısmı reklam ve dizi alanında üretim yapmış, kurumsal filmler yapmışlardır, bir kısmı da yönetmenlik tecrübesini ilk kez sinemada yaşamışlardır. Anaakım harici film çekenlerin

sayısı ise çok düşük seviyededir.

Yeşim Ustaoglu, bu yıllardaki en önemli film yapımcılarından. Yeni Türk Sineması, 1990'lı yılların son bölümlerinde genç ve “bağımlı olmayan” film üreticileri tarafından Türk ulusal ve bireysel kimliğini değerlendirmek için yeni ekonomik, estetik ve tematik tarz bulma çabasının neticesi olarak ortaya çıkan bir harekettir (Dönmez-Colin, 2008, s. 156). İlk filmi olan *İz* (1994) ile Ustaoglu, bir polisin hayal kırıklığı yaşamayı üstünden toplu hafıza kaybına ve suçluluk hissine karşı durmuştur. *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde, Kürt ve Türk olmak üzere iki gencin arasındaki çok farklı bir arkadaşlık gösterilmektedir. *Bulutları Beklerken* (2004) filminde yaşamak için Yunan vatandaşlığından Türk vatandaşlığına geçen, işkenceler yaşamış bir kadının öyküsüyle resmi tarihi sorgulayan bir anlayış görülmektedir. Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminde Alzheimer hastası bir anne, üç evladı ve torununa yoğunlaşır. *Araf* (2012) filminde adet ve törelerle, özgürlük arayışı arasında boğulup kalan kadınların sorunlarına odaklanmıştır. Ustaoglu, bu araştırmanın da konusu olan, *Tereddüt* (2016) filminde erkek şiddetinin kadınlarda bıraktığı kötü tesirleri, farklı statü ve dünyalardan gelen iki kadın bağlamında göstermiştir.

Bu yıllardaki yeni nesil yönetmenler, feminist film tecrübesi bakımından kadın figürlerini önceleyen filmler de yapmışlardır. *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı-2015), *Şimdiki Zaman* (Belmin Söylemez-2012) gibi filmler kamusal alanda kendini kabul ettirmeye çabalayan kadın karakterleri seyirciye göstermiştir (Özdemir, 2019, s. 115). Hande Gümüşkemer *Between Venizelos and Atatürk Street*'te (2004) Yunanistan ve Türkiye arasında yaşanan mübadele anlaşmasında, bu süreci yaşayanlarla röportajlar gerçekleştirmiştir. Yeşim Ustaoglu *Bulutları Beklerken* isimli filmde, belirtildiği gibi hâlâ Pontus Rum katliamından sonra hayatta kalanları kapsayan gizli pek çok kültürel mazisi olan, etnik açıdan homojen olan bir Türk köyündeki sessiz hayatı konu alan, unutulmuş bir etnik temizleme çalışmasını ortaya çıkarır. Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filminde küçük Kürt kızı Hejar, bir çatışmada anne ve babasını yitirdikten sonra İstanbul'a getirilir ve burada bir emekli hâkimle karşılaşır. İpekçi'nin 2007 yılındaki *Saklı Yüzler* filmi ise genç kadınların bazı kalıplaşmış düşüncelerden dolayı töre kurbanı haline gelmeleri konusunu işlemektedir. Türk kadın yönetmenlerden Pelin Esmer de *Oyun* (2007)²⁴ isimli belgesel yapımında bir kısım

²⁴ Kraliçe Lear (2019) de bu belgeselin devamıdır.

Anadolu kadınının kendi yaşamlarını gösteren bir tiyatro oyunu sergilemelerini konu almaktadır. Belgeselin kadın yaşamlarının çok az bilinen taraflarını göstermesiyle klasik bir feminist metin içerdiği ifade edilebilir (Kelly ve Robson, 2014, s. 290). Bu anlatılardaki mekân tercihleri, işlevlerinin yanı sıra karakterlerin iç dünyalarıyla da ilişkilidir.

Çağdaşlaşma ve ekonomik gelişmeler 2000 sonrası Türk sinemasına daha çok özgürlük alanı açmasına rağmen kadın yönetmenlerin sayısı yine çok düşüktür. Suner'e göre (2010, s. 178) Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi ve Biket İlhan gibi yeni Türk sinemasının kadın yönetmenleri yapımlarında toplumsal cinsiyet sorununu çok fazla küçümserken aynı zamanda kendilerini feministlerden ayrı görmektedirler. Bu sebeple, feminist anlayış bu yakın dönem yönetmenlerin yapıtlarında çok fazla görülmez. Son dönemde ise Pelin Esmer ve Eylem Kaftan gibi yeni yönetmenler toplumsal cinsiyet konularını ele almak ve bunu feminist bir bakış açısıyla anlatmak konusunda daha net bir duruş sergilemektedirler (Suner, 2010, s. 178). Cinsiyet konuları yakın tarihte Türk sinemasının önemli bir unsuru olsa da bu filmler ve yönetmenleri dünyada henüz bilinmemektedir. Çünkü kadın ve erkek yönetmenlerin karakter tahlilleri aynı değildir. Kadın yönetmenin kadın hikayelerini anlatırken karakterle oluşturduğu empati ve karakteri gösterirken hissettiği isteksizlik, kadın karakterlerin gösterimini erkeklerden ayırmaktadır. Bu bağlamda, feminist film sektöründen toplumsal cinsiyet ve feminizm bağlamında beklentiler oluşmaktadır. Bu doğrultuda Smelik, özgürleştirici kadın sinemasının nasıl olacağını tespit edilebilir olduğunu söyler ve kadın yönetmenlere sıradan kadınların yaşamını film yapmalarını önerir (Smelik, 2008, s. 3). Bu anlamda, kadın karakterlerin günlük yaşamlarının seyirciye nasıl gösterildiği konusu önem arz eder ki feminist kuramcılarının da belirttiği bu temsildir.

Sonuçta kadının sinemada temsili ile ilgili özel alanlarında yaşamlarını sürdürmeleri önceki dönemlerde olduğu gibi 2000'li yılların Türk sinemasında da devam etmektedir. Kadın karakterlerin rolleri geleneksel kalıplardan uzaklaşsa da yalnızca özel alanın kadın karakterlerle olan bağı seyirciye aktarılmıştır.

2.3.5.5. 2010 ve sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler

2012 yılından sonra Türk Sineması'nda film üreten kadın yönetmenlerin gösterime giren eserleri; Elif Refiğ *Ferah Feza* (2012), Filiz Alpgezmen *Yabancı* (2013), Zeynep Dadak, Merve Kayan *Mavi Dalga* (2013), Türkan Derya *Çok Uzak Fazla Yakın*

(2013), Elfe Uluç *Aziz Ayşe* (2013), Deniz Akçay *Köksüz* (2013), Nezahat Gündoğan *Hay Way Zaman: Dersim'in Kayıp Kızları* (2013), Dilek Çolak *Rüzgârla Bir* (2013), Aysim Türkmen *Çekmeköy Underground* (2014), Özgür Selvi *Gülcemal* (2014), Semra Dünder *Vay Başıma Gelenler! İki Buçuk* (2014), Nisan Dağ ve Esra Saydam *Deniz Seviyesi* (2014) Melisa Önel *Kumun Tadı* (2014), Türkan Şoray *Uzarlarda Arama* (2015), Günay Köker *Purdino: Sürpriz Yumurta* (2015), Emine Emel Balcı *Nefesim Kesilene Kadar* (2015), Ahu Öztürk *Toz Bezi* (2015), Çağıl Nurhak Aydoğdu *Yarım* (2015), Meltem Bozoflu *Dedemin Fişi* (2015), Görkem Yeltan *Yemekteydik ve Karar Verdim* (2015) Şeyda Şen *Sekerat 'Son'* (2015), Yasemin Türkmenli *Evlenmeden Olmaz* (2015), Deniz Gamze Ergüven *Mustang*, (2015), Sümeyya Kökten *Vesvese: Cin Tuzağı* (2015), Senem Tüzen *Ana Yurdu* (2015), Andaç Haznedaroğlu *Her Şey Aşkdan*, (2016), Gülten Taranç *Yağmurlarda Yıkansam* (2016), Gözde Kural *Toz* (2016), Eda Fatma Gürbüz *Değiştir Bakalım* (2016), Ceylan Özçelik *Kaygı*, (2017), Gülşen Güner *Nefrin* (2017), Sibel Tunç *Seni Gidi Seni* (2017), Burçak Üzen *Açık Beginner* (2017), Nisan Akman *Aşk Uykusu* (2017), Tuğçe Soysop *Bizim Köyün Şarkısı* (2017), Serra Yılmaz *Cebimdeki Yabancı* (2018), Gupse Özay *Deliha 2* (2018), Banu Sıvacı *Güvercin*, (2018), Vuslat Saraçoğlu *Borç* (2018) şeklinde sıralanabilir. Bağımsız film organizasyonlarında izlenme şansı olan bazı kadın yönetmenlerin filmleri vizyonda seyirci ile buluşmamıştır. Bu sebeple Özdemir'in araştırmasında seyirciyle sinemada buluşan filmlerin yönetmenleri yanında bağımsız film organizasyonlarında veya bağımsız sinemalarda filmleri izlenen yönetmenlerle de röportajlar gerçekleştirilmiştir. 2012 yılı ardından 41 kadın yönetmenin film çektiği anlaşılmaktadır (Özdemir, 2019, s. 42). Bu yönetmenlerden bir kısmının filmleri, ilk filmleri olsa bile Türk Sineması'nda kadın yönetmenlerin daha fazla film yapması bağlamında önemlidir.

Bu dönemde kadın yönetmenler o zamana kadar doğrudan ele almadıkları toplumsal travmalara odaklanırlar. Darbenin ve kaybolan babaların gölgesinde yetişen çocuklar, kent merkeziyle ilişkilendirilen Kürt meselesi ve göç, kadın filmlerinin odaklandığı konulardır. Kadın karakterlerinin esas unsuru ise etnik kimlikleridir (Ata, 2018). *Oyun* (2006), *Gözetleme Kulesi* (2012), *İşe Yarar Bir Şey* (2017) ile Pelin Esmer; *Zefir* (2010) ile Belma Baş ve *Şimdiki Zaman* (2013) ile Belmin Söylemez uluslararası film organizasyonlarında çok fazla ödül kazandılar. Söz konusu filmlerde ensest, tecavüz, anneliği inkâr gibi uç konular ele alınmaktadır. İlksen Başarır *Başka Dilde Aşk* (2008) ve *Atlıkarınca* (2010) ile ensest ve çağrı merkezlerindeki yaşamı incelerken; Çiğdem

Vitrinel *Geriye Kalan* (2012) ve *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*'da (2014) kadın erkek bağlarını erkeklik sorunları ve evlilik kurumu bağlamında ele alır. Ahu Öztürk *Toz Bezi*'nde (2015) iki gündelikçi kadının yaşamlarını sürdürme tecrübelerini, Senem Tüzen *Anayurdu* (2015) ile sistemi muhafaza etme isteğiyle kimliğinden kopan kadının 'aykırı'yı çerçeveleme gayretini konu edinir. Deniz Gamze Ergüven, köyde yaşayan beş genç kızın sosyal baskı içinde sıkıntılı gelişim maceralarını anlatan *Mustang* (2016) ile Altın Küre ve Oscar'da Yabancı Dilde En İyi Film adayı olur. 2017 yılının sinema yapımlarına göz atıldığında, Türkiye'de gösterime giren 151 filmde sadece 12 tanesinin yönetmeni kadındır. Bunlar şöyle sıralanabilir (akt. Ata, 2018): *Aşk Uykusu* (Nisan Akman), *Kedi* (Ceyda Torun), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer), *Toz* (Gözde Kural), *Kaygı* (Ceylan Özçelik), *Yağmurlarda Yıkansam* (Gülten Taranç), *Acı Tatlı Ekşi* (Andaç Haznedaroğlu), *Nefrin* (Gülşen Güner), *Seni Gidi Seni* (Sibel Tunç), *Nane ile Limon* (Günay Köker), *Bir Nefes Yeter* (Yasemin Erkul Türkmenli), *Beginner* (Burçak Üzen).

2012 yılının ardından anaakım ve anaakım harici film üretiminde de kadın yönetmenlerin sayısının arttığı ortaya çıkmaktadır. Bu durum, kadın bakış açısının filmlerin odağında bulunması, "kadın filmi" için önemli bir durumdur. Bu dönemde hem genç yönetmenlerin ilk filmleriyle kendilerini göstermeleri, hem çok sayıda kadın yönetmenin film hikâyeleriyle ulusal ve uluslararası ödüller almaları sinema sektöründe kadın yönetmenlerin daha fazla görünmelerini sağlamıştır. Bu yönetmenler içinde daha önce film yapmış yönetmenler bulunmaktadır fakat pek çok yönetmen ilk filmini yaptığından dolayı kadın yönetmenlerin sayısında yükselme açıkça görülmektedir. Nisan Akman, Türkan Şoray, Andaç Haznedaroğlu sinema dalında daha önce film yapmış kadın yönetmenler olarak bu dönemde yeniden yapıtlar ortaya koymuşlardır. Profesyonel birer oyuncu olan Görkem Yeltan, Serra Yılmaz ve Gupse Özay ise yönetmenlik koltuğuna bu dönemde geçmişlerdir. Öteki yönetmenler televizyon, reklam dallarıyla uğraşmış ve bu dallardaki tecrübelerini sinema filmlerine yansıtma yöntemini tercih etmişlerdir (Özdemir, 2019, s. 44).

Türk Sineması başlangıcından günümüze; melodram kuralları dâhilinde acı çekmekle uğraşan kadınları, erkek gibi davranmaya çalışan kadınları, kırsal toplumun törelere sessizce karşı duran kadınlarını, yalnızca zevk varlığı şeklinde gösterilen kadınları, şehrin birey/özne olma mücadelesi veren kadınlarını, gecekonduların sorunlu kadınlarını göstermiş ve göstermeyi sürdürmektedir. 1980'li yıllarda yapılan kadın

filmleriyle eril anlayıştan vazgeçilerek, ‘kadın olmak’ farklı bir anlayışla temsil edilmiş olsa da 2000’li yıllara kadar sinemada kadın karakterleri genel olarak sosyal gerçeklikle uyumlu olan ataerkil ideoloji kapsamında biçimlenmiştir. Yönetmeni kadın olsa bile eril sinema alanında bulunan filmlerde kadının, eril anlayışla uyumlu olarak her daim erkeğin yardımcısı olarak, sadık eş ve fedakâr anne tabularıyla gösterildiği ortadadır (İmançer, Gürses ve Güreş, 2010, s. 188). Kadın bakış açısına sahip bir sinema bağlamında, 80’li yılların filmlerindeki kadın temsilleri 2000’li yıllara gelince de çok değişmemiştir. 2000 yılı ardından Türk sinemasında bunun kadın filmi ve feminist sinema adına değiştiğini ifade etmek zordur. O halde kadın film yapımcılarının, kadınların Türk sinemasında temsili üzerine etkisi nedir? Kadın film yapımcısının cinsiyeti, Türk sinemasında farklı bir film türü üretti mi veya film türüne farklı bir bakış açısı getirdi mi? Bu sorunun cevabı maalesef “hayır”. Kadınlar, sektöre girerek mesleki engelleri aşmıştır, ancak kadınlarla ilgili tartışmalı temaları ele alma konusunda “direnc” göstermemişlerdir. Türk sinemasında feminist yönetmenler ortaya çıkamamıştır demek pek de yanlış olmaz. Hukuki düzeyde kadın hakları bakımından meydana gelen kazanımlar, sosyal yaşamda pratiğe dökülememekte, birçok kadın sahip olduğu hakları kullanamamaktadır. Türk sineması da bazıları hariç, toplumsal cinsiyet bakımından kadına geleneksel ataerkil yapının verdiği rolleri göstermeyi sürdürmektedir. Elbette, kadın yönetmenlerin yeni Türk sinemasının gelişimine katkıda bulunduğunu ve özellikle 2010 sonrası kadınların sektörde buldukları ilk 50 yıldan beş kat daha fazla film ürettiğini görmek son derece cesaret vericidir. Yine de bu sadece bir başlangıçtır ve mücadeleyi sürdürmek gereklidir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmada kullanılmış olan araştırmanın modeli, araştırmanın alanı, verilerin toplanması ve analiz süreci detaylı olarak açıklanmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Sinemada erkek egemen bakış açısının karşısında alternatif üretme çabaları doğrultusunda kadın yönetmenlerin ürettikleri filmler feminist kuramın her dönem ilgi odağı olmuştur. Feminist kuram, kadın yönetmenlerin yerleşik toplumsal cinsiyet değer ve rolleriyle hareket edip etmedikleri, kadın temsillerinde bakış açılarının ataerkil bakış açısından farklı olup olmadığı ve kadınların toplumsal cinsiyet kalıplarına dair farkındalık yaratıp yaratmadıklarına ilişkin bir değerlendirmede bulunur. Dolayısıyla çalışmada bu kuram temel alınmıştır.

Bu alışma, toplumsal cinsiyet değer ve rolleri ile Türk sinemasında senaryoları kadın/lar tarafından yazılmış ve kadın/lar yönetmenler tarafından üretilmiş araştırma alanını oluşturan 10 filmdeki kadın temsilleri arasında nasıl bir ilişki olduğunu araştırmaya yönelik nitel durum çalışmasıdır. Böylece yapılan analizler sonucunda seçilen filmlerin “kadın sinemasına” katkıda bulunup bulunmadıkları ortaya konup; toplumsal cinsiyete yönelik bakış açılarının detaylı bir analizi amaçlanmıştır.

3.1.1. Nitel Araştırma

Nitel araştırmalar, pozitivist araştırmaların tek bir gerçekliğin varolduğu ve bu gerçekliğin ölçülebildiği; belli ölçüde bir kesinliği olduğunu söyleyen ontolojik yaklaşıma karşı çıkarak ele aldığı konuyu bağlamlaştırma, anlama ve yorumlama amacıyla hareket eder. Nitel bir araştırmada sayısal sonuçlara ulaşılması önemli değerdir; araştırmacının bu verileri derinlemesine analiz-sentez edebilmesi ve önyargısız tanımlama-yorumlama yapabilmesi zorunluluğu vardır (Gillham, 2000). Nitel paradigmalarda, amaçları ve buna uygun yöntembilimleri bakımından dört temel yaklaşım söz konusudur. Bunlar pozitivism, yorumlamacılık, eleştirel kuram ve post yapısalcılıktır. Bu alışma eleştirel kuram çerçevesinde yer alan feminist kuram ve feminist araştırmaya dayanır. Feminist film eleştirisinin önceliği olan toplumdaki kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların deşifre edilmesidir. Bu çalışmanın temel amacı ise

senaryoları kadın/lar tarafından yazılmış ve kadın/lar yönetmenler tarafından üretilmiş filmlerin toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretip üretmediğini, cinsiyet rollerini nasıl gösterdiğini ve seçilen filmlerde kadının temsilini nasıl gerçekleştirdiğini ortaya koymaktır.

Çalışma kapsamında seçilen filmlerin analizinin ilk basamağını, filmlerin analizi için araştırma kategorilerinin belirlenmesi oluşturur. Bu aşamayı alandaki literatürün taranması sağlamıştır. Belirlenen kategorilerden hareketle filmlere yöneltilecek sorular belirlenip, o sorular çerçevesinde 10 film analiz edilmiştir.

3.1.2. Durum Çalışması

Nitel araştırmalarda kullanılacak birden çok araştırma deseni vardır. Bu çalışma kapsamında araştırmacının amacına, problemine, sorularına ve araştırma alanına ve araştırmacının becerisine göre kullanılacak olan desen durum çalışması (case study)'dir. Durum çalışması araştırması, bir olgunun (ya da vakaların) gerçek yaşam, çağdaş bağlam ya da ortam içerisinde çalışılmasını içerir” (Creswell & Poth, 2018, p. 363). Durum çalışması “niçin” ve “nasıl” sorularını temel alan, araştırmacının kontrol edemediği bir olgu veya olayı derinliğine incelemesine olanak veren bir araştırma yöntemidir (Yıldırım A., Şimşek H., 2006, s. 277). Yin’e göre durum çalışması, veri toplama teknikleri, planlama mantığı ve özel veri inceleme yaklaşımları ile kapsamlı bir yöntemdir (Yin, 2002, s. 14). Bu bağlamda durum çalışması hem veri toplama tekniği hem araştırma deseni hem de verileri incelemeye yarayan kapsamlı bir yöntemdir. Literatürde durum çalışmasının sınıflandırılmasıyla ilgili farklı tasarımlar söz konusudur. Farklı kaynaklarda, farklı başlıklara rastlamak mümkündür. Bu çalışmada Yin’in sınıflandırması temel alınmıştır. Yin (2006, s. 31) durum çalışması araştırma tasarımlarının türlerini keşfedici, açıklayıcı ve tanımlayıcı olarak tanımlar ve durum çalışması desenlerini dört grupta açıklar. Bunlar; bütüncül tek durum deseni, iç içe geçmiş tek durum deseni, bütüncül çoklu durum deseni, iç içe geçmiş çoklu durum deseni (Yin, 2017, s. 7). Bu çalışma kapsamında araştırma alanını oluşturan 10 film Yin’in tek durum deseni ile tek bir analiz birimi olarak ele alınıp, toplanan veriler feminist kurama dayanarak bütüncül bir yaklaşımla analiz edilmiştir.

2010- 2020 yılları arası Türk sinemasında kadın/ların senaryosunu yazıp yönettiği ve kadınlara odaklandığı filmler üzerine yapılan bu durum çalışmasında, araştırma

sorularının oluşturulmasının oldukça önemli bir rolü vardır. Bu soruların oluşturulmasında literatürde farklı kuramcılar tarafından farklı vurgu alanları yapılan feminist sinema kuramı açıkça belirlemiştir. Böylece durum çalışmalarının temeli olan, “araştırmacı odaklanacağı yönü, amaçlarını iyi belirlemeli, araştıracağı olayın sınırlarını açıkça tanımlamalıdır” (Punch, 2005) ilkesini yerine getirmiştir. Bu tez kapsamında toplumsal cinsiyet, feminist kuram ve feminist film kuramının temel kavramlarından hareketle oluşturulan araştırma soruları çerçevesinde, seçilen 10 filmin her biri analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında seçilen 10 filmin her biri tek bir analiz birimi olarak ele alınmıştır. Bu analiz birimlerinin her biri araştırma sorularına göre incelenmiştir.

Nitel durum çalışması yapılırken veri olarak; kadınların sinemadaki temsili, kadın yönetmenlerin üretim koşulları, yönettiği filmler kullanılmıştır. Veriler toplanırken toplumsal cinsiyet, feminist film kuramı ve kadın sineması üzerine literatür taraması yapılmış ve feminist sinemanın örnekleri ve Türk sinemasında kadın temsilleri odağında filmler izlenmiştir. Bu sürecin sonunda senaryoları ve yönetmeliği kadınlar tarafından yapılmış seçili filmlerde kadınların nasıl temsil edildiği araştırma soruları çerçevesinde tartışılmıştır.

Yukarıdaki açıklamalar çerçevesinde seçilen filmler genellenemeyeceği için; özel birer durum olarak ele alınıp, nitel bir durum çalışması tasarlanmıştır.

3.2. Araştırma Alanı

Araştırmada 2010- 2020 yılları arası Türk sinemasında kadın/ların senaryosunu yazıp yönettiği ve kadınlara odaklandığı yirmiyedi filme rastlanmıştır (EK 1).

Glesne’ye göre “nicel araştırmalarda sıklıkla kullanılan rastgele örneklem seçimi genellemelerin yapılabileceği ve istatistiksel olarak temsil edici nitelikte büyük örneklem seçmek için uygundur. Nitel araştırmacılar ise ne rastgele seçimi anlamlı kılacak kadar büyük gruplarla çalışırlar ne de genelleme yapmayı amaçlar” (2015, s. 59). Patton (2014)’a göre nitel araştırmada örneklem büyüklüğünün belirlenmesi bağlamsaldır ve kısmen araştırmanın gerçekleştiği bilimsel paradigmaya, çalışmanın amacına, odağına ve veri miktarına bağlıdır. Nitel araştırmalarda esas olan derinlemesine veri elde etmektir. Durum çalışmalarının da amacı, belli bir konuyu, problemi ya da olayı analiz etmek için seçilen durumu ya da durumları derinlemesine anlamaktır (Creswell, 2013). Farklı bir

ifadeyle durum çalışmasında bir durum seçmek esastır ve o durumun bir sorunu veya meseleyi nasıl gösterdiğini derinlemesine analiz etmektir.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle hem literatürdeki bilgiler doğrultusunda yukarıda yer alan 27 filmin incelenmesinin nitel araştırma sürecinde olanaklı olmadığından; maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemiyle 2010-2020 yılları arasında her yıldan bir film seçilerek toplam 10 filmin (Tablo 3.1.) araştırma alanı olarak sınırlandırılmasının yeterli olacağına karar verilmiştir.²⁵ Filmler yıl sırasıyla Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 3.1. Çalışma Kapsamında İncelenen Filmler

	Yıl	Film	Senaryo	Yönetmen
1.	2010	Zefir	Belma Baş	Belma Baş
2.	2011	Geriye Kalan	Çiğdem Vitri nel, Şebnem Vitri nel	Çiğdem Vitri nel
3.	2012	Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer	Pelin Esmer
4.	2013	Hayatboyu	Aslı Özge	Aslı Özge
5.	2014	Köksüz	Deniz Akçay	Deniz Akçay
6.	2015	Toz Bezi	Ahu Öztürk	Ahu Öztürk
7.	2016	Tereddüt	Yeşim Usta oğ lu	Yeşim Usta oğ lu
8.	2017	Aşk Uykusu	Nilüfer Yenidoğ an Özmekik	Nisan Akman
9.	2018	Borç	Vuslat Saraçoğ lu	Vuslat Saraçoğ lu
10.	2019	Kovan	Eylem Kaftan	Eylem Kaftan

Örnekleme birimleri nitel araştırmalarda çalışmayı ve bulguları doğrudan etkiler. Dolayısıyla örnekleme nitel araştırmalarda en önemli aşamalardan biridir. Patton (2014, s. 230) nitel araştırmaların genellikle amaçlı bir şekilde seçilmiş küçük örneklemlerle hatta bazen tek bir örneklemeyle detaylı bir şekilde yapıldığını ifade eder. Creswell’e (2013,

²⁵ Nitel Araştırmalarda örnekleme seçimi için bkz. Suri, H. (2011). Qualitative Research Journal 11(2):63-75 .

s. 156) göre bir durum çalışmasında, farklı, alışılmadık durumların ele alındığı çoklu durum çalışmaları tercih edilebilir, maksimum çeşitlilik örnekleme ile farklı durumların temsil edilmesi sağlanabilir ve çoklu bakış açısıyla durumların bütünüyle betimlenmesi gerçekleştirilebilir. Patton'a (2014, s. 235) göre, maksimum çeşitlilik gösteren küçük bir örneklem oluşturmanın iki katkısı vardır. Birincisi, örnekleme dahil olan durumların ayrı ayrı kendine özgü boyutlarının ayrıntılı bir biçimde tanımlanmasıdır. İkincisi ise büyük oranda farklı özellik gösteren durumlar arasında ortaya çıkabilecek ortak temalar ve bunların değerinin ortaya konulmasıdır. Bu örnekleme yönteminde amaç çeşitlilik sağlamak yoluyla evrene genellemeler yapmak değil, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ne tür ortaklıkların, benzerliklerin ve ne tür farklılıkların var olduğunu tespit etmektir (Yıldırım&Şimşek, 2006, s. 109).

Yukarıdaki açıklamalar göz önünde bulundurularak bu çalışmada incelenen 10 film, 2010-2020 yılları arasında Türk sinemasında çekilmiş filmlerden önce amaçlı örnekleme (purposeful sampling) yöntemiyle tespit edilen 27 filmin içinden maksimum çeşitlilik örnekleme ile seçilmiştir. Filmlerin hem senaryo yazımının hem yönetmenliğinin kadınlar tarafından yapılmış olması koşulu söz konusudur. Bu ön koşulu sağlayan filmler izlenmiş ve kadınları merkeze alan 27 film tespit edilmiştir. Farklı bir ifadeyle amaçlı örnekleme belirlenirken problem ve amaç soruları göz önünde bulundurularak, araştırılması hedeflenen olguları içeren filmler seçilmiştir. Bu 27 film içinden maksimum çeşitliliğe dayalı bir örneklem oluşturmak için her yıldan bir film seçilerek, araştırma alanını oluşturan on film ile araştırma probleminin farklı boyutları ortaya konulmuştur.

3.3. Veri Toplama Araçları

Yin'e göre durum çalışması yaparken kullanılan altı yaygın kaynak vardır. Bunlar; doğrudan gözlem, görüşmeler, arşiv kayıtları, dokümanlar, katılımcı gözlem, fiziksel artifaflar²⁶ olabilir (Yin, 2017, s. 10).

Bu çalışmanın veri toplama aracı doküman analizidir. Araştırma konusunu içeren filmler görsel-işitsel iletilerden oluşur. Bu nedenle araştırma için seçilen filmlerin

²⁶ Artifafl (artefact): Bilimsel bir araştırma veya deneyde doğal olarak bulunmayan ancak hazırlık veya araştırma prosedürünün bir sonucu olarak ortaya çıkan bir şey.

kayıtları aslında görsel-işitsel iletilerin kayıtlarıdır. Bu araştırmanın verilerini de İnternet mecrasında yer alan bu kayıtlar oluşturur. Filmlerin kayıtları birer doküman niteliği taşır. Bu çalışma bağlamında, araştırmanın problemi olan 2010- 2020 yılları arası Türk sinemasında kadın/ların senaryosunu yazıp yönettiği ve kadınlara odaklanılan 10 film birer doküman gibi analiz edilerek veri/ler sağlanmış ve analiz edilmiştir. Böylece kadınların senaryolaştırıp yönettikleri filmlerin “kadın filmi” olup olmadığı anlaşılmasına çalışılmıştır.

Araştırma alanının belirlenmesinin öncesinde ve sonrasında Türkiye’de gösterime giren hem senaryo yazımının hem yönetmenliğinin kadınlar tarafından yapıldığı filmler ve bu filmlerle ilgili basılı, dijital yayınlar gözlemlenmiştir. Bu gözlem sonucunda araştırma alanı belirlenmiştir.

3.4. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada, film çözümleme aşamasında veri toplama aracının parametrelerin geliştirilmesi için literatür taraması sonucu ortaya çıkan kavramlardan yola çıkılarak araştırma soruları belirlenmiştir. Bu sorular çalışmanın literatür taraması sonucu ortaya çıkan feminist sinema kuramı ve araştırma bağlamında tanımlanan “kadın filmi” nin öğelerini ortaya koyacak şekilde hazırlanmıştır. Bu sorular çalışmanın nesnelliği için literatürün vurguladığı alanlara göre seçilmiş ve gruplandırılmış; analizi derinleştirmek için her grup için alt sorular oluşturulmuştur. Araştırma alanını oluşturan filmlerin her birine bu sorular yöneltilmiştir.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru grupları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

- 1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?
- 1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve rekabet deneyimleri nelerdir?
- 1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

3.5. Verilerin Analizi

Verilerin analizinde yorumlayıcı yaklaşım kullanılmıştır. Verilerin analizinde araştırma alanı içinden maksimum çeşitlilik örnekleme ile belirlenen 10 filmde, literatüre dayandırılarak oluşturulan araştırma sorularının yanıtları aranmıştır. Elde edilen yanıtlar soru gruplarının iki ana başlığı olan toplumsal cinsiyet ve feminist film kuramı kategorilerine göre sınıflandırılmıştır. Bu yanıtlara göre araştırma alanını oluşturan 10 filmin her biri toplumsal cinsiyet ve feminist film kuramına göre nasıl konumlandıkları anlaşılma çalışılmıştır. Böylece araştırmanın amacı olan toplumsal cinsiyetle ilişkileri, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirip, pekiştirmedikleri, varolan toplumsal cinsiyet rollerine karşı duruşları, eleştirel bir bakış açısına sahip olup olmadıkları, feminist film kuramının temel konularına değinip değinmedikleri; nihai olarak “kadın filmi” olup olmadıkları ve kadın sineması bağlamındaki yerleri ortaya konmuştur.

Çalışma boyunca izlenen akış aşağıda verilmiştir.

1. Araştırma dokümanının izlenmesi ve araştırma sorularını yanıtlarının aranması. Bütün soruların yanıtları bulunana kadar araştırma dokümanının izlemesinin sürdürülmesi.

2. Araştırma sorularının yanıtlarının bilgisayar ortamına aktarılması.

3. Bütün yanıtların “kadın filmi” tanımına göre sınıflandırılması.

4. Alınan yanıtlar doğrultusunda seçilen filmlerin “kadın filmi” olup olmadığının belirlenmesi ve yorumlanması.

5. Araştırmanın raporlaştırılması

3.6. Araştırmanın Güçlü ve Zayıf Yanları

Nitel bir durum çalışması olan araştırmada, araştırılan durum; ortam, zaman ve kişiler açısından kendine özgü olduğundan genelleme kaygısı taşımamaktadır (Patton, 2014). Araştırılan durumu var olduğu biçimiyle anlama ve analiz etme amacı, araştırmacıyı bu çalışmanın herhangi bir aşamasına müdahale etme çabasına sokmamıştır. Bu durum çalışmanın güçlü yanıdır. Ayrıca çalışmanın diğer güçlü yanı araştırma alanını oluşturan 10 filmin nitel durum analiziyle incelenip, literatürde ortaya konan feminist kuram, toplumsal cinsiyet, kadın filmi ve feminist film kuramı bağlamındaki yerlerinin ortaya konmuş olmasıdır. Dolayısıyla incelenen filmlerde kadınlığın nasıl inşa edildiği, filmlerin ne tarz biçim ve içerik özellikleriyle kadınlık deneyimlerini yansıttıklarına imkân tanıdığı araştırılmıştır. Çalışmada kadın yönetmenler tarafından çekilen belgesel türündeki filmler kapsam dışı bırakılmıştır.

Çalışmanın zayıf yanı, nitel bir durum çalışması olduğu için bu çalışmadan araştırma sorularının yanıtlanması ile elde edilen sonuçlar genellenemez; ancak başka araştırmalara aktarılabilir (Patton, 2014).

4. BULGULAR VE YORUM

Ataerkil toplumsal düzende, kuralların tamamı erkekler tarafından konulur; bunun bir sonucu olarak da bu kurallar klasik anlatı sineması söylemlerinde de ortaya çıkar. Kadın karakterler ve kadın izleyiciler, bu baskın söylemleri tekrar ederse feminist uygulama gelişemez. Bu bağlamda, kadın karakterlerin temsili, feminist film kuramı için önemli bir konu olmuştur. Irigaray'a göre kadın karakterler, eksiklik, erkek olmama, tam olmama gibi kavramlar ile temsil edilmekte ve hiçbir özerk temsilleri bulunmamaktadır (Akt. Doane, 1987: 15). Bu olguların hepsi hâlâ feminist kuramcılar tarafından tartışılmaktadır ve feminist film yapımcılarının, tüm bu problemleri çözmek gibi ciddi bir sorumluluğu bulunmaktadır.

Kadın karakterlerin film anlatısında özne veya nesne olma durumu, kadın temsili için önemli bir husustur. Film anlatılarında; nasıl temsil ediliyorlar, kadınları izleyiciye sunmak için hangi teknik yöntemler kullanılıyor, kadın karakterler özel ve kamusal alanda hangi mekânlarda görünüyor? Bu sorular ve benzerleri, feminist film kuramı bakış açısıyla temsil olgusunun ele alınmasında karşımıza çıkmaktadır. McCabe, ataerkil düzende kadın karakterlerin temsiliyi açıklamak için Simone de Beauvoir'in fikirlerine atıfta bulunur. Ataerkil söylem, sosyal mitlerden oluşur ve bu mitlerin kültürel kodlarla ilişkisi vardır ve işte bu düzen, toplumsal düzen kurallarını oluşturur; "dünyanın temsili, bir erkek işidir" ve tüm tecrübeler "onların kendi bakış açılarından meydana gelmektedir" (McCabe, 2004: 4). Klasik film anlatısında, kadın karakter temsili, ataerkil düzen söylemleri ile inşa edilmiştir. Kadın izleyiciler de filmi erkek hiyerarşisi temelinde ve onların bakış açısıyla izler. Dolayısıyla varolan toplumsal cinsiyet kodları yeniden üretilip, pekiştirilir. Toplumda varolan bu eşitsiz durumun dönüşebilmesinde kadınların ürettiği, kadını odağına alan filmlerin de sorumluluğu söz konusudur. Bu sorumluluğun altında yatan nedenlere kısaca değinmek gerekirse; kadın karakterlerin temsili, kadın yönetmenler tarafından dönüştürülebilir. Bu yönetmenlerin temsil stratejileri, kadın bakışını ve kadın duygularını içermelidir. Buna ilave olarak, çekim planı, çekimlerin ölçeği, kameranın bakışı, karakterlerin birbirine bakışı ve diğer faktörlerden oluşan sinematografik anlatı stratejileri, kadın yönetmenler tarafından dikkate alınmalıdır.

Araştırmacı tarafından örnekleme içerisine dahil edilen filmsel anlatılardan elde edilen verilerin yoğunluğunun farklı büyüklüklerde olması çalışmanın bulgularına yansımıştır. Bu alışma kapsamında seçilen filmlerin analizi sırasıyla aşağıdadır:

4.1. Zefir

Yönetmen: Belma Baş

Senaryo: Belma Baş

Gösterime Giriş Yılı: 2010

Filmin konusu: Filmde 11 yaşındaki Zefir'in annesiyle olan ilişkisi anlatılır.

Filmin Özeti: Filmin ana karakteri olan Zefir, yaz tatilini anneannesi Selvi ve dedesi Hüsnu ile Karadeniz bölgesinde bir dağ köyünde geçiren 11 yaşında, özgür ruhlu zaman zaman başına buyruk bir kız çocuğudur. Filmin hikayesinin merkezinde Zefir ve Zefir'in annesi olan Ay karakteriyle olan atışması vardır. Filmin anlatısı Zefir etrafında ilerler. Filmin anlatısında önemli bir yere sahip diğer karakter ise Zefir'in annesidir. Filmdeki diğer bir kadın karakter ise anneannedir.

Zefir, annesinin gelip onu almasını beklemektedir. Güçlü iradeli, biraz içine kapanık bir ocuk olan Zefir, bu bekleme sürecinde köy hayatına adapte olmaya çalışır. Anneanne ve dedesiyle genel olarak sakin bir hayat geçiren Zefir, zaman zaman hem anneanne ve dedesine hem de köydeki arkadaşlarına gergin, tepkili davranır. Annesi Ay, Zefir'in uzun bekleyişi sonunda kısa bir süreliğine köye gelir. Ancak annesinin planı Zefir'i alıp oradan ayrılmak değildir. Annesi köye, Zefir'e veda etmeye gelmiştir. Annesi iş için uzunca bir süre dönmek üzere gideceğini, Zefir'in ise temelli olarak köyde anneanne ve dedesiyle yaşayacağını söyler. Bu gerçeği sindiremeyen Zefir annesinin köyden ayrılacağı gün onunla hesaplaşmak, yüzleşmek ister. Zefir annesinden asla ayrılmak istememektedir.

Verilerin özümlemesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltelen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin merkezinde yer alan kadın karakterler Zefir, annesi Ay ve anneannesi Selvi'dir. Bu üç kuşak kadın ve bu kadınlar arasındaki ilişki, Zefir'in odağında aktarılır. Film Zefir'in yayla köyünde arkadaşlarıyla doğayı keşifleriyle başlar. Köydeki oğlan çocuklarıyla oyun oynayan Zefir, içinde olduğu günlük hayata uyum sağlamaya çalışırken, kendi varlığını ortaya koyan bir çocuktur. Film yayla köyünde geçtiği için kamusal olarak tarif edilebilecek yer doğadır.

Zefir üzerinden cinsiyetçi rollere rastlanmaz. Zefir dış görünüşüyle (giyim tarzıyla, saç kesimiyle) bilindik kız çocuğu kodlarında değildir. Fine'nın (2011, s.238-239) vurgusuyla “çocuklar toplumsal cinsiyetin, kıyafet teamülleri, dış görünüş, dil, renk, ayırım ve semboller yoluyla sürekli vurgulandığı bir dünyaya doğar. Toplumsal cinsiyet, küçük bir çocuğun dünyasında başından beri diğer her şeyin önüne geçen bir sosyal kategoridir. Kıyafet ve aksesuarlarla ilgili teamüller, toplumsal cinsiyetin had safhada ve bariz görsel olduğu ve erkek ile kız çocuklarının toplumsal cinsiyetlerine göre, özellikle eğitimle ilgili ortamlarda, düzenli olarak etiketlendiği ve düzenlendiği anlamına gelir”. Bu durumun aksine Zefir kadınlık rollerine göre büyütülen bir kız çocuğu değildir. Film boyunca Zefir, toplumsallaşma ilişkileri bağlamında “kız çocuğu” olarak temsil edilmez. Anneanne ve dedesinin Zefir'i cinsiyetsiz olarak büyüttüğü gözlemlenir. Filmin ana karakteri olan Zefir, filmde cinsiyetlendirilmemiştir.

Anneanne karakteri okur-yazar, seküler bir kadın olsa da Zefir'in bakımından sorumlu bir kadındır. Ev içi emek veren genelde anneanne olsa da dede karakteriyle iş bölümü dikkat çekicidir. Anne karakteri modern, çalışan, özgürlüğüne düşkün, bağımsız bir kadın olarak temsil edilir. Ataerkil toplumun dayattığı annelik rollerini reddeden, başkaldıran, geleneksel anneliğin dışında bir kadındır. Nancy Chodorow (1994, s. 43) cinsiyet rollerinin edinilmesini öncelikle toplum psikolojisi açısından ele alır ve ailelerin çocuk yetiştirme geleneklerinin cinsiyet ayrımcılığına yol açtığını ileri sürer. Chodorow'a göre biyolojik yapıları nedeniyle çocuk bakım sorumluluğu kadınlara yüklenir ve anne olma durumu, çocuklarda cinsiyetler arasında psikolojik farklılıklar olduğu izlenimi uyandırır. Erken çocukluk bakımında anneler, kızlarını annelik duygularıyla yetiştirirken, erkeklerde bakıma ve büyütme yönelik duygular aile tarafından bastırılır (Doltaş, 1992, s. 59). Bu açıdan filmde varolan durumun aksine toplum veya film özelinde Zefir'in

anneannesi, dedesi, annesi, köydeki yetişkinler ve arkadaşları Zefir'e nasıl kadın olunacağını empoze etmez. Dolayısıyla Zefir ve annesi, anneannesi gibi filmdeki diğer kadınlar da sosyalleşirken bilinçli ya da bilinçsiz olarak kadınlık rollerine dair bir farkındalık sahibidir. Diğer yandan Zefir'in annesi Ay, annelik rolünü reddedip, kızının bakımını anneanne ve dedesine bırakmıştır. Bu bir anlamda anneliğin anneanneye yüklenmesi anlamına gelir. Çalışan kadınlar çocuğunun bakımı için farklı seçeneklere sahiptir. Türkiye gibi geleneksel ülkelerde bu seçeneklerden anneanne-babaanne sıklıkla yeğlenir. Torun ile vakit geçirmek anneanne, babaanne ve dedeler üzerinde mutluluk verici bir etkiye sahiptir (Demiriz ve Arpacı, 2016). Ancak bu durum toplumsal cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde bir yükün cinsiyete dayalı iş bölümüyle yeniden üretilmesinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Filmdeki kadın karakterler arasında dayanışma deneyimleri vardır. Annesinin yokluğunda Zefir'e bakım veren anneanne ve dedesidir. Dolayısıyla Zefir'in anneannesi Zefir'le dayanışma içindedir. Zefir annesi tarafından anneanne ve dedesine bırakıldığı için, annesi uzaklarda olabilmektedir. Ay'ın uzaklarda olmasının nedeni işi gereğidir. Filmde Ay'ın ne iş yaptığı açıkça belirtilmese de ima edilen, çocukların da olduğu projelerde uzun süreli saha araştırmalarına gidip çalıştığı yönündedir. Filmde, annenin çocuğunu bırakma durumu zorunluluktan mı, tercih mi net olarak verilmez. Her ne olursa olsun, Zefir'in anneannesi Selvi, kendi kızıyla da dayanışma içindedir. Özetle, filmde kadın dayanışmasının en somut ve yoğun temsili anneanne karakteridir. Bu durum farklı bir bağlamda da değerlendirilebilir. Bu dayanışma kültürel olarak aktarılan bir zorunluluk olarak da yorumlanabilir. Türkiye gibi geleneksel toplumlarda anneanneliğin kültürel olarak annelik yerine de geçebilen bir rol olma olasılığını da düşündürür.

Annenin köye dönüşünden sonra işi için uzun süreli hatta dönmek üzere gideceğini beyan etmesinin ardından bir sahnede anneanne ve dedenin kendi aralarında şu cümleleri dikkat çekicidir. Anneanne: "Anneanne ve dede hiçbir zaman annenin yerini tutmaz. Ben, babasız büyüyor çocuk diye kahrolurken anne de terk edip gidiyor. Biz temel şeyleri öğretemedik mi bu çocuğa?", dede: "Sen hala çocuk diyorsun, kırk yaşında yetişkin bir insan. Derdini anlatıyor ama sen dinlemiyorsun ki.", anneanne: "Vay anasını, bu arada anne olduğunu unutmuş. Peki bu çocuk ne olacak? Bu durumdan Zefir nasıl

etkilenecek?” bu diyalogdan anlaşılacağı üzere anneanne, kızının gidişi ve Zefir’le ilgili kaygılıdır. Anneanne ve kızı arasındaki dayanışmanın, Zefir’i anneannesinin çok da rızası olmadan, bir yük gibi bırakması noktasına gelmesi ise anneanneye yapılan bir haksızlık olarak yorumlanabilir. İdeolojik olarak toplumun dayattığı annelik tahakkümü yeni doğan her çocukla birlikte yeniden ve yeniden üretilir. Bu durum kuşaktan kuşağa aktarılır. Zefir’in anneanesi kızının yerine getirmedeği ve reddettiği annelik tahakkümünü kendisinin üstlenme gereği duyması, mevcut düzeni devam ettirmek adına sorumlu hissetmesi olarak yorumlanabilir. Diğer yanıyla Ay’ın kendi anneliğini, annesine devretmesi sosyal olarak öğretilen geleneksel annelik rolünü farklı deneyimlemenin bir alternatifi olarak ifade edilebilir.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Zefir filminde kadın karakterlerden Ay ve Zefir için toplumsal cinsiyet bağlamında eşitsiz, dezavantajlı durum/lar yeniden üretilmez. Filmde kadın karakterlerin baskı veya sömürü koşullarına direnci anne karakteri olan Ay ile ortaya çıkar. Türkiye ataerkil bir toplum yapısına sahip olduğu için kadınlar katı bir kalıba sıkıştırılmakta ve belli rolleri yerine getirmek üzere şekillendirilmektedir. Anneliğin de kadınları ataerkil düzeninin sınırları içinde kontrol etmenin doğal bir aracı olduğunu söylemek mümkündür. Kültürel ve ideolojik olarak annelik, içinde bulunulan toplumsal ilişkiler tarafından öğrenilir ve öğretilir. 17. ve 18. yüzyıllarda ve hatta öncesinde ve sonrasında da kadının eş ve anne olarak evine ait olduğunun evrensel kabulü (Donovan, 2009, s. 25) günümüzde ataerkil toplumlarda ne yazık ki geçerliliğini sürdürmektedir. Bu filmdeki anne karakteri Ay, ataerkil toplumun belirlediği şekilde evine ait bir kadın, ideal bir anne olarak temsil edilmez. *Zefir* filminde annelik kavramının ataerkil toplumdaki konumu sorgulanır. Zefir annesi tarafından toplumsal cinsiyetten bağımsız ebeveynliğin bir örneği olarak yetiştirilmiş bir çocuktur. Bu bağlamda anne karakteri de Zefir de kültürel ve ideolojik olarak anneliğe dair toplumsal dayatmaları bozacak biçimde temsil edilir. Anneanne karakteri ise anneannelik rolü gereği ev ve emek işlerini yerine getirirken; özne kimliği, kızı ve torununa yaklaşımıyla alternatif bir model de olabilmektedir.

2. Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Zefir filminde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna rastlanmamıştır. Kamera açıları, çekim ölçekleri kurmaca bir filmde ziyade belgesel türünün görece tarafsız bakışıyla dikkat çeker. Dolayısıyla filmde skopofilik bir bakış yoktur. Skopofili genel manasıyla, kadınları nesnelere gibi görmeye ve onları meraklı, kontrol edici bir bakışla izlemekle alakalıdır. Aslında mevcut olan zevk verici bakma isteğini karşılayıp bu isteği ileriye götürerek narsistik tarafın ilerlemesi skopofili kavramı ile belirtilir. Bu açıdan değerlendirildiğinde varlığı ile görselliğin bir unsuru haline gelen kadın nesne gibi algılanmaz ve daha da kötüsü arzuların nesnesi olarak “şey”leşir. Mulvey, kadının genellikle skopofili ile görsel bir haz sağlayan pasif bir rolde ve ekrandaki aktörün kimliği içinde betimlendiğini ileri sürer: “Geleneksel teşhirci rollerinde, kadınlar aynı anda hem bakılan hem de sergilenendir; görüntüler güçlü bir görsel ve erotik etki yaratacak şekilde kodlanır, böylece bakılmış-olma-durumu (*to-be-looked-at-ness*) ifade edilir” (1989, s.19). *Zefir* filminde kamera, kadın karakterleri bakışın nesnesi haline getirmeden görselleştirir. Filmde kadın karakterlerin özne olarak görsel temsili söz konusudur. Bu durum yönetmenin kadınları görselleştirirken kadın bakış açısına sahip olduğunun bir göstergesidir.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

“Kadın erkek tarafından "mutlak başka" olarak kurulurken, erkek onu yaşamın, doğanın güçleriyle karıştırmış, ona doğurganlığı zemininde büyümlü güçler atfetmiş, ondan korkmuş ve onu "özel" veya "esas" olan olarak koymuştu. Öte yandan, özel veya esas olarak koyulduğunda da kadın, tıpkı doğa gibi, sahip olunan ve sömürülen bir varlıktı. Önünde diz çöktüğünde bile, ona sahip olduğu ayrıcalığı, esas olma rolünü veren erkekti (Direk, 2009, s.58)”. *Zefir*’de doğa, filmin anlatısında önemli bir role sahiptir. Farklı bir ifadeyle filmin konusu ve içeriği çerçevesinde yönetmenin yaratmak istediği atmosferin en önemli kurucusu doğadır. Ekofeministlere göre kadının egemenlik altına alınması, suistimale maruz kalmış doğanın egemenlik altına alınmasıyla örtüşür (Warren & Cheney, 1991, s.180). Ayrıca kadınlara özgü görülen şefkat, özveri, sevecenlik, şiddet karşıtlığı, duygusallık gibi özellikler ve doğurgan olmaları; ataerkil yapının kadını doğa

ile özdeşleştirmesine ve her ikisini de tahakküm altına almasına neden olur (Çetin, 2005, s. 64). *Zefir* filminde yönetmenin bakışı doğayı her türlü istismara rağmen akışını koruyan ve güçlü temsil etmiştir. Bu görselleştirme kadınlar için de hala umut olduğunu vurgular. Dolayısıyla aydınlatma doğanın gücünü, güzelliğini, tekinsizliğini ve kendiliğindenliğini vurgulamak üzerine tasarlanmıştır. Sinemada kadınların özne olduğu durumlara daha az yer verilir. Lacan özne oluşumunun üç boyutta olduğunu öne sürer: imgesel, simgesel ve gerçeklik. Mulvey (1993) kadının nesneleştirilmesinden yola çıkarak ulaştığı meta fetişizmini Lacan'ın bu kavramlarıyla açıklar. Filmde kadın bir nesne olarak imgeye dönüşür ve kadın bedeni fetişizminin simgesi haline gelir. Bu simgeleşme sürecinde kadının özgül değeri ile ilgili bilgi de fetiş inancının altında önemini yitirir. Sonuçta simgesel boyut hem imge hem de gerçeklik üzerinde bir üstünlük kurmuş olur. Mulvey'in bu ifadesinde yola çıkarak *Zefir* filminde kadın karakterlerin aydınlatılmasında, onları nesneleştirip, erkek bakışıyla fetişleştirilmesine işlev kazandıracak bir durum tespit edilmemiştir. Bu bağlamda klasik sinemadaki erkek izleyicinin hazzı ve fantezisi üzerinden biçimlenen bakışına bu filmde rastlanmamıştır. Yönetmenin görsel anlatım açısından kadın bakışına sahip olduğu ifade edilebilir. Belma Baş, *Zefir* filminde görsel anlatım açısından eril bakış açısıyla temsil edilen kadın imgesini yıkmak üzere üç kuşaktan kadının hikayesini ve temsiliyetini gelenekselin dışında alternatif sinema diliyle anlatma yoluna gitmiştir.

Filmlerdeki kadın karakterlerin yetersiz temsili veya imge boyutunda nesneleştirilen temsili kadınların filmlerde susturulmasına veya yok olmasına yol açmaktadır. Hikâyede yer alsalar dahi kadınlar yok edilirler. “Kadınlar, erkeklerin sessiz ya da uysal arkadaşı olarak görülür” (Tuchman, 1978, s.4). *Zefir* filminde kadınların sesleri oldukça yüksek biçimde duyulur. Ana karakter olan Zefir 11 yaşında bir kız çocuğu olmasına rağmen, film boyunca sesini duyuran bir bireydir. Gerek annesine karşı gerekse yayladaki arkadaşlarıyla olan diyaloglarında Zefir, sessiz kalan taraf değil, sorgulayan ve sesini duyuran öznedir. Zefir'in annesi Ay da sesini duyuran, kendini ifade eden, tepki veren sesiyle dikkat çeker. Silverman'a ((1990) [1984]) göre klasik sinemada kadın sesinin kullanımı bir ses kaydına benzer. Sürekli olarak aynı tonlama ile tekrar eden bir karakteri vardır. Kadın sesinin bu şekilde kullanılması kameranın kaydettiği görüntüyü de destekler niteliktedir. Kadın sesi genellikle “... gevezeliğini, oynaklığını, tatlı tatlı mırıldanmasını, anne olarak çocuğunu uyarmasını ve dilbazlığını” (s. 309-310)

gösterecek şekilde kullanılır. *Zefir* filminde sesin sinemadaki kullanımında ataerkil bilinçdışının etkisine yer veren bir duruma rastlanmamıştır.

Sonuç

Anaakım filmlerinin çoğu kadınların gerçek hayatlarının yansımalarını değil tahrif edilmiş bir biçimini ataerkil ideolojiyi destekleyecek şekilde temsil eder. “Kadın yönetmenlerin elinden çıkan filmlerde durum nasıl” sorusuyla yola çıkılan bu çalışmada *Zefir* filmi, kadın sinemasının başarılı bir örneği olarak yorumlamak yerinde olacaktır. Filmlerde yoğunlukla kadının biyolojik cinsiyetinin kaderi olduğu ve yaşadığı sürece o cinsiyet normlarına göre davranması klişesiyle temsil edilmesi söz konusudur. *Zefir* filmi anneliğe, kız çocuğunun cinsiyet normlarıyla toplumsallaşmasına, alışlagelen anne-çocuk ilişkisine yıkıcı biçimde bakar. Anne rolündeki Ay karakteri, “anneliği” izleyiciye sorgulatan, klişeleri yıkan biçimde temsil edilir. Filmde anneliğe, kız çocuğuna toplumsal cinsiyet gözlükleriyle değil, toplumsal cinsiyet normlarının dışında bir bakılmasına, sorgulanmasına olanak tanınır. Bu bağlamda film yeni bir bakış açısı sunması nedeniyle kadın sinemasının örneği olarak önem taşır.

Film, Smelik (2008)’in, kadın yönetmenlerin “gerçek” kadınların “gerçek” hayatlarını göstererek kültürel açıdan erkek egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler önermesinin somut bir örneğidir. Butler’a (2002, s.1) göre de kadın sineması, kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen, kadınlarla ilgili filmler ya da en geniş anlamıyla her üçünü de içeren filmler olarak ifade edilir ki *Zefir* her üç tanımlamayı da bünyesinde barındıran bir filmidir.

4.2. Geriye Kalan

Yönetmen: Çiğdem Vitrinel

Senaryo: Çiğdem Vitrinel- Şebnem Vitrinel

Gösterime Giriş Yılı: 2011

Filmin konusu: *Geriye Kalan* Sevda ile evli olan Cezmi’nin, evlilik dışı ilişki yaşadığı Zuhâl’le olan ilişkisi ve bu ilişkinin bu iki kadının hayatına etkisini anlatır.

Filmin Özeti: Film evli ve bir kız çocukları olan Cezmi ve Sevda çifti ile eşinden ayrı, oğluyla yalnız yaşayan Zuhâl karakterinin hayatlarının kesişmesi üzerine geçen bir süreci

anlatıyor. Cezmi ve Sevda çiftinin orta üst sınıf, steril ve rutin bir hayatı vardır. Cezmi doktor, Sevda ise ev kadınıdır. Zuhale ise Cezmi'nin doktorluk yaptığı hastanenin muhasebe bölümünde çalışan bekar bir annedir. Cezmi ve Zuhale birbirilerini fark edip, ilişki yaşamaya başlar. Sevda aldatıldığını fark ettiği andan itibaren; bu ilişkiyi, kendince mutlu evliliği ve büyük bir başarı gibi yarattığı ve algıladığı günlük yaşamı için bir tehdit olarak görür. Film boyunca bu tehditle nasıl mücadele edeceğini bilmeyen Sevda'nın; evliliğini, evini, kızını ve konforunu kendince korumak adına yaptıkları filmin anlatısının temelini oluşturur. Oğlula birlikte yaşamını sürdürmek için çalışan, çabalayan Zuhale, Sevda'nın korkularına dair canlı bir kanıt gibidir. Sevda, Zuhale tehdidini ortadan kaldırmak için çabalar ve sonunda kendince kazanır.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin ana karakterleri Zuhale ve Sevda'dır. Filmin anlatısını iki kadın ve iki kadın arasında kalan erkek karakter Cezmi'nin yaşadıkları oluşturur. Zuhale kocasından boşanmış, 7-8 yaşlarındaki hasta oğlula birlikte yaşayan ve ona bakım veren, çalışan yalnız bir annedir. Zuhale, doktor olan Cezmi'yle aynı hastanede muhasebe biriminde çalışmaktadır.

Film Sevda ve Cezmi çiftinin sabah uyanmalarıyla başlar. Cezmi, Sevda'yı uyandırarak ona dokunmaya başlar. Cezmi Sevda ile adeta tek taraflı cinsel ilişki yaşar. Burada cinsellik erkek hazzı üzerinden yaşanır. Kadınların çoğunun cinselliği erkek merkezli yaşadığı göz önüne alınırsa, filmde cinsellik ve kadın olmaya dair yeni bir temsil söz konusu değildir. Sinemada kadının bir gösteri, bakılacak nesne, erkek bakışının arzusu olma hali bu sahnede de yeniden üretilmiştir. Sevda ve Cezmi'nin ilişkisinde Sevda, bir gösteri olarak metalaşır. Foucault'un (2007, s. 40) "cinselliğin yükümlülüğünü üstlenen iktidar, bedenlere dokunmayı bir görev bilir; onları gözleriyle okşar, onların belirli bölgelerini yoğunlaştırır; yüzeyleri elektrikleştirir, karışıklık anlarını dramatikleştirir. İktidar cinsel bedeni kucaklar." ifadesinde olduğu gibi Sevda ve Cezmi'nin cinsel yaşamlarında Cezmi iktidardır.

Sevda cinsel ilişki esnasında duygusuz, mekanik ve pasiftir hatta Sevda'nın gözü yerde duran kemere takılır. Sevda için o andaki konu evdeki dağınıklaktır. Bu sahne film boyunca anlatılan hikâyede Sevda için özel alanının ve alandaki konforunun ne denli önemli olduğunun ilk işaretidir. Sevda'nın özel alanı, iktidar alanıdır ve bu iktidarı kaybetmemek uğruna yapamayacağı şey yoktur. Sevda'nın film boyunca en önemli motivasyonu İstanbul'un orta üst sınıf semtlerinden biri olan Acıbadem'de ev sahibi olmaktır. Daha lüks ve pahalı bir eve sahip olmak için çabası dikkat çeker. Acıbadem'de lüks bir eve bakarken; emlakçının şu cümlesi de Sevda için özel alanının nasıl bir iktidar alanı olduğunu kanıtlar niteliktedir: “sizi müstakbel evinizle bir dakika yalnız bırakacağım”. Sevda için “müstakbel ev”, evlilik kurumundaki “müstakbel eş”i ikame eden bir güçtür. Sonuçta Sevda evinde varolabilen, Cezmi'nin maddi imkanlarıyla yaşayan, orta üst sınıfsal konforlarından hoşnut bir kadındır. Sevda için Cezmi sadece sahip olduğu evin ve sınıfsal konforlarının aracısıdır.

Sevda'nın evinde iktidar olma durumu, evine gelen gündelikçi kadınla kurduğu ilişkide de görülür. Ücret karşılığı çalışmayan, ev kadını olan ve kocasının sınıfı olan orta-üst sınıf mensubu Sevda, gündelikçisine iktidar kuran, eşitliksiz bir ilişki biçiminin temsilidir. Beauvoir (1972) ataerkil toplumlarda cinsiyetin kültürel inşasında, kadınların erkeklerle kıyaslandığını ve kadınların "öteki", "eksik", "pasif", "duygusal" ve "zayıf" olarak tanımlandığını belirtir. Burada Sevda karakteri Cezmi'yle ilişkisinde Beauvoir'ın tanımlamasına uysa da Cezmi iktidarının olmadığı durumlarda erkekleşmiş, ataerkil erkek dünyasının gözünden kendini var eden ve gündelikçisinin karşısında “kadın emeği”ni bile görmeyen “erkek” bir karakterdir. Filmde Sevda'nın eğitim düzeyiyle ilgili bir veri yoktur. Sevda ev kadınıdır. Beauvoir'ın (2019, s. 154-158) evlilik kurumunu eleştirirken günümüzde evlilik kurumunun hala geleneksel görünümünün büyük oranda korunduğunu; kadının yeniden üreticilik rolüne mahkûm edildiğini ifade eder. Ayrıca gene Beauvoir'a göre kadın meslekleri çoğunlukla sevimsiz ve düşük ücretli olduğundan, kadının bu kolaylığın cazibesine kapılması doğaldır; evlilik başka birçok meslekten daha avantajlıdır. Sevda da bu evliliğin avantajlarına sonuna kadar sahip çıkan bir karakterdir. İşin sonu Zuhâl'i öldürmeye kadar gider. ‘Ev’-liliğini kurtarmak adına tehdit olarak algıladığı öteki kadını ortadan kaldırır. Sevda küçük bir çocuğun annesiz büyümesini dahi göze alacak kadar “evlilik kurum”una sadıktır. Beauvoir'a (2019, s. 162) göre evlilikte amaç bireysel mutluluğun sağlanması değil, erkekle kadının ekonomik ve cinsel birliğinin topluluğun çıkarı doğrultusunda aşılmasıdır. Sevda da kendince bu kuruma olan

sadakatini ortaya koyar. Sevda toplumsal cinsiyet normlarının dayattığı evlilik kurumunun bir simgesi olarak hayatına devam eden taraf olmuştur. Bu noktada filmin yönetmeni evli bir erkekle ilişki yaşayan, filmin anlatısında olduğu gibi sistem içinde de tehdit olarak algılanan Zuhâl'i toplumun ataerkil bakış açısıyla cezalandırmıştır denilebilir.

Zuhâl özel alanında bekar ve çalışan bir anne olarak, telaşla giyinirken aynı zamanda oğlu Arda'yı okula hazırlarken görülür. Zuhâl gerek özel alanda gerekse kamusal alanda yaşamını idame ettirebilmek için mücadele eden bir kadındır. Zuhâl, Sevda'dan farklı olarak çalışan bir kadın olduğu için günlerini ev içinde, evine adanarak sürdüren ve sadece evinde varolan bir kadın değildir. Ev içi zamanında çoğunlukla çocuğuyla vakit geçiren ve ona bakım veren hallerine tanıklık edilir.

Zuhâl, Cezmi ile aynı hastanede çalışmaktadır. Cezmi hastanede doktor iken; Zuhâl daha düşük statülü bir pozisyon olan muhasebe biriminde memurdur. Bussey ve Bandura'ya (1999) göre Hollywood filmlerinde girişimci ve hırslı erkek karakterlerle karşılaştırıldığında, kadınlar genellikle diğer karakterlere bağımlı, aşırı duygusal ve düşük statülü işlere sınırlandırılmış olarak tasvir edilirler. Bu ifade *Geriye Kalan* filmiyle de örtüşür.

Özel mekân kavramının kadına atfedildiği bir dünyada, bazı mekanlar kadınlarla ilişkilendirilmiştir. *Geriye Kalan* filminde kadın karakterleri- anaakım sinemanın da çoğunlukla yaptığı gibi- mutfak, yemek odası ve banyo gibi işlevsel eşik alanlarda var olabilecekleri mekânlar ile temsil edilmiş; evin en büyük alanı olan yaşam mekanları erkek karakter Cezmi'nin zaman geçirdiği mekânlar olmuştur.

Anaakım filmlerde evli ve çocuklu stereotipler, sadık kadınlar ve ev işleriyle meşgul kadınlar sosyal düzenin tekrarlayıcısı olan karakterlerdir. Sevda tam da böyle bir kadındır. Ataerkil söylemi sorgulamaya iten kadın karakterler ise filmin sonunda ya ceza ödemektedir ya da bir fetiş nesnesine dönüştürülmektedir. Zuhâl de bu geleneksel bakış açısıyla cezalandırılan taraftır. Her ne kadar Zuhâl karakteri kamusal alanda güçlü ve açık bir şekilde var olan bir şekilde temsil edilse de sonrasında, özel alanında ataerkilliğin cezalandırdığı bir karakter haline gelir.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Geriyeye Kalan filminde kocası tarafından aldatılan Sevda, evliliğini ve kocasıyla olan ilişkisini sorgulamak yerine; bütün yaşadıklarının hesabını ‘öteki’ kadın Zuhal’e çıkarır. Filmde ana karakterler olan Sevda ve Zuhal arasında rekabet söz konusudur. Bu rekabet ve intikam duygusu Sevda’nın Zuhal’i kasten, planlı öldürmesiyle sonuçlanır. Bu bağlamda film, ana karakterler çerçevesinde kadın dayanışmasına yer vermez.

Sevda’nın annesi, kızının kocası tarafından aldatıldığını öğrendiğinde onunla dayanışma içine girer. Ancak bu dayanışma “kadın dayanışması”ndan ziyade evlilik kurumunun her hâlükârda devamlılığı esasına dayanan geleneksel ve işbirlikçi bir yöntemle ataerkil dünyanın içinde kalma çabasıdır. Anne karakteri “rekabet ve tahakküm gibi yüceltilmemiş dürtüler, müzakere, arabuluculuk ve işbirliği gibi sivil liberal üsluplardan ve giderek, muhafazakâr metaforların tesis ettiği sıkı sıkıya sınırlanmış kimlikler (Ryan ve Kellner, 2010, s. 78)”den biridir. Filmde Sevda’nın annesinin Sevda’ya destek olmak için makyaj yaptığı sahne, bir ritüel gibidir. Kızını, evlilik kurumuna ve damadına sunmak için yeniden hazırladığı bir ritüeldir. Göz yaşlarını pamukla silen anne, Sevda’nın birey olarak varolmasının önüne tekrar geçer ve gerçekliğin üstü kapatılır. Toplumsal cinsiyet rollerinin kuşaktan kuşağa aktarımının göstergesi Sevda’nın kızı Selin’in, Sevda’yı ve anneannesini izlediği sahnededir. Henüz beş yaşında bir kız çocuğu olan Selin hem anne babasının evliliğinde hem de annesinin anneannesiyile ilişkisinde, öğrenilmiş kadınlık rollerinin eylem ve söylemlerle yeniden nasıl üretildiğine tanıklık eder. "Kadın doğulmaz, kadın olunur" sözünün bu duruma dair işaret ettiği ipucu, kadınlığın tarihsel, toplumsal, kültürel olarak inşa edildiğidir.

Filmde kadın dayanışması deneyimine örnek olacak tek durum Zuhal ve Aysun arasındadır. Aysun, Zuhal’in oğluna zaman zaman bakım veren yardımcıdır. Sevda ile gündelikçisinin ilişkisinde Sevda’nın iktidar olmasından farklı olarak Zuhal ile Aysun’un eşitlikçi bir ilişkisi söz konusudur.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Geriyeye Kalan filminde kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamında eşitsiz, dezavantajlı deneyimlerin yeniden üretildiği durumlara rastlanmıştır. Zuhal filmde özne

olarak temsil edilen tek kadın karakterdir. Buna rağmen Zuhal boşanmış, özgür ve çalışan bir kadın olarak, erkeğin ekonomik boyunduruğundan kurtulsa dahi, ahlaki, sosyal ve manevi olarak erkeklerle aynı statüye sahip değildir. Cezmi de tıpkı toplum gibi hâlâ ona erkek bakış açısıyla bakan ve onu bu bakış açısıyla yargılayan bir erkektir. Zuhal'in kocasından neden boşandığı doğrudan ifade edilmese de eski kocasının işinden dolayı şehir dışında olup, çocuk ve ev sorumluluğunu Zuhal'e yüklediğine dair ipuçları mevcuttur. Zuhal kendini var etmek, yaşamını sürdürmek için kendini kocasına bağımlı kılmamış bir kadındır. Zuhal, varoluşunun anlamını ortaya koyma, özne olabilmek için geleceğini tayin etmek adına kocasına itaat etmek, ne olursa olsun evli kalmak yerine, sömürü koşullarını reddedip, özgürleşmeyi ve kendi ayakları üzerinde durmayı tercih etmiştir. Keza Cezmi'yle olan ilişkisinde bu baskı ve sömürü koşullarının yeniden örüldüğünü hissettiği noktada, ondan ayrılma kararı alır. Beauvoir'a (2019, s. 205) göre "evlilik, erkeği kaprisli bir emperyalizme teşvik eder. Hakim olma eğilimi en yaygın, en karşı konmaz eğilimdir, çoğu kez onaylanmak, hayran olunmak, öğüt vermek, rehberlik etmek de yetmez kocaya; emir verir, egemenlik rolünü oynar; çocukluğu ve yaşamı boyunca başka erkekler arasında günden güne biriktirdiği hınçları, evde otoritesini karısının yüzüne çarparak kurtulur; şiddet, güç, dediğim dedik gösterileri yapar, sert bir sesle buyruklar verir, ya da bağırır çağırır, masaları yumruklar. Bu güldürü kadın için gündelik bir gerçekliktir." Cezmi sadece evliliğinde değil, Zuhal'le olan ilişkisinde de hâkim olma, şiddet ve güç gösterileri yapma eğilimdedir.

Bourdieu'ya göre habitus, birey- failin veya bir grubun pratikleriyle mallarını bir araya getiren tarz/üslup birliğini (beğeni, konuşma, giyim, hareket tarzı ve diğer tepkilerin özelliklerini) aktarmaya yaramaktadır. Bourdieu, beğeni ve tercihler söz konusu olduğunda habitus, maddi anlamda parasal gelirden farklı olarak birbirine yakın ekonomik düzeyde olan insanların farklı tüketim tercihlerinin, farklı alışkanlıkları, eğilimleri olabileceğini düşünmektedir. Bourdieu' ya göre habitus bir tür öğrenilmiş sınıfsal pratikler bütünüdür (Elitok, 2020, s. 53). Sevda Türkiye'nin yeni orta sınıfının tipik bir mensubudur. Sevda sınıf ve konfor alanı çerçevesinde tek var olduğu mecra olan evliliğinde sözde mutluluğunu korurken; sömürü ve baskı koşulları altında nesne olduğunun idrakinde değildir. Sevda karakteri radikal feministlerin, kadının evlilik yoluyla girdikleri aile ortamında, toplumdan soyutlanarak sömürüye açık hale getirildiği, dolayısıyla zayıf ve bağımlı varlıklara dönüştüğü (Davidoff, 2002, s. 106) ifadesinin temsili gibidir. Sevda, kocası tarafından aldatılan, kocasıyla yaşadığı cinsel ilişkileri adeta

cinsel şiddet gibi yaşayan bir kadın olarak, bu baskı ve sömürü koşullarına direnç göstermek bir yana; evlilik kurumunun devamı için öteki kadını öldürebilen “erkekleşmiş” bir kadındır.

2. Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Geriye Kalan filminde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna az da olsa rastlanmıştır. Yönetmenin Sevda ve Zuhal karakterlerinin bakışlarını, yüzlerini, zaman zaman bedenlerini ön plana çıkardığı sahnelerde kullandığı yakın çekim ölçeklerinde parçalı görselleştirmesi bu maskülen bakış açısına örnek verilebilir. Ryan ve Kellner (2010, s. 219) feminist film kuramının sinemanın özü itibariyle dikizci ve gözetlemeci olduğunu ileri sürer; Hollywood geleneğinin kadını erkek arzularının nesnesi olarak konumlamasına vurgu yapar. Bu filmde de kameranın Cezmi'nin Sevda ve Zuhal'e bakışı konumuna geçtiği yerlerde erkeğe has (gözetlemeci) nesnelleştirme eğilimiyle dikkat çeker.

Smelik'e (2008, s. 4) göre, Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"ndan yola çıkarak, “dikizci görsel haz, nesne olarak kabul ettiğimiz bir başkasına (karakter, figür, durum) bakışla üretilirken, narsistik görsel haz, imgeyle (görüntüdeki figürle) özdeşleşme yoluyla ortaya çıkabilir. Bu filmde dikizci bir görsel hazzıya yönelik durum olarak Sevda'nın film boyunca üç kere gösterilen duş sahnesi ve Zuhal'in iş toplantısında mini elbisesini zımbaladığı sahne örnek verilebilir. İlk örnekte yönetmen izleyicinin narsistik görsel hazzına hizmet eden bir bakışı aktarırken; ikinci örnekte mini elbisenin eteğine yakın çekimde bakış, Cezmi'nin bakışı üzerinden örgütlenerak, Zuhal'i erkeğin nesnesi olarak konumlandırır.

Sevda'nın aynaya baktığı sahneler dikkat çekicidir. Sevda sıkça ayna karşısında yüzüne maske yaparken veya makyaj yaparken görüntülenir. Sevda'nın daha önce de ifade edildiği gibi erkekleşmiş bir kadın olduğu göz önüne alınınca, Sevda aynada kendini nesneleştirir. Çünkü Sevda kendi bedenine Cezmi'nin erkek bakışından (*male gaze*) bakar. Adeta Cezmi'nin bir yansımasıdır. Sevda'ya bakan kamera, Cezmi karakterinin sadece optik değil, libidinal bakış açısını da yansıtır. Böylece Sevda, nesneleşip seyirlik

bir nesne haline dönüşüp, “bakılası olması”yla dikkat çeker. Anaakım sinemada kadınlar, Johnston (1973) ve Mulvey (1975) tarafından ele alınan “erkek bakışının (*male gaze*)” bir uzantısı olarak karşımıza çıkar; bu noktada filmlerde kadına verilen rol eleştirilir. Johnston, filmlerde kadın vurgusu yapılıyor olmasına rağmen kadınların filmlerde kadın olarak var olmadığını ileri sürer. Bu filmde de Sevda karakteri gerek görsel olarak gerekse anlatı içindeki rolü gereği kadın olarak var olmaz.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Aydınlatma, ses, kurgu teknikleri en basit haliyle hikâyeyi destekler şekilde kullanılmıştır. Özellikle tercih edilmiş ya da araştırılan bir dil yaratma çabası güdülmemiş gibidir. Yine doğallık ve gerçeğe uygunluk sesin, ışığın ve kurgunun ana kıstası gibi görünmektedir.

Filmde özel anlamlar yaratacak aydınlatma kullanımına rastlanmamıştır. Ancak Sevda'nın evde görüntülediği sahnelerde aydınlatma daha ferah, daha parlak iken Zuhal'in ev içinde görüntülediği sahnelerde aydınlatma buna kıyasla daha karanlık ve kasvetlidir. Zuhal'in ev içi aydınlatmasının daha karanlık olması, Zuhal'in eviyle kurduğu zayıf bağı ve evini sevmemesinden kaynaklı sıkışmışlığının göstergesi olarak ifade edilebilir. Tam tersine Sevda'nın eviyle kurduğu bağ, Zuhal'den tamamen farklı, eviyle evli bir kadın olarak, evinin iktidar alanı ve hayatının en önemli motivasyon kaynağı olarak daha parlaktır. Filmde doğal ses kullanılmıştır. Filmde dramatik yapıyı artırmak için müzik kullanımına rastlanmamıştır. Kimi yerlerde filmin anlatısındaki gerilimi artırmak için ses efekti kullanımı tespit edilmiştir. Ataerkil toplumlarda kadınların anlamın yapıcısı değil, taşıyıcısı olduğu göz önüne alınırsa, kadınlar bu konumuna bağlı olarak sessiz imgeleriyle dikkat çeker. Filmde ana karakterlerden Zuhal'in sesi hep duyulur. Zuhal kendini ifade etmek; tepki, şikâyet veya memnuniyetini dile getirmek için sesini hep duyuran bir kadındır.

Filmin kurgusunda hızlı kesmeler görülmez. Çok nadiren zaman atlamasını hissettirmek için sıçramalı kesme (*jump-cut*) kullanılmıştır. Diyaloglarda aç-karşı açi tekniği kullanılır kimi zaman ise bel ve göğüs planda karakterler çerçeveye sığdırılır. Dolayısıyla filmin ritminin ne yavaş ne de hızlı olduğu söylenebilir.

Sonuç

Filmde Cezmi her ne kadar ataerkil bir erkek olsa da karakter olarak iradesiz ve pasif karakterdir. Filmin kadınları merkeze alması, Zuhal gibi özne olabilen bir kadın temsiline sahip olması, onu kadın filmi olmaya yaklaştıran olumlu durumlardır. Ancak, Cezmi pasif bir karakter olmasına rağmen hem Sevda'ya hem Zuhal'e fiziksel ve cinsel şiddet uygular. Ryan ve Kellner'a (2010, s. 76) göre, pasif erkeğin kadına yönelttiği hiddet, aslında bağımlılığa ve "altta kalma" olasılığına duyulan, rekabetçi erkek dünyasında diğer erkeklere göre pasif kalma korkusuyla bağlantılı bir öfkedir. Cezmi de ataerkil bir erkek olarak kadınlara şiddet uygulayan bir karakterdir. Ayrıca filmin sonunda özgürlüğünü ele almış, varoluşunu kendi tayin edebilen tek kadın olan Zuhal'in ölümle cezalandırılması filmi kadın filmi olmaktan uzaklaştıran birkaç öğeden biridir.

Smelik'e (2008) göre kadın sineması, genellikle klasik sinema seyircisi olan erkek kitleye yönelik görsel haz ve anlatı yapısını bozan siyasal bir karşı-pratik olarak görülür. Bu bağlamda *Geriye Kalan* filmi erkek kitleye yönelik bir haz vaadinde bulunmayan ancak zaman zaman kadın sinemasıyla çelişen anlatı ve temsilleri içinde barındıran bir filmidir.

4.3. Gözetleme Kulesi

Yönetmen: Pelin Esmer

Senaryo: Pelin Esmer

Gösterime Giriş Yılı: 2012

Filmin konusu: Nihat ve Seher, ayrı ayrı sırları olan iki yabancıdır. Hayatları kesişir ve sırları onları birbirine yaklaştırır.

Filmin Özeti: Filmin ana karakteri olan Seher, Bolu'da edebiyat okuyan bir üniversite öğrencisidir. Üniversite eğitimi sırasında dayısının yanında kalan Seher, dayısı tarafından cinsel tacize uğrar. Seher daha sonra okulu bırakmak zorunda kalır ve Tosya'da yerel bir otobüs firmasında hostes olarak çalışmaya başlar. İhtiyaç halinde otobüs firmasının garının lokantasında da çalışan Seher, aynı mekânda depo olarak kullanılan, izbe bir odada yaşamaya başlar. Dayısının tecavüzünden hamile kalan Seher, başlarda bunu gizler. Nihat ise karısı ve küçük oğlunun otomobil kazasında ölümünden sonra Dipsiz

Göl'deki gözetleme kulesinde bekçi olarak işe başlamak için Seher'in çalıştığı otobüsle Bolu'ya gelir. Nihat gözetleme kulesinde izole bir hayat sürdüren yalnız biridir. Zaman zaman otobüs firmasının lokantasına yemeğe gelen Nihat, Seher'in bir sıkıntısı olduğunu fark eder. Seher ailesinin yanına ziyarete gider ve annesi ile dayısının tecavüzünü ve hamileliğini paylaşır. Seher, ailesinden sorunlarına çözüm ve yardım göremez. Seher hamileliğinin son sürecine kadar kimseden yardım istemeden günlerine devam eder. Doğumunu otobüs firmasının garında kirli bir depoda yapan Seher, bebeği orada bırakarak gitmeye çalışır. Bu durum Nihat'ın dikkatini çeker. Nihat, Seher'i ve bebeği alarak gözetleme kulesine götürür. Seher kendisine dayatılan bu hayatı istemez.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin ana karakteri Seher, ataerkil geleneksel aile yapısı ve kültüründe özgürlük mücadelesi veren ve hayata tutunmaya çabalayan genç bir kadındır. Üniversite eğitimi sırasında bir süre dayısının yanında kalan Seher, üniversite eğitimini bırakır ve dayısının sahip olduğu otobüs firmasının garında hem çalışıp hem yaşamaya başlar. Seher dayısı tarafından cinsel tacize uğradığı için okulu bırakıp, çalışmak zorunda kalır. Ailesinden maddi ve manevi destek göremeyen Seher para kazanıp üniversite eğitimine devam etmek ister. Ataerkil düzenin kuralları Seher'in hayatta kalma çabasının karşısında engeller oluşturmaktadır. Seher'in kadın olarak durumu Marksist feminizmle örtüşür. İkinci dalga feminist yaklaşımlardan Marksist feminist kuram günümüz kapitalist toplumlarında kadınların ezilmesini aynı toplumun üretim tarzı ve üretim ilişkileri etrafında açıklar. Marksist feministler kadınların yaşadıkları baskılara, sınıf, ırk, etnik ve sosyo-ekonomik konum gibi bölünmelerden dolayı farklı tepkiler vereceğini savunur ve Marksist kuramın temel meselesi olan yeniden üretim kavramını kadın emeği üzerinden ele alır (Güneş, 2017, s. 247). Seher'in sınıfsal konumu tecavüz sonucu hamileliğini sonlandıramamasına ve okulunu bırakıp çalışmak zorunda kalmasına neden olur. Farklı bir ifadeyle onun üretim koşullarından dolayı kadın olarak iki kere ezilmesi anlamına gelir. İçinde bulunduğu zor ve ataerkil koşullara rağmen Seher tek başına yaşam mücadelesi verir. Seher, kendi mücadelesini vermeye çalışırken, film boyunca bir erkek etkisi veya erkeksi

hegemonya ile karşı karşıya kalır ve bunlara karşı direnir. Üniversitede okurken yanlarında kaldığı dayısının tecavüzüne uğrar, ardından dayısının yardımıyla iş bulur, babası maddi manevi destek olmadığı gibi erkek kardeşiyle kıyaslar ve son olarak Nihat'a sığınmak zorunda kalır. Tüm sosyal normların ve erkek hegemonyasının dışında kalmak ve bağımsız olmak isteyen Seher; çekip gitmeye çalışsa da bir süre bebeğiyle Nihat'ın yanında mücadeleye mecbur olur.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Seher'in dayanışabileceği tek kadın annesidir ancak annesinden dayanışma adına hiçbir destek görmez. Seher otobüs garındaki lokantanın ustası ayrılınca, orada aşçı olarak çalışmaya başlar. Hamileliğinin ilerlemiş olmasından dolayı bu iş Seher'in mecburi tercihi olur. Seher bir gün ailesinin yanına gider. Ailesi alt sınıfa mensup insanlardır. Annesi ev kadını, babası işsizdir. Seher annesine Bolu'da üç kız arkadaşıyla eve çıkıp, kirayı paylaşmayı planladıklarını, babasına maddi yardımına ihtiyacı olduğunu söyler. Seher “istemiyorum dayımlarda kalmak!” diye isyan edince annesinin sert tepkisi ile karşılaşır: “Neyi istemiyorsun? Rahat mı batıyor sana Seher? Allah razı olsun o dayından, bi' boğaz daha ekledi evine. Öyle kolay değil hayat, uyum sağlayacaksın olduğun yere! Habersiz çekip gitmişin evden, neyi beğenmiyorsun sen acaba? İnsanlar senin hakkında ne der? Dört kız başınıza adınız çıkar. Dayının yanı emniyetli.” Seher, “Yeter! Emniyetiniz sikti beni!” der. Annesine tecavüzü ve tecavüzden hamile kaldığını anlattığında dahi annesinden destek göremez. Ailesinin Seher hakkında yürüttüğü diyaloglar onun ailesi tarafından kısıtlandığını ve ailenin Seher'i desteklemediğini ortaya koyar. Seher'in duygusal destekten mahrumiyetinin gerçek bir yansıması, ailesinin evinde ötekileştirilmesi ile kendisini göstermektedir. Kız arkadaşları ile eve çıkmak istediğini ailesine söylediğinde, ailesi bunun “orospuluk” olduğunu söyler. Annesi bir evde birlikte yaşayan bekar birkaç kadının sosyal düzen tarafından onaylanmadığına ve bu şekilde yaşamak isteyen kadınların kötü bir şekilde etiketleneceğine inanan ataerkil bakış açısına sahip bir kadındır. Babası bu isteğine “kimin girip çıkacağını asla bilemezsin” diyerek karşı koyar. Toplumsal cinsiyetin erkek tahakkümüne dayalı, toplumsal bir sözleşme olduğundan yola çıkarak, Seher'in babası da bu sözleşme gereği kızının bedeninin “namus” bekçisidir. Babanın Seher'in evine kimin girip çıkacağı ifadesinin ardında yatan da bununla ilişkilidir. Harrison ve Williams'a (2002, s. 3) göre

biyolojik bir özellik olan cinsiyet, söylem aracılığı ile söylem harici bir alan olarak inşa edilmiştir. Diğer bir deyişle, bedenın doğal yapısından yola çıkılarak inşa edilen toplumsal cinsiyet, önce söylem düzeyinde, ardından da kültürel, toplumsal ve politik alanlarda işlemeye başlamıştır. Babanın söyleminde konu ev değil, Seher'in ataerkil kültür, toplum ve politik yaptırımlar karşısında, özgürce yaşayacağı cinsellikte bedenine kimin girip çıkacağı imasıdır. Farklı bir ifadeyle babasının ima ettiği şey, kadınların bir evde özel alanlarının olması ve bu özel alanlarda özgürce cinselliği yaşamalarının namusunu kirleteceği düşüncesidir. Tüm bunlardan yola çıkarak Seher'in annesini ataerkil düzende sessiz kalan, ataerkil toplum düzeninin ve bunun yanı sıra erkek dünyasının (kocasının) içinde ezilen ve erkekleşmiş bakış açısına sahip kadın olarak tanımlamak mümkündür.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Gözetleme Kulesi filminde kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet bağlamında eşitsiz, dezavantajlı durumu bütün doğallığı ve gerçekliğiyle anlatılır. Tickner (1978, s. 238) kadınların toplumsal ve kültürel ilişkilerinin ataerkil yapının içinde yerleşik olduğunu; kadınların kimlikleri ataerkil ideolojinin onayından geçmiş roller ve imgelerle uyumlu olarak şekillendirildiğini ifade eder. Seher, bu rollerin dışında ayakta kalmaya çalışan, bütün zorluklara rağmen mücadeleyi sürdüren bir kadındır.

Seher'in annesi, kocasının dünyasına yani ataerkil dünyaya mecburi uyum içinde yaşayan bir kadındır. Annenin bu uyum gösterme hali Irigaray'ın Aynı'nın düzeni olarak adlandırdığı eril dünyada dişil olanın temsiline yer olmayan bir dünyadır. "Konuştuğu dil kendi dili değildir. Dışlanmış, bastırılmış, unutulmuş olan kadın her zaman başka bir yerdedir. Acısını çektiği, arzuladığı hatta haz aldığı her şey, halihazırda bir düzene bağlanmış olan temsillerle ilişki içinde, bir başka sahnede icra edilir (Postl, 2009, s. 147)." Seher'in annesinin durumu radikal feministlerin, "kadının evlilik yoluyla girdikleri aile ortamında, toplumdaki soyutlanarak sömürüye açık hale getirildiği, dolayısıyla zayıf ve bağımlı varlıklara dönüştüğü (Davidoff, 2002, s. 106)" iddiasıyla örtüşür. Seher'in annesi için de aile / özel alan/ yeniden üretim alanı, sistemli ve düzenli olarak erkeklerin, kadınlar üzerinde en rahat ve yoğun tahakküm kurup, baskı ile kontrol altına aldığı

kurumdur. Bu baskı ve kontrol alanı içinden kızına destek olamayan, onunla dayanışamayan bir kadındır.

2. Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Gözetleme Kulesi filminde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna rastlanmamıştır. Filmde kamera, merak ve bakma arzusu uyandıracak şekilde konumlandırılmamıştır. Seher iç çamaşırlarını yıkamak için otobüs firmasının terminalinin dışındaki umumi tuvaleti kullanır, bu sırada otobüs şoförü de uyuyamadığı için üst kattan aşağı iner. Bu sahnede Seher'i dikizleyen şoför ve Seher arasındaki dile getirilmeyen gerilim kameranın açısı, çekim ölçeği ve konumu gereği, şoförün dikizci bakışlarının yerine geçmez. Böylece kamera Seher'i nesneleştirmeden, Seher'in kadın olarak yaşadıklarını seyirciye röntgenlemeden, hissettiren bir pozisyona geçer. Seher'in doğum yaptığı, bebeğini emzirdiği ve gözetleme kulesinde banyo yaparken, süt dolu göğüsleri ve lohusa karnına bakarken bedenine yabancılaştığı sahnelerde de kamera izleyiciyle skopofilik temas kuran erkek izleyicinin bakışının konumuna geçmez.

Bu bağlamda filmde skopofilik bir bakış yoktur. Filmde Seher filmin anlatısının merkezindedir. Anaakım filmlerde çoğunlukla kadın karakterlerin pasif ve izlenen (bakılan) bir şekilde temsil edilmesi söz konusu iken, *Gözetleme Kulesi* gibi anaakım dışında kalan, alternatif söylemler üreten ve farklı sinema dillerini ortaya koyan filmlerin, kadın karakterlerin özne olarak temsili bağlamında farklı bakış açıları geliştirmesi beklenmektedir. Bu filmde Seher, özne olarak temsil edilmiş, nesneleştirilip, fetiş nesnesi olarak sunulmamıştır. Farklı bir ifadeyle Seher karakteri, görselleştirilirken pasif kadın karakteri stereotipinin üstesinden gelebilen bir kadın olarak temsil edilmiştir.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Aydınlatma, ses, kurgu teknikleri en basit haliyle hikâyeyi destekler şekilde kullanılmıştır. Özellikle tercih edilmiş ya da araştırılan bir dil yaratma çabası güdülmemiştir. Yine doğallık ve gerçeğe uygunluk sesin, ışığın ve kurgunun ana kıstası olarak görünür. Filmde kadınları fetişleştirecek, erkek izleyicinin bakışının arzu nesnesi

durumuna sokacak aydınlatma kullanımına rastlanmamıştır. Filmde doğal ses kullanılmıştır. Müzik kullanımı tercih edilmemiştir. Filmin ritminin hızlanmasına hizmet edecek kesmeler yoktur. Aynı zamanda kurgu teknikleri kullanılarak bir anlam yaratma çabasına rastlanmamıştır.

Sonuç

Gözetleme Kulesi filminde Seher, ataerkil koşulları içinde mücadele ederek ayakta kalmaya, özgürleşmeye çalışan bir kadındır. Farklı bir ifadeyle Seher'in özgürleşmesinin önündeki en büyük engel ataerkil toplumdur. Kadın filmlerinin kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapı bozumuna uğratan filmler olması gerekliliğinden yola çıkarak *Gözetleme Kulesi*'nin bir kadın filmi ve kadın sinemasının başarılı bir örneği olduğu söylenebilir. Çoğunlukla skopofoli, erkek bakışı, ataerkil bilinçdışı, cinsiyetçi kodlarla bezeli filmler, kadın izleyicileri erkek dünyasının kalıplarına sıkıştırmaktan öteye geçememektedir. Feminist film pratiği açısından pasif kadın karakter stereotipinin üstesinden gelebilecek bireyler ancak kadın bakış açısına sahip söylemler üreten kadın yönetmenlerdir. Pelin Esmer de bu filmde kadın bakış açısına sahip söylemler üreten bir yönetmendir.

4.4. Hayat Boyu

Yönetmen: Aslı Özge

Senaryo: Aslı Özge

Gösterime Giriş Yılı: 2013

Filmin konusu: Film üst orta sınıf, sanatçı olan Ela'nın, mimar olan eşi Can'la ilişkisi üzerinedir.

Filmin Özeti: Ela ve Can 50'li yaşlarının başlarında üst orta sınıf evli bir çifttir. Ela, eskisi kadar olmasa da alanında başarılı kavramsal bir sanatçıdır. Can da başarılı bir mimardır. Yaşadıkları minimalist, modern evin mimarı da Can'dır. Ela ve Can evliliklerinde heyecanını yitirmiş bir çifttir. Kızları Nil yakın geçmişte Ankara'da üniversite okumak için evden ayrılmıştır. Nil'in evden ayrılışı sonrası Ela ve Can çifti kendi hallerinde başbaşa kalırlar. İkisi de birbirlerine olan tutkularının eskisi gibi

olmadığının, birbirlerine yabancılaştıklarının farkındadır ancak bu durum açıkça dile getirilmez. Ela, Can'ın onu aldattığından şüphe duyar. Bir gün Can'ın telefon konuşmasını gizlice dinler ve bu şüphesinin gerçek olduğunu anlar. Her ikisi de bu süreçte birbiriyle ve kendileriyle yüzleşemez.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin ana karakteri Ela'dır. Ela iyi eğitim almış, üst orta sınıf, orta yaşlı, kavramsal sanatçı, evli bir kadındır. Film, Ela ve Can çiftinin sevişmeleriyle başlar. İkisi de bu cinsel ilişkide aktiftir. Geleneksel, ataerkil toplumlarda cinsel ilişki sırasında kadınların aktif olması yaygın olmayan bir durumdur. Kadının görevi erkeğin hazzı üzerine inşa edilir. Filmde Ela cinsel hazzın nesnesi değil, kendi hazzını da gözetken özne bir kadındır. Filmin olay örgüsü Ela'nın gözünden aktarılır. Ela filmin anlatı yapısının merkezindedir.

Kadınların kültürel ve toplumsal konumu, toplumsal cinsiyet rollerine maruz kalma ve toplumsal cinsiyet rollerini yaşama biçimlerini etkileyen değişkenlerdir. Marksist feminist bakış açısı kadınların yaşadıkları baskılara, sınıf, ırk, etnik ve sosyo-ekonomik konum gibi bölünmelerden dolayı farklı tepkiler vereceğini savunur. Çünkü kadınların ezilmişlik deneyimleri, sınıf, ırk, etnik ve sosyo ekonomik konumlara göre değişkenlik gösterir (Güneş, 2017, s. 247). Bu bağlamda evrensel bir ezilme biçiminden bahsetmek mümkün değilse de hiçbir sınıfa mensup kadın da ataerkilliğin ezilme deneyiminden kurtarılmış değildir. Ela da üst orta sınıf bir kadın olarak evliliğinde bu ezilme deneyimini duygusal ve varoluşsal boyutta yaşar. Can, Ela'yı zaman zaman yok sayarak, Ela'nın endişe ve acılarına tepki vermeyerek onu bir biçimde görmezden gelir. Ela ise bu duruma tekil ve özgün karşı çıkışlarda bulunur. Arkadaşlarıyla sosyalleştikleri ortamlarda Ela, Can'a iğneleyici, eleştirel sözler söyler. Ancak Ela evliliği konusunda hislerini açıkça ifade etmez. Filmin sonuna kadar Ela evliliğinde kritik sorulara ya da hantal açıklamalara ihtiyaç duymayan; evlilik kurumunun güvenli sularına kendini teslim etmiş görünür. Ancak Ela aldatıldığına emin olunca Can'la ayrı yaşamaya karar verip,

kendine ait bir ev bakmaya başlar. Can, Ela'nın bu kararını kabullenmek istemezcesine kendini Ela'nın çalışmak için ofis tuttuğuna inandırır. Ela'nın ayrı bir ev kiralamasındaki çelişkili durum ise yeni kiralayacağı evin, Can'la evlerinin tam karşısında olmasıdır. Bu, Ela'nın evliliğini bitirmek konusunda kesin bir karar veremediğinin bir işareti olarak düşünülebilir. Modernleşmeyle birlikte evlilik ve aile kavramlarının tanımı değişime uğramıştır. Ela içinde olduğu modern evlilik kurumunda bireyselleşmiş bir kadındır. Jung bu kavramı 'bireyselleşme' olarak kullanır. Jung'a göre bireyselleşme, deneyimlere ve farkındalığa dayalı, hayat boyu süren bir işlemdir. Toplumsal ve kültürel olarak erkek ya da kadın olarak biçimlendirilmiş karşıt cinsler için bireyselleşme çok önemlidir. Kişilikte, kültür tarafından pekiştirilmiş maskülin ve feminin gibi zıt kutuplar, bireyselleşmede birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Buna ek olarak, bireyselleşmede, kişinin bilinçli farkındalığı artmakta, kişiliğinde saklı ve yasaklanmış olan yönleri de yavaş yavaş geliştirmektedir (Dürüst Falay, 2010, s. 742). Ela bireysel farkındalığı yüksek, kendi içinde evliliğine ve evliliği içindeki konumuyla yüzleşen ancak bunu Can'a dile getirmeyen bir karakterdir.

Filmdeki bir diğer kadın karakter Ela ve Can'ın kızı Nil'dir. Nil, Ankara'da endüstriyel tasarım bölümünde öğrencidir. Nil'in erkek arkadaşı Tan arkeoloji öğrencisidir. Ankara'da birlikte yaşarlar. Nil'in üst orta sınıf, modern, eğitilmiş, entelektüel bir ailede yetiştirildiği aşıkardır. Nil, ailesi ve sosyal çevresi tarafından ataerkil cinsiyet rolleriyle büyütülmemiş genç bir kadındır. Dolayısıyla Nil, kendine güvenen, ne istediğini bilen bir öznedir. Ela, vazgeçilmez annelik rollerini benimsemiş bir ebeveyn değil, toplumsal annelik rollerinin dışında kendi hayatına ve kariyerine odaklanmış, bunun yanı sıra kızıyla da bağımlı olmadan bağıllık temelli bir ilişki sürdüren bir kadındır.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Ela ilişkilerinde mesafeli bir kadındır. İş ve özel hayatında birkaç kadın arkadaşıyla ilişkisinde bu mesafeli hali görülür. Bu bağlamda filmde kadınlar arasında yoğun bir dayanışma veya rekabet deneyimine rastlanmamıştır. Ela'nın rekabet deneyimi olarak sınıflandırılacak deneyimi, Can'ın onu aldattığı, Ela'nın hiçbir zaman görmediği öteki kadındır. İş yerindeki katalog çekimi için fotoğraf çekimi sahnesinde, Ela'nın fotoğraf çektirirken huzursuzluğu dikkat çekicidir. Ela fotoğrafçıdan yönerge almaktan

ve objektifin ardından “bakılan” olmaktan hoşnut değildir. İş arkadaşı Ahu o esnada Ela’yla sohbet ederek, onu rahatlatır ve destek olur.

Filmde kadın dayanışmasının en yoğun örneği Ela’nın kızı Nil’le dayanışmasıdır. Toplumsallaşma sürecinde erkek ve kız çocuklarının öğrendikleri, kültürün cinsiyetlerine "uygun" bulduğu duygu, tutum, davranış ve roller arasındaki farklılıklar "toplumsal cinsiyet farklılıkları" şeklinde ele alınır (Bayhan, 2012, s.158). Geleneksel eril söylemin kadına dayattığı, yaşamını, doğurganlığı nedeniyle, annelik vasfına göre kurgulamasıdır. Bunun sonucunda kadın, eve ve ev içi rutinlere bağımlı kılınmaktadır. Ela geleneksel bir kadın ve anne değildir. Dolayısıyla filmde Nil’in büyüme süreci verilmemiş olsa da Ela’nın Nil’in toplumsallaşma sürecinde cinsiyetçi davranış ve rollerin dışında bir model olduğu açıktır. Bu, cinsiyetçi toplumlarda yaygın olan zorunlu ve bağımlı anne-çocuk ilişkisini; birbirlerine bağlı ve karşılıklı dayanışan iki kadının ilişkisine taşımıştır.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Kadınların eşitsiz, dezavantajlı, ikincil koşulları kadın/erkek ikili karşıtlığından doğan toplumsal cinsiyet kaynaklanır. Farklı bir ifadeyle toplumsal cinsiyetin ideolojik fonksiyonu, bireyleri erkek veya kadın olarak sabitlemeye hizmet etmektir. Böylece bireyleri erkek ve kadın olarak kurgulamaya hizmet eden ikili karşıtlık serilerinin ilki oluşturulur. Kuhn’un (1985, s. 52) işaret ettiği gibi, bu ikili karşıtlıklar sosyal, psikolojik, fiziksel ve biyolojik temellidir. Buna göre, kadınlar ekonomik olarak erkeklerden daha alt seviyededir, kamusal alandan ziyade daha çok eve dair faaliyetlerle ilişkilendirilir, daha duygusaldır ve erkeklerden daha az güçlüdür. Kadınlar, erkeklerin alanı olarak görülen üretimden ziyade üreme ile ilişkilendirilir. *Hayat Boyu* filmi Ela ve Can’ı ikili karşıtlık üzerinden temsil etmez. Ela ekonomik olarak Can’a muhtaç olmayan, özel ve kamusal alanda özne olan, üretime dahil olmuş bir kadındır. Bu duruma rağmen toplumsal cinsiyetin ortaya çıktığı alanlardan biri olan ev içi emek bağlamında Ela ev içinde çamaşır yıkarken, yemek yaparken görülürken, Can’ın ev içi emek verdiğine dair gösterge yoktur. Badinter’e (2011) göre kadınların eğitim düzeyi arttıkça ev işlerini daha az yaptıkları ve profesyonel işlerini arttırdıkları, eşlerinin ise evde hiç ev işi yapmadığı doğrudur. Ela üst-orta sınıf, kariyeri olan, güçlü ve özne bir kadın olmasına rağmen filmde az da olsa Ela’nın toplumsal cinsiyetten kaynaklı eşitsiz, dezavantajlı, ikincil,

baskı/sömürü koşullarına rastlanmıştır. Ama bu durum bu eşitsizliği yeniden üretmeye hizmet etmez.

2. Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Hayat Boyu sinematografik bakımdan titizlikle çekilmiş bir filmidir. Filmde sıklıkla yakın çekimlere yer verilmiştir. Ela karakterinin yakın plan çekimleri izleyiciyi Ela'nın duygusal dünyasına çeker. Filmin ilk sahnesinden itibaren Ela'nın huzursuzluğu kameranın konumlandırılmasına ve bakışına yansır. Ela'nın yaş almış bedeniyle yüzleştiği ayna sahneleri sert bir gerçekliği yansıtır. Ela'nın bedeni birden fazla kere çıplak görünür ama Can'ın gözünden röntgenci bir bakışa rastlanmaz. Çıplak görüldüğü sahnelerde ya Ela kendi bedeninin gerçekliği ile yüzleşir ya da yönetmen bu durumu akış içindeki doğallığı ile aktarır. Ela ve Can'ın cinsel ilişkisi anında veya Ela'nın çıplak görüldüğü sahnelerde cinsiyete dayalı eşitliksizlikten kaynaklanan bir hazzı rastlanmamıştır; aktif erkek, pasif dişi durumundan ortaya çıkan bir dengesizlik yoktur. Can, Ela'dan daha mükemmel veya daha güçlü değildir.

Bağımsız sinemanın bir örneği olan *Hayat Boyu*, anaakım filmlerin anlatı biçimlerinde kadının seyirlik nesne konumundan farklı olarak ana karakter olan Ela'yı özne olarak görselleştirir. Smelik (2008) bağımsız sinema için şunu ileri sürer: “klasik röntgencilik günümüz sinemasında daha az sıklıkta karşımıza çıkmaktadır, röntgencilik daha az oranda erkek bakışı üzerinden yöneltilmektedir, yani izleyici bir erkek karakter ile değil nötr bir kamera ile bakmaktadır.” Bu anlamda bağımsız sinemanın bir örneği olan *Hayat Boyu*’nda ataerkil anlatı kodlarına ve kadın karakterlere ilişkin skopofilik (gözetlemeci) anlayışa rastlanmamıştır, kadın karakterlerin temsilinde pasif kadın stereotipleri gözlemlenmemiştir.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Filmde aydınlatma, ses, kurgu teknikleri en basit haliyle hikâyeyi destekler şekilde kullanılmıştır. *Hayat Boyu* filminde kadını nesneleştiren aydınlatma tekniklerine rastlanmamıştır. Aydınlatma, yönetmenin güçlü bir görsel üsluba sahip olduğunu ortaya

koyar. Karakterler estetik çerçevelere yerleştirilmiştir. Birkaç kattan oluşan ev filmde önemli bir rol oynuyor; iki eşten birini gördüğümüzde, diğeri genellikle farklı bir katta, bu varoluş kaygılı dramatik yapıda kelimenin tam anlamıyla çok şey saklayan bir mekân olarak vardır. Ela ve Can'ın modern, şık ve akla gelebilecek tüm işlevlerle donatılmış evi de filmdeki önemi bakımından estetize edilerek görselleştirilmiş. Ela'nın duygusal gerginliğini aktarmak için yer yer uzun çekimlere yer veren yönetmen, Ela'nın kaygılarını gizlemeden vererek izleyiciyi yüzleşmeye davet eder.

Filmde doğal ses kullanılmıştır. Müzik kullanımı tercih edilmemiştir. Filmin ritminin hızlanmasına hizmet edecek kesmeler yoktur. Aynı zamanda kurgu teknikleri kullanılarak bir anlam yaratma çabasına rastlanmamıştır.

Sonuç

Yoğun bir yalan, soğukluk ve yalnızlık ağına hapsedilmiş Ela, her şeyi profesyonelce başarmış ancak duygusal ve insani olarak çok şey kaybetmiş üst orta sınıfı temsil ediyor. Bu durum toplumsal cinsiyetin baskı koşullarından kaynaklı değil, evlilik kurumunun koşulları altında ezilen hem kadın hem erkeklerin özne olarak varoluşsal sorunlarından kaynaklıdır.

Hayat Boyu, İstanbul metropolünde yaşayan burjuva azınlığın hayatlarından yola çıkan ve bu bireylerin yalnızlıklarına ve/veya psikolojik buhranlarına yer veren bir filmidir. Yönetmen Aslı Özge bu anlatıyı Ela karakterini merkeze alarak inşa eder. Scott'a (2013) göre toplumsal cinsiyet hakkındaki normatif kurallar sadece aileler içindeki hiyerarşileri kurmaz, aynı zamanda –bu hiyerarşilerin biçimini ve karı ile koca, ebeveynler ile çocuklar arasındaki ilişkileri saptayarak– toplumsal ve siyasi ilişkilerin diğer biçimlerini meşrulaştıran modeller olarak da hizmet eder. *Hayat Boyu* filminin yönetmeni Aslı Özge aile içinde bu hiyerarşileri yeniden üretmeden, Ela'yı özne olarak temsil eder. Aynı biçimde Nil'in de gerek erkek arkadaşıyla gerekse ebeveynleriyle ilişkisinde toplumsal cinsiyetin normatif kurallarından, sınırlarından uzaktır. Sonuç olarak Aslı Özge gerçekçi bir anlayışla tasarladığı filmde sıkça başvurduğu yabancılaşma kompozisyonlarıyla, Ela'nın gözünden onun ruhsal durumuna, ataerkil cinsiyet rollerinden sıyrılarak melankolik bir yolculuk yapar. Bu süreci cinsiyetsiz ve ataerkil kodların dışında inşa edebildiği için Aslı Özge bu filmde kadın bakış açısına sahip söylemler üreten bir yönetmendir.

4.5. Köksüz

Yönetmen: Deniz Akçay

Senaryo: Deniz Akçay

Gösterime Giriş Yılı: 2014

Filmin konusu: Dört kişilik bir ailenin, aile olamama durumları, evin en büyük kızı olan Feride'nin gözünden anlatılır.

Filmin Özeti: Nurcan, kocasının ölümünün ardından büyük kızı Feride ve iki küçük çocuğu İlker ve Özge ile baş başa kalır. Evin büyük çocuğu Feride yavaş yavaş, annesi tarafından ailenin reisi olmaya ve beraberinde getirdiği tüm sorumlulukları omuzlamaya zorlanır. Babasının anısına adanmış tek oğul olan İlker, kız kardeşi Feride'nin ailenin başına geçmesine sert tepki verir ve aileye yabancılaşır. En küçük çocuk olan Özge, ailesine her zamankinden daha çok ihtiyaç duyan bir genç olarak, her ikisi de kendi kederine sarılmış annesiyle ve ablasıyla bağ kurmaya çalışır. Anneleri Nurcan, hem obsesif-kompulsif hem agorafobisi olan bir kadındır. Evden çıkamayan Nurcan, düzenli bir ev hayatı yaratmak için takıntılı bir biçimde evi günlük olarak temizleyen bir kadındır. Bu zorlu süreçte Feride'nin çözümü ise istemeden de olsa evlenerek, yaşadığı hayattan kurtulmak olur.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin ana karakteri olan Feride, özel bir şirkette çalışan beyaz yakalı genç bir kadındır. İş dışı zamanında neredeyse tüm vaktini evinde geçiren Feride için bu durum bir tercih değil zorunluluktur. Zorunlu olarak evdeki günlük işlerin, problemlerin ve ailenin duygusal zorluklarının sorumluluğu ve yükünü Feride üstlenmiştir. Feride bu yükü zaman zaman sakince reddetmeye çalıştığına annesi tarafından suçlanır. Hartman'a (1981, s. 366-367) göre aile kavramı sıklıkla kadınların ezilmesinin birincil kaynağı olarak görülmüştür. *Köksüz* filminde de Feride geleneksel bir Türk ailesinin ataerkil hiyerarşisinin altında ezilir. Feride bir yandan aile hayatında iki cinsiyetin eşit

olmayan sorumluluklarını taşıırken, diğer yandan kendi hayatını kurmaya çalışır. Feride çalışan bir kadın olarak her gün işinde yoğun bir tempoyla emek verip; işten eve dönünce ev işlerinin sorumluluğunu da paylaşır. Kız kardeşi Özge de henüz 14 yaşında olmasına rağmen okuldan eve dönünce ev işlerine yardım eder. Bu noktada filmin anlatısında ev içi emeğin yaşı kaç olursa olsun kız çocuklarına veya kadınlara yüklenmesi söz konusudur. İlker de o ailenin bir ferdidir. Ancak İlker ev sorumluluğunu annesi ve kardeşleriyle paylaşmaz, hatta ev işleri için hiçbir şey yapmaz. Aile vardiyası içinde İlker emek vermeyen, başına buyruk bir rolü üstlenir. Yapılan ampirik çalışmalar kadınların erkeklere oranla daha fazla ev işi, çocuk ve yaşlı bakımı verdiğini; heteroseksüel evliliklerde cinsiyet eşitsizliğinin ne kadar büyük olduğunu kanıtlar (Fine&Carney, 2001, s. 391). *Köksüz* filmindeki ailede de sorumlulukların eşit dağıtılmaması söz konusudur.

Feride'nin Gülağa ile evlenmesindeki en büyük motivasyon, annesinin iktidarından ve takıntılarından kaçmaktır. Bir diğer motivasyon ise Gülağa'nın ev içi tamirat, ev dışı araba bakımı/ satışı gibi "erkek işi alanlar"da istekli olmasıdır. Feride kendini toplumsal cinsiyet rollerinin konfor alanlarına teslim etmek ister. Bu tablo içinde kendine biçilen kadınlık rollerini de kabullenmiş görünür.

Anneanne karakteri filmin anlatı yapısı içinde gelenekselliği temsil eder. Kadın olmasına rağmen eril söylemleri dikkat çekicidir. Kızı Nurcan'la konuşurken ki otoriter tavrı ve torunu İlker'e "Annen 3 çocuğuyla tek başına kaldı, ne yapacağını bilemedi. Evin erkeği artık sensin, güçlü ol!" ve Özge'ye "Giderken gelinlikle gidecek, dönerken kefenle dönecek!" söylemi bunun kanıtı niteliğindedir. Hartman'a göre tipik çekirdek ailelerde çocuklar, anneler ve babalar arasındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin temelde kişiliği şekillendirme biçimi, hiyerarşik cinsiyet ilişkileri sürdürülerek toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde gerçekleşir, toplumsal yaşamın her alanında cinsiyet ilişkilerinin yaygınlığı kabul edilir (1981, s.372). Anneannenin kızına ve torunlarına yaklaşımı da bu çerçevede değerlendirilebilir.

Anneanne gibi, kızı Nurcan da geleneksel annedir. Eşinin ölümünden sonra eve kapanan, kendini ev temizliğine adanmış, obsesif-kompulsif bir kadındır. Nurcan'ın sıkça dile getirdiği "Kadın başıma bu kadar oluyor." söyleminin ardında yatan neden de toplumsal cinsiyet rolünde kendini yetersiz görmesidir. Chodorow'a (1978) göre toplumsal cinsiyet rolleri tarih boyunca, kuşaktan kuşağa yeniden üretilir. Anneanneden anneye, anneden çocuklara geçen ataerkil gerçeklik de bu durumun kanıtı niteliğindedir.

Nurcan'ın obsesif-kompulsif bozukluklarından biri yalnız başına dışarı çıkamamasıdır. Yalnız dışarı çıkamadığı gibi örneğin doğum günü akşamı onu yemeğe çıkarmak isteyen kızlarına da “ne işimiz var kadın başımıza akşam akşam sokaklarda” diyerek onların da dışarı çıkmasını engeller. Mekân unsuru bireyleri ayırıştırma; kadın ve erkeklere ait mekânlar yaratma özelliği ile erkek iktidarının önemli bir göstergesi olmuştur. Özel mekân kavramının kadına atfedildiği bir dünyada, ev içi mekanlar kadınlarla ilişkilendirilirken, sokaklar gibi kamusal mekanlar erkeklerle ilişkilendirilir. Nurcan sahip olduğu cinsiyetçi bakış açısıyla aslında başlarında bir erkek olmadığı için akşamları sokakların onlara uygun olmadığını düşünür.

Filmdeki bir diğer kadın karakter İlker'in arkadaşı Halil'in annesi olan Gülten'dir. Eşi işi gereği uzun süreler sefere giden Gülten, oğluya çoğunlukla yalnız bir yaşam sürdürür. İlker'in Gülten'e cinsel dürtüleri vardır. Gülten de İlker'in bu dürtülerine karşılık verir. Bu durum ve yaşanan cinsel ilişki –‘namus’, ‘zina’ kurgusu gibi ahlaki yargılardan bağımsız bir çerçevede-, kadının duyguları ve hazzı odaklı temsil edilmez; İlker'in/erkeğin bakışından temsil edilir. Bu durum tıpkı kendi ailesinde olduğu gibi, erkeğin olmadığı bir ailede, kadının nasıl bir yönelim gösterdiğinin aktarımıdır. Gülten arzularını İlker ile bastırmaya çalışırken; izleyiciye geçen ailede erkek/baba olmadığında kadınların nasıl bocaladığı ve yaşamlarını yönetemediğine dair cinsiyetçi bir mesajdır.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Köksüz filminde kadın dayanışması olarak nitelendirilebilecek durum, Feride'nin aile içinde annesi ve kız kardeşine karşı özveriyle destek olmasıdır. Benzer biçimde Özge'nin de annesi ve ablasıyla dayanışmaya çabalayan bir kız çocuğu olduğu ifade edilebilir. Filmde kadın dayanışması yeni bir toplumsal cinsiyet bilinç ve güçlenme bilinci geliştirme bağlamında yoktur.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Feride, annesinin baskısı altında ezilen bir kadındır. Annesi Nurcan'ın Feride ile kurduğu bağımlı ilişki, Feride'nin özgürleşmesinin önündeki en büyük engeldir. Nurcan, kendi ailesi ve toplum tarafından ona verilmiş olan cinsiyetçi şemayı sorgulamadan

kabullenip, yaşamış olduğunu söylemek yanlış olmaz. Aynı şemayla yani cinsiyet temelli kimliği ile çocuklarına anne modeli olmuştur. Feride bu ezen, ezilen ilişkisinden memnun değilse de özgürleşmek için bu ilişkilene biçimine karşı çıkacak güçlü bir iradeye de sahip değildir. Feride'nin direnç gösterme noktasında bulunduğu çözüm ise daha önce detaylı ifade edildiği gibi Gülağa ile evlenmek olur. Radikal feministler, kadının evlilik yoluyla girdikleri aile ortamında, toplumdaki soyutlanarak sömürüye açık hale getirildiğini, dolayısıyla zayıf ve bağımlı varlıklara dönüştüğünü savunur (Davidoff, 2002, s. 106).

Delphy (1999) evlilik kurumunun bir iş sözleşmesi olduğunu altını çizer. Acar-Savran (2013, s.47) da Delphy'nin bu ifadesine ek olarak: "Evlilik sözleşmesiyle birlikte, kadınlar belirli bir üretim ilişkisi içine girerler: Kapitalist üretim tarzından ayrı, onun yanı sıra varlığını sürdüren ev-içi üretim tarzına özgü bu üretim ilişkisinde, erkekler kadınların emeğine el koyarlar." diyerek evliliğin ekonomi-politik bir kurum olarak kadınların sömürülmesindeki rolüne vurgu yapar. Feride'nin çözüm olarak sessizce evliliği kabullenmesi, farklı bir biçimde sömürüye tabi olacağını kabullenişidir.

Nurcan, oğlu İlker'le olan ilişkisinde ezilen bir kadındır. Filmin anlatısında doğrudan yer verilmese de ölen eşiyile olan ilişkisi de eşitliksizlik üzerinden, toplumsal cinsiyet rollerine dayalıdır. Bu argümanın kanıtı olarak Nurcan'ın eşinin kaybından sonraki süreçte tanık olunan ruhsal, fiziksel durumu ve aile içindeki pozisyonudur. Nurcan açık biçimde eşi ölene kadar eşine/erkeğe bağımlı yaşamış bir kadındır. İlker'in annesi Nurcan'a "Sen kimsin arabayı satıyorsun, gerizekalı!" diye bağırması, annenin İlker'in gözünde saygınlığının olmadığını, annesini özne olarak görmediğinin aktarımıdır. Nurcan çocuklarının duygusal ihtiyaçlarını karşılayamayan, güçsüz, krizleri yönetemeyen bir kadın olarak temsil edilir. Bu koşullarına direnç gösteremeyen, edindiği ataerkil alışkanlıklarla kişiliği tahrip olmuş bir anne modelidir. Hartman'a (1981, s.394) göre hem sınıf hem de cinsiyet, içinde bulunulan ataerkil durumları ve bu durumları değiştirme mücadelelerinde insanların bilincini şekillendirir. Sınıf ve ataerkil toplumda var olan çatışmalar insanları parçalara ayırır, ancak içlerinde bulunan bağımlılıklar insanları bir arada tutabilir. Ailedeki ortak çıkarlar, bunu mümkün kılan koşullar, kadınların özgürleşmesinin önünde engel teşkil eder. Nurcan hem sınıfı hem cinsiyetinden kaynaklı olarak, koşullarına direnç gösterip, özgürleşmek yerine; koşulların altında ezilmeyi kabullenmiştir.

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Köksüz filmde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna az da olsa rastlanmıştır. Farklı bir ifadeyle filmde sinematografik olarak skopofilik bir bakış açısına örnek teşkil edecek izler vardır. İlker'in Gülten'le cinsel ilişkiye girme teşebbüsüne ve cinsel ilişkiye girdiği sahnelerde kamera skopofilik bir konumda, erkek hazzına odaklıdır.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Filmde aydınlatma, ses, kurgu teknikleri en basit haliyle hikâyeyi destekler şekilde kullanılmıştır. *Köksüz* filmde kadını nesneleştiren aydınlatma tekniklerine rastlanmamıştır. Filmde özel anlamlar yaratacak aydınlatma kullanımı görülmemektedir. Karakterlerin estetik çerçevelere yerleştirilme kaygısı güdülmemiştir.

Filmin kurgusunda hızlı kesmeler görülmez. Diyaloglarda aç-karşı aç tekniği kullanılır kimi zaman ise bel ve göğüs planda karakterler çerçeveye sığdırılır. Dolayısıyla filmin ritminin ne yavaş ne de hızlı olduğu söylenebilir.

Ataerkil kültürlerde kadınların anlamın yapıcısı değil, taşıyıcısı olduğu göz önüne alınırsa, kadınlar bu konumuna bağlı olarak sessiz imgeleriyle dikkat çeker. Filmin anlatısında Nurcan kendini sürekli söylenen ve şikâyet eden bir sesle ifade eder veya aile içi gerilimli anlarda kadınlar bağırarak tartışırlar. Ancak bu durum kadınların seslerinin çıktığı anlamına gelmez. Aslında filmdeki bütün kadınlar sessiz imgesiyle temsil edilir.

Filmde doğal ses kullanılmıştır. Filmde dramatik yapıyı artırmak için müzik kullanımına az da olsa rastlanmıştır. İlker'in yalnız ve depresif olduğu sokak sahnelerinde dramatik yapıyı güçlendirmek için müzik kullanılmıştır.

Sonuç

Köksüz ataerkilliğin egemen dünyada, kadınların erkeklere göre adil olmayan toplumsal yeri ve kadın deneyimleri üzerine önemli bir filmidir. Feride bireysel sorumluluğun ötesinde kolektif, yapısal sorumluluğun yarattığı cinsiyetçi sosyal oluşumları sorgulatan bir kadındır. Aile içi güç ilişkilerinin, bağımlılık ilişkilerinin

kadınları nasıl sınırlandırdığını aktaran film; toplumsal cinsiyetin baba figürüne yüklediği anlamın onun boşluğunda nasıl ezici bir biçimde doldurulduğunu sorgular. Yönetmen, izleyicinin aile ve birey algılarında farkındalık yaratmak için bir yüzleşmeye davet eder. Bu yüzleşme ve sorgulamaya rağmen filmde -feminist film kuramının da temel meselesi olan- ataerkil bilinçdışının ortaya çıktığı görülür.

Köksüz filmi her ne kadar egemen anlatı kodlarını ve kadın karakterlere ilişkin skopofilik (gözetlemeci) anlayışı asgari düzeyde yapmış olsa da filmde kadın karakterlerin temsilinde aile kavramı içine sıkışmış, pasif kadın temsilleri gözlemlenmiştir. Bu nedenle *Köksüz* filmi, yönetmeni ve senaryo yazarı kadın olsa da kadın filmi olarak nitelendirilmesinin önünde engeller barındırır.

“Ulusay (2004, s.149-153) çalışmasında, 1990’lı yıllardan başlayarak 2000’li yıllara kadar uzanan süreçte Türk sinemasında bir erkeklik krizinden bahseder. Bu krize kadınların ekonomik ve sosyal hayatta başarılarının neden olduğu açıktır. Fakat, bu krizin diğer bir nedeni ise babalığın ya da baba figürünün olmamasıdır. Filmlerde babanın olmaması ciddi bir sorun olarak anlatıyı meşgul eder.” (Özgür, 2018, s.106). Babanın kaybının ardından Feride annesi ve kardeşleri tarafından hem kamusal hem de özel hayatın sıkıntılarında sorumlu tutulur. Bu durumla baş etme mücadelesi veren Feride, çözüm olarak Gülağa ile evlenmeye karar verir. Bu noktada yönetmenin Feride için biçtiği çözüm evlilik kurumuna dahil olmaktır. Söz konusu olan çözüm, filmi kadın filmi olmaktan uzaklaştırarak; toplumun biçtiği toplumsal cinsiyet yaptırımlarının yeniden üretimidir. Farklı bir ifadeyle yönetmen Feride’yi aile kurumunun hiyerarşisinden çıkararak, kurtuluş adına evlilik kurumunun hiyerarşisi içine sokarak aslında cinsiyetlendirilmiş tahakküm bağlarını yeniden kurar. Yönetmen Deniz Akçay, ekonomik özgürlüğü olan Feride için, Feride’yi özgürleştirecek, tahakküm bağlarını yeniden kurmadığı başka türlü yapıbozumcu bir çözüm tasarlayabilecekken, ataerkil bağlamsal ve ilişkisel bağımlılıkların gölgesinde kalmıştır.

4.6. Toz Bezi

Yönetmen: Ahu Öztürk

Senaryo: Ahu Öztürk

Gösterime Giriş Yılı: 2015

Filmin konusu: Filmde göçle İstanbul'a gelmiş ve gündelikçi olarak çalışan Nesrin'in, kocası tarafından terk edildikten sonra kızıyla birlikte verdiği mücadele anlatılır.

Filmin Özeti: Filmin iki ana karakteri olan Nesrin ve Hatun Doğu Anadolu Bölgesinden İstanbul'a göç etmiş, gündelikçi olarak evlere temizliğe giden sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa mensup iki kadındır. Hatun ve Nesrin, abla kardeş gibi yakın bir ilişki içindedir. İstanbul'un kenar bir mahallesinde altlı üstlü otururlar. Nesrin, kocasını işsiz olduğu için evden kovmuş ve ardından kocası tarafından terk edilmiştir. Nesrin'in Asmin isimli beş yaşlarında bir kızı vardır. Hatun, Şero ile evlidir ve lise çağlarında bir oğlu vardır. Şero kahvehanede çaycılık yapar. Nesrin, kocasının iş bulamadığı için evi terk etmesi üzerine kızıyla tek başına bir mücadele sürdürür. Hatun da bu süreçte Nesrin'e hem destek verip hem akıl hocalığı yapar.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin ana karakterleri Nesrin ve Hatun kendi evlerinin ev işleri de dahil neredeyse tüm sorumlulukları üstlenmiş ve dışarıda da günlük ücret karşılığı temizliğe giden kadınlardır. Kadınlık, Türkiye gibi geleneksel toplumlarda, yaş, eğitim, sınıf gibi değişkenlerden bağımsız olarak, temelde özel alan olan "ev" üzerinden tanımlanır ve yeniden üretilir. Bu nedenle ev ve ev işleri kadın öznelliğinin kurulmasında kritik bir mekân olarak vardır. Ev ve ev işleriyle kurulan ilişki, her kadın için merkezi önem taşısa da kadının ait olduğu sınıfa, statüye, kuşağa ve eğitim düzeyine göre farklılaşır (Bora, 2011). Nesrin ve Hatun gibi eğitimi olmayan alt sınıf kadınların çalışabildikleri tek alan yine kadınlara ayrılmış ev işleridir. Onlar için sigortalı ve düzenli bir iş sahibi olmak, ekonomik özgürlük neredeyse hayaldir.

Bora, işverenlerle hizmetliler arasındaki sınıfsal farkın, onların kadınlıklarının da farklı olmasına yol açtığı ifade eder. Ona göre farklı kadınlıkların birbiriyle ilişki içinde, birbirine meydan okuyarak ve birbirini değersizleştirerek kuruluyor oluşunu belirtmesi ve "farklılıklarımız bir yana, hepimizi birleştiren bir ortak payda var: Kadınlık" diye özetlenebilecek bir kız kardeşlik yaklaşımını geçersiz hale getirdiğini belirtmektedir

(2011:71). Hatun ve Nesrin'in hem özel alanlarında hem de dışarıda gündelikçi olarak çalıştıkları evlerde ve işverenleriyle olan ilişkilerinde ataerkil hiyerarşik yapıya maruz kaldıkları tespit edilmiştir. Yönetmen bunu ataerkil iktidarı yeniden üretmek adına değil; varolan durumu doğallığı içinde, kadın bakış açısıyla temsil eder.

Toz Bezi ırksal ve sınıfsal açıdan iki kadın üzerinden -Nesrin ve Hatun arasında- bağ kuran bir filmidir. İki kadın da farklı şekillerde “öteki” dir. Söz konusu “ötekilik” durumu, öncelikle etnik kökenlerinden ve kadın olmalarından kaynaklanmaktadır. Hatun, temizliğe gittiği evlerden birinde Çerkezlere benzetildiğinde kendisini Çerkes olarak tanımlamaya başlaması bunun bir göstergesidir. Her iki karakter de anlatsal ve görsel perspektiften bakıldığında kapitalist erkek dünyasındaki -cinsiyet olarak erkek veya erkekleşmiş kadınlar da dahil- işlevleri dışında var olma mücadelesi veren, ayakta kalmaya çalışan öznelerdir.

Çocuklarla da Hatun ve Nesrin ilgilenir. Nesrin'in evi terk etmiş kocası Cefo ve Hatun'un kocası Şero eve, çocuklara ve aileye ilgisiz, sorumsuz görünürler. Cefo zaten ailesini terk etmiştir ve ulaşılamaz durumdadır, Şero ise Hatun ile sürekli tartışan (tartışma konuları da genelde para, ev işleri gibi konular) kendi otoritesini kurmaya çalışan bir erkektir. Yine de Hatun ve Nesrin için aile olmak önemlidir. Mükemmel koca olmasa dahi ailesi ile birlikte olması, başlarında durması Hatun'a göre aileyi destekler, toparlar; Nesrin'e göre de ailesinin bir arada olmaması çaresizliktir.

Hartman'a göre haneyi, ortaklaşa gelirlerin toplandığı, çocukların veya yaşlıların bakımının yapıldığı, tüm üyelerin ilgi alanlarına göre paylaşım yapılan rıza gösterilen müşterek bir birim olarak görmek; aslında kapitalist, ataerkil üretim ilişkilerinin tuzağına düşmektir. Çünkü ne olursa olsun hane halkındaki erkekler hem ev içinde hem de dışarıda daha güçlü ve avantajlıdır (1981, s. 376.) Hatun da hane çıkarları için ev içi emek veren ve yevmiye karşılığı çalışan bir kadındır. Buna rağmen Şero, Hatun'a göre hane içinde de dışarıda da daha güçlü ve avantajlıdır.

Hatun, Nesrin'i Cefo'yu evden kovduğu için yer yer suçlar, Cefo'yu bulması için ona akıl verir. Nesrin de Cefo'nun onu terk etmesinden dolayı kendini suçlar. Bu bağlamda Hatun da Nesrin de toplumsal cinsiyet rolleri altında ezilmiştir ve bu rollerin izlerini taşır. Unger'e (2004, s. 389) göre toplumsal cinsiyete dayalı tahakküm bağlamlarında kadın olmak belirli bir yük/hediye-sorumluluk/ yükümlülük taşır: En samimi, “özel” alan olan ailede, kurumun devamlılığını sürdürmek ve aileyi beslemek.

Farklı bir ifadeyle aile sorumluluğu öncelikle kadınlara düşer; seçsin veya seçmesin, zevk alsın veya almasın, akıcı veya karşılıklı olsun ya da olmasın. Bu bağlamda toplumun Nesrin'e dayattığı cinsiyet rolü de kadın olarak ailesini bir arada tutma yükümlülüğüdür. Nesrin, öğrenilmiş çaresizliği ve suçluluk duygusuyla yine de mücadele etmeyi bırakmaz.

Tüm bu hikâyeye ve ataerkil toplumsal cinsiyet rollerini benimsemiş karakterler olmalarına rağmen kolaylıkla kurban olarak sunulabilecekken, kadınlar güçlü ve özne olarak temsil edilmiştir. Nesrin de Hatun da narin, cefakâr, acılı ve kurban gibi temsil edilmemişlerdir. Nesrin'in kocası evi terk ettiği için evin ve kızının bütün maddi ve manevi sorumluluğu (kocası gitmeden önce de böyle olduğu ve işsiz olduğu için Nesrin'in onu kovduğu hissedilmektedir) Nesrin'in üzerine kalmıştır. Nesrin için git gide durum güçleşir, işleri azalır, elektrikleri kesilir ve en son kirayı da ödeyemeyince bir eşiğe gelir. Kendisi bir karar alır, kızını önce amcasına, dolaylı olarak Hatun'a bırakıp evi terk eder.

Hatun ve Nesrin film boyunca çoğunlukla özel alanda temsil edilir. Kamusal alanda temsilleri büyük oranda işten eve, evden işe giderken kullandıkları toplu taşıma araçlarındaki temsillerinden ibarettir. Bu durum kadın karakterlerin temsilinin feminist film kuramı bakımından değerlendirme imkânı tanır. Ataerkil toplumsal düzende kamusal alan erkeklere atfedilir, özel alan ise kadınlara atfedilir. Klasik film anlatıları bu unsuru, ataerkil düzene hizmet etmek için kullanır. Kamusal alan ve onunla ilişkili olgular erkeklerin dünyasını ve onunla ilgili imaları (özgürlük, güvenli olmayan ve tekin olmayan olgular) temsil eder. Eğer kadınlar kamusal alanlarda özgür bir şekilde temsil edilirse, filmin sonunda ya cezalandırılırlar ya da ahlaksız olarak yaftalanırlar. Kadınların onlar için güvenli ve özel olan ev mekânlarıyla özdeşleştirilmeleri de ataerkilliğin kadınlara çizdiği sınırlarla örtüşür. Feminist kuramın ortaya çıktığı dönemden beri eleştirmekte olduğu kamusal-özel alan ayırımında ev özel, kişisel, mahrem, dışarıya kapalı ve haliyle kadınsı olarak kodlanırken diğer tüm alanlar, sokak, işyeri gibi kamusal mekanlar erkeksi olarak kodlanmıştır. Kadınlar kendilerini evde ya da diğer korunaklı alanlarda "güvende" hissederken (Alkan Zeybek, 2011) erkekler kamusal ve özel alan mekanlarının gerçek sahipleridir. Hatun işten eve döndüğünde, özel alandaki sorumluluk ve günlük işler de onun tarafından göğüslenir. Ev sorumluluğu Hatun'un olsa da işten eve döndüklerinde evin ortak yaşam alanı olan salondaki en rahat koltuk Şero'nundur. Yukarıda da ifade edildiği gibi Şero özel alanın da konforunu yaşayan gerçek sahibidir. Bu durum ev işlerinin kadınların üzerinde olmasından dolayı elde edilen ataerkil faydalara örnektir.

Şero erkek olduğu için ev işlerine zaman harcamaz, çocuklarının duygusal veya fiziksel bakımından sorumlu değildir, ev işleriyle ve çocuk bakımıyla ilgili tüm ayarlamalardan, işlerden Hatun sorumludur. Dolayısıyla ataerkil toplumlarda, aile kurumunun yaşam döngüsünün merkezinde kadınlar vardır denilebilir.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Ana karakterler Nesrin ve Hatun arasında güçlü bir dayanışma vardır, film bir anlamda bu dostluğun hikayesi gibidir. Birbirlerini her konuda desteklemeye çalışırlar. Gün içinde yaşadıklarını, genel sorunlarını her gün bir araya geldiklerinde, konuşup paylaşırlar. Bunu yaparken bazen mizahi bir dil kullanırlar. Kadınların sohbetlerinde mizah kullanımı genellikle bir direniş alanıdır (Crawford, 1995). “Mizah, son derece esnek bir konuşma stratejisidir. Bununla insanlar tabu konularını ifade edebilir, diğerlerini susturabilir, grup dayanışması yaratabilir, düşmanlık ifade edebilir, eğitebilir, sevgiyi ve başkalarına değer vermeyi ya da vermemeyi ifade edebilir. Mizahi konuşmaların gücü ve esnekliği dolaylı olmasıyla ilgilidir. Mizah sözsüz olanın söyleme girmesine izin verir” (Unger, 2001, s. 236).

Tartışmaları ve küslükleri olsa da birbirlerini affedebilir ve devam edebilir durumdadır. Filmin sonunda Nesrin’in kızını Hatun’a bırakması da kadınlar arasındaki bu dayanışmanın göstergesidir. Bu konuda da Hatun Nesrin’e -Nesrin kızına bakım vermesi noktasında Hatun’un rızasını almasa da- destek olur. Bu durum her ne kadar kadın dayanışması olsa da diğer yandan bir kadının, başka bir kadına yük bırakıp gitmesi olarak da yorumlanabilir.

Filmde Nesrin ve Hatun’un temizliğe gittiği kadınlar görünürde onlarla dayanışıyor ve onlara yardım etmeye çalışıyor görünseler de orta ya da üst sınıfın temsili olarak rekabet değil de onları ezen konumundadır. Örneğin Hatun’un düzenli temizliğe gittiği Ayten karakteri, Hatun zam istediğinde temizliğe geldiği günlerini azaltır, hoşlanmadığı gelinine Hatun’un işe gitmesini engellemeye çalışır. Bu örneklerden anlaşılacağı üzere Ayten, Hatun’a dolaylı yollardan psikolojik ve ekonomik şiddet uygular. Ayten eril bir dile sahip, otoriter, erkekleşmiş bir kadındır.

Nesrin'in temizliğe gittiği Aslı ise Nesrin'in sigortalı iş bulması ve yaşamındaki yüklere dair ilgili ve düşünceli gibi görünürken filmin sonlarına doğru yapabileceği yardımın akıl vermektense öteye gitmediğini gösterir.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Nesrin terk etmiş bir baba figürüne karşılık kızının bütün sorumluluğunu üzerine almış yalnız bir annedir. Ancak ataerkil toplumsal cinsiyet kalıplarının vefakâr ve çileli annesine karşılık, Nesrin kızını filmin sonunda terk eder ve daha iyi bakılabileceğine güvendiği Hatun'a bırakır. Film bu konuda Nesrin'e yargısız yaklaşır ve onu kötü bir anne olmakla suçlamaz. Bu bağlamda film, kadınların biyolojik bir becerisi olan anneliğin, onun baskılanmasına ve üzerinde bir tahakküm aracı haline gelmesiyle ilgili yaygın hegemonik görüşü sorgulamaya yönelik bir bakış açısı sağlar.

Nesrin'in hikayesi içinde bulunduğu fiziksel, sosyal ve ekonomik koşulların zorlayıcılığı üzerinedir. Nesrin bir müddet koşulları değiştirmenin yollarını arar ama işler bir yandan da kötüleşmektedir. Ev sahibinin evden çıkarma ihtimali ile karşı karşıya kalınca Nesrin çözümsüz kalır ve kaçar. Hatun ise bu koşullarla yaşamaya ve zorluklarıyla baş etmeye alışmıştır. Kendince geliştirdiği çözümler bazen bir tavır, bazen bir davranış bazen de önemli bir karar olarak gösterilir. Hatun bir anlamda kararlı, net ve istediğini alabilen bir kadındır. Nesrin'in kızını almaya karar verdiğinde de aynı şekilde tereddüt etmeden Asmin'i amcasından gider alır ve bakımını üstlenir.

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Kamera kullanımı genel olarak yalın ve gözlemci bir anlayış üzerine şekillenmiştir. Genelde geniş açılar ve sahneyi tek bir açıdan, ayrıntıya çok girmeden gösteren çekimler kullanılmıştır. Kamera olan biteni belirli bir mesafeden, gözlemci olarak izler.

Karakterin gözünden gördüğümüz çekimler yoğun olarak Nesrin'in sahnelerinde kullanılmıştır. Onun Cefo'yu yolda gördüğü ve takip ettiği sahne ya da sonda Hatun ve

kızının arkasından baktığı sahnedeki gibi karakterin bakış açısını takip ettiğimiz anlar genelde psikolojik bir gerilimin ve tansiyonun yüksek olduğu anlardır.

Toz Bezi filminde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna rastlanmamıştır. Farklı bir ifadeyle filmde sinematografik olarak skopofilik bir bakış açısına izler yoktur.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Aydınlatma, ses, kurgu teknikleri en basit haliyle hikâyeyi destekler şekilde kullanılmıştır. Filmde özel anlamlar yaratacak aydınlatma kullanımına rastlanmamıştır. Filmin gerçekçi anlatımına uygun, doğal bir aydınlatma vardır. Özellikle tercih edilmiş ya da araştırılan bir dil yaratma çabası güdülmemiş gibidir. Yine doğallık ve gerçeğe uygunluk sesin, ışığın ve kurgunun ana kıstası gibi görünmektedir.

Filmde doğal ses kullanılmıştır. Filmde dramatik yapıyı artırmak için müzik kullanımına rastlanmamıştır.

Kurgudaki ritmin nadiren de olsa düzensizleşmesi Nesrin'in Cefo'yu gördüğünü sandığı takip sahnelerinde gerilimi ve tedirginliği arttırmak için kullanılmıştır. Onun dışında kurgu sahnelerin kendi ritmi ile uyumlu ve akışkandır.

Sonuç

Toz Bezi filmi kadın yoksulluğuna odaklanan bir film olması nedeniyle cinsiyet teması ön plandadır. Filmin odağında alt sınıfa mensup, Kürt kökenli iki kadın vardır. Bu iki kadının kocalarıyla olan ilişkisi ataerkillikle ele alınmalıdır. Bunun yanı sıra keşişimsel (intersectionality) olarak sınıf ve etnisite kavramlarıyla ilişkilidir.

Günümüzde kadınlar, kapitalist düzende sömürülen emekçilerin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Ayrıca, fabrikada çalışan bir kadın evine döndüğünde, “fazla mesai” gibi ev işi yapmak zorundadır ve eş olmanın getirdiği görevlerden kaçamaz (Beauvoir, 1972, s. 89). Filmde her iki kadın karakter de temizlik, yemek gibi ev işlerinden, alışveriş, tamirat, çocuk sorumluluğu gibi gündelik pratiklere kadar kendilerine yüklenmiş olan toplumsal cinsiyet rollerini kabullenmiş olsalar da mücadeleyi bırakmazlar. Öztürk'ün de dediği gibi “[b]ireyi kurulu sisteme rahatlıkla eklemleyebilen ve çağımızın en etkili sanat dallarından biri olan sinemada da kadının

temsili ataerkil ideolojiyle uyumludur” (2000, s. 69). Filmin anlatısında ilk bakışta ataerkil bakışın yeniden üretiminin izleri ve temsilleri göze çarpsa da filmdeki anlatının gerçek hayatı süslemeden, olduğu gibi göstermesi bakımından kadın izleyicinin gerçeklerle yüzleşmesi noktasında çeşitli direnme pratikleri taşıdığı ifade edilebilir. Filmde Hatun ve Nesrin’in kendileri hakkında konuşabilmelerine olanak sağlayan, alttan alta ataerkil düzenin cinsiyetçiliğe dayalı iktidar ilişkilerini eleştiren ve ataerkil düzen ile işbirliğini açığa çıkaran sahneler mevcuttur. Hatun ve Nesrin’in konuşmaları, kendilerine sordukları ve izleyiciye düşündürdükleri sorular filmin ataerkil bakış açısının sorgulanmasına olanak tanır. Bu noktada Spivak’ın “madun konuşabilir mi?” sorusu manidar olur. Spivak’a (2009) göre üzerine düşünülmesi gereken temel problem; madunun sesinin duyulamıyor oluşundan çok, hiç konuşamamasıdır. Bu perspektiften ele alındığında; madun kavramı, en çok toplumsal cinsiyetin neden olduğu ataerkil toplumdaki eşitsizlikten doğan kadınların sorunlarında ön plana çıkar. Toplumsal cinsiyet rollerinin altının çizildiği ve ağırlıklı olarak gerçeklikten uzak kadın karakterlerin odağındaki filmlerde madunun sesi duyulmaz. Ataerkil hegemonyada madun olarak konumlanan kadınların patriyarka karşısında direnebilmesi ve başkaldırabilmesi için kadın filmlerinde görünür olup, özne olarak temsil edilmeleri, madunun konuşması bağlamında önem taşır. Toz Bezi filminde ataerkil düzen içinde varolmaya ve ayakta kalmaya çalışan Hatun ve Nesrin, madunluklarına rağmen konuşan, direnen ve çok gerçek temsil edilmiş iki kadın olarak var olmaktadır.

Film kesişimsellik bağlamında ele alındığında; iki ana karakterin diğer kadınlarla olan ilişkisi toplumsal cinsiyet, etnisite ve sınıf kavramlarının kesişimsel olarak karşılığıdır. Kesişimselliğin feminizmle ilişkisi; evrenselci feminizmin kadınlık anlatısının dışında kalan kadınları da hesaba katan, farklı sınıfsal, etnik, cinsel yönelimle ilgili kavramları kapsayan bir kavram olmasıdır (Shields, 2008, s. 302).

Hatun’un Nesrin’le olan ilişkisindeki konuşkanlığı ve baskınlığı düşünüldüğünde evlerine temizliğe gittiği orta sınıf kadınlara karşı suskunluğunu ve sinik tavrını Spivak’ın madun kavramıyla ele almak yerinde olur. Spivak’ın (2009) madun tanımının merkezinde kadınlar vardır. Madunu kadın odağında şu cümlelerle ifade eder: “Madun öznenin silinmiş güzergâhı içinde, cinsel farkın izi iki misli silinir. Buradaki sorun kadınların ayaklanmaya katılımı sorunu ya da cinsiyete dayalı iş bölümünün temel kuralları değildir, her ikisi için de ‘kanıt’ vardır. Sorun daha ziyade, toplumsal cinsiyetin ideolojik inşasının,

hem sömürgeci tarih yazımının nesnesi olarak hem de ayaklanmanın öznesi olarak eril olanı egemen tutmasıdır. Eğer, sömürgeci üretim bağlamında, madunun tarihi yoksa ve konuşmazsa, kadınlar olarak madun daha derinden gölgededir.” Buradaki madun tanımı cinsiyet, din, ırk gibi çok temel ayrımcılıkları kapsayacak biçimde yapılmıştır. Film Hatun karakteri bağlamında ele alındığında kadınlar sadece ataerkil erkek dünyasında değil; sınıfsal olarak kendinden üstte olan kadınlar karşısında suskun ve ezilendir. Filmin bu eşitsizlik üzerinden kurulan hemcins ilişkisini gerçekçi ortaya koyuş biçimi kıymetlidir.

Filmin iki ana karakterinin cinsiyet kimlikleri ve toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında kadınlık algısı namuslu, temiz ve yuvasına düşkün olmaktan ibarettir. Nesrin ve Hatun’a göre cinsel anlamda erkeğin hazzına odaklanmak, iyi yemek yapabilmek, evi temiz tutmak gibi performanslar kadınlıkla ilişkilidir. Bu noktada ataerkil toplum bir gösteri dünyası gibi metaforik olarak ele alınırsa, kadınlar da bu gösteriler zincirinin bir parçası olarak, birbirlerini ve kendilerini taklit ederek yaşam alanı bulabilirler. Butler, *Cinsiyet Belası* kitabında toplumsal cinsiyetin performatif bir eylem olduğunu, sabit, tutarlı bir kategori değil; istikrarsız, stilistik bir yoğunlaşma olduğunu iddia eder. Ona göre, toplumsal cinsiyet tekrara ve taklide dayalı performans ile kurulur. “Toplumsal cinsiyet ifadelerinin gerisinde bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur; o kimlik, [kendi] sonuçları olduğu söylenen ‘ifadeler’ tarafından performatif olarak [gösterisel olarak] bizzat oluşturulur.” (akt. Acar Savran, 2013, s. 263) Farklı bir ifadeyle, toplumsal cinsiyetin altında yatan cinsel arzu, cinsel kimlik vb türünden bir kadınlık gerçeği yoktur; aksine, böyle bir “öz”ün olduğu yanılması, toplumsal cinsiyetin ataerkil iktidar alanlarında söylemsel olarak kuruluşunun sonucudur.

Toz Bezi filminin içeriğinde toplumsal cinsiyet rollerini kırmaya yönelik doğrudan ve yoğun bir çabaya rastlanmamış olsa da kadını odağına alıp, karakterlerini özne olarak kurmuş olması ve izleyicinin kendini sorgulamasına dair çizdiği çerçeve bakımından kadın filmi olduğu söylenebilir.

4.7. Tereddüt

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Gösterime Giriş Yılı: 2016

Filmin konusu: Filmde birbirinden çok farklı sosyo-ekonomik, kültürel koşullara sahip iki kadının yaşamlarının bir şekilde çakışması anlatılır.

Filmin Özeti: Şehnaz, İstanbul yakınlarında bir taşra kasabasında psikiyatristtir. Elmas ise aynı kasabada küçük yaşta evlendirilmiş genç bir kadındır. Hafta içi kasabada doktorluk yapan Şehnaz, hafta sonları İstanbul'daki evine gider. Cem ile evli olan Şehnaz, dışarıdan bakıldığında mutlu bir hayata sahiptir. Elmas 13 yaşında evlendirilmiş, iki yıllık evli çocuk-kadıdır. Çocuk yaşta zorla evlendirilmiş olan Elmas hem kayınvalidesine bakmakta hem de kocasının cinsel isteklerini zorla yerine getirmektedir. Bir gün hastaneye adli bir vakayla getirilen Elmas, Şehnaz'ın hastası olur. Filmde birbirinden çok farklı sosyo-ekonomik, kültürel koşullara sahip iki kadının yaşamları böylece çarpışır. Şehnaz'ın Cem ile ilişkisinde yaşadığı sorunlar Elmas'ın hikayesine paralel biçimde su yüzüne çıkar. Aslında dışarıdan tamamen farklı sorunlanmış gibi görünse de bu iki kadın benzer sorunları yaşamaktadır. Süreçte Elmas psikolojik olarak daha iyiye giderken Şehnaz da hayatıyla ilgili büyük dönüşümler yaşar. Filmin sonunda Şehnaz Cem'i terk eder.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Tereddüt filminin iki ana karakteri de kadındır: Şehnaz ve Elmas. Şehnaz Batı Karadeniz'de küçük bir sahil kasabasındaki devlet hastanesinde zorunlu hizmetini yapan orta sınıf bir psikiyatristtir. Şehnaz işinde başarılı, çevresi ile iletişimi güçlü ve çekici bir kadındır. Elmas, aile içinde şiddet gören ve sosyo-ekonomik koşullarından dolayı babası tarafından reşit olmadığı halde uzak bir akrabasıyla zorla evlendirilmiş kasabalı, alt-orta sınıf genç bir kadındır.

Şehnaz, başarılı ve karizmatik bir iş insanı olan ve İstanbul'da yaşayan Cem ile evlidir. Hafta içi kasabada yaşayan Şehnaz, hafta sonları İstanbul'daki evlerini ve yaşamlarını dört gözle bekler. Şehnaz ile Cem uzun mesafeli bir ilişki sürdürmektedir, akşamları internette görüntülü iletişim kurarlar ve birbirleri hakkında fantezilerini

paylaşırlar. Bu fantezi paylaşımı Cem'in hazzına odaklıdır. Cem bu internet görüşmelerinde masturbasyon yapar. Şehnaz bir anlamda Cem'in fantezilerinin sadece nesnesidir. İlişkilerinin genelinde Şehnaz, Cem'in egosu altında pasifleşmiş, duygu durumunu ve gündelik pratiklerini Cem'e göre şekillendiren bir pozisyondadır. Şehnaz cuma mesai bitimi İstanbul'daki evine rutin bir gidişinde Cem'i porno film izlerken görür. Bu durumdan sonra Şehnaz'ın kocasıyla olan cinsel sorunu daha da belirgin hale gelir. Şehnaz o güne kadar farkında olduğu ama yüzleşemediği bu sorunla ve ilişkilerindeki ezen-ezilen pozisyonuyla yüzleşmeye başlar.

Şehnaz dışarıdan liberal bir yaşam sürdüren, özgür bir kadındır. Meslektaşı Umut'la vakit geçirdikçe; Cem'le olan ilişkisinde, Cem'in kendisine yönelik davranışlarının aşk mı yoksa kontrol arzusu mu olduğunu sorgulamaya başlar.

Elmas ataerkil bir evliliğin içinde sıkışmış çocuk yaşta kadındır. Giddens'a göre modern toplum ataerkildir ve tekeşli evlilik üzerindeki vurgusu otoriter karakter özellikleri geliştirmeye hizmet ederek sömürücü bir toplumsal düzeni destekler (2010, s. 151). Elmas da fiziksel ve ruhsal olarak sömürülen bir pozisyondadır. Kayınvalidesi ile karşılıklı dairelerde oturan ve kayınvalidesine de bakım veren Elmas'ın dışarı çıkması birkaç zorunluluk dışında yasaktır. Herhangi bir özel alanı olmasına izin vermeyen baskıcı bir mekanizma ile çevrelenmiş bir durumda olan Elmas; aile içinde hem kocası hem de kayınvalidesinin gözünde nesneleştirilmiştir. Bir nesne olarak kendine biçilen sınırlarda yaşar. Dolayısıyla Elmas kamusal alanda neredeyse görülmez. Dışarı çıkmasına izin verilmeyen Elmas tüm gününü evde geçirmekte, ev işlerini yapmakta ve yan evde yaşayan hasta kayınvalidesine bakmaktadır. Elmas'ın hayatındaki tek eğlencesi kocası işe gidince balkonda sigara içip, karşı dairedeki komşu kızını izlemektir. Akranı olan bu kız okula gider, evde dans eder, yaşının gereklerini yerine getirir. Buna karşılık Elmas, ataerkil toplum değerleriyle çevrelenmiş bir hapisyanede yaşar. Dolayısıyla Elmas film boyunca korkulu, endişeli ve çaresiz görünür. Filmin sonlarına doğru, Şehnaz'la hastanedeki uzun terapilerin sonunda Elmas'ın geçmişiyle yüzleşmesinin kadın olarak olumlu etkileri gösterilir ve Elmas'ın daha güçlü bir noktaya doğru evrildiğinin ipuçları verilir. Elmas'ın kendini daha rahat ifade edip, konuşabilmesi bile, eski haline göre bir gelişmedir.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Cinselliği her defasında tecavüz gibi yaşayan Elmas için penetrasyon acı verici olduğu için korkulacak bir durumdur. Evlilik içi tecavüz veya eşe tecavüz, eşin rızası olmadan kişinin eşiyle cinsel ilişkiye girmesidir. Bu süreçte rıza eksikliği temel unsurdur ve fiziksel şiddeti içermesi gerekmez. Kadınlar maruz kaldıkları şiddeti psikolojik olarak en aza indirmek için tacizleri evlilik içi tecavüz olarak sınıflandırmaz; bu, istismarlarına dayanabilmeleri için bir savunma mekanizması olarak kullanılır (Menjivar, 2016). Benzer biçimde Elmas da yaşadığı şiddet ve istismarın farkında değildir. Küçük yaşta hamile kalmaya zorlanan Elmas, geçirdiği sinir krizi sonrası hastaneye yatırılır ve süreç onu Şehnaz'a getirir. Elmas başlangıçta açılmasa da Şehnaz yavaş yavaş güvenini kazanır. Elmas sorunlu geçmişi, güvensizlikleri ve korkusu hakkında Şehnaz 'a güvenmeye başlar. Elmas'ın dış dünyaya kapalı her günü tıpatıp benzer günlük hayat pratikleri; karmaşık ilişkiler ağı içindeki Şehnaz'ın hayatıyla çelişir. Ancak bu akış farkında olmadan her ikisinin de kendileriyle yüzleştikleri bir dayanışmaya dönüşür. Şehnaz Elmas'ın hikayesini içselleştirir, doktor arkadaşı Umut'la Elmas'ın hikayesi üzerine uzun uzun sohbet ederler. Bu süreçte Şehnaz ve Umut arasında duygusal ve fiziksel yakınlık doğar. Elmas bilmeden Şehnaz'a destek olur; Şehnaz hem işi gereği hem de kadın dayanışmasını gözeterek Elmas'a destek olur. Her ne kadar sosyo-ekonomik ve kültürel olarak farklı sınıflara ait olsalar da Şehnaz ve Elmas, her ikisi de ataerkil cinsiyet rollerinin ezici deneyimlerinden etkilenen iki kadındır. Bu deneyimleme Elmas için çok daha serttir. Fuller (1845), liberal feminist kuramda kadını erkeğe bağlayan ekonomik bağın yanında ahlaki bağın da olduğunu ve bu iki bağın kadını erkeğin karşısında tutsak hale getirdiğini savunmuştur (Akt.Donovan, 2009). Elmas'ın durumu Birinci Dalga Feminizmin liberal talepleriyle örtüşür. Elmas eğitim hakkı elinden alınmış, çocuk yaşta zorla evlendirilmiş ekonomik özgürlüğü olmayan bir tutsaktır. Elmas'ın durumu böyleyken, Şehnaz orta sınıf, eğitilmiş, meslek sahibi liberal değerlerin tüm konforlarına sahip bir kadındır. Ancak özel alanda her ikisi de mağdur durumdadır. Bu mağduriyetlerin niteliği ve niceliğinde farklılıklar vardır. Elmas kamusal alanda zaten yoktur, adeta bir hayalettir. Psikiyatrist olarak Şehnaz, Elmas ile dostça, şefkatli bir ilişki geliştirir. Bu bağlamda Şehnaz ve Elmas'ın duygu ortaklığı onları dayanışma ilişkisi geliştirmeye dahil eder.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Şehnaz, Cem’le yaşadığı ilişkide duygusal ve cinsel açıdan tatmin olmaz. Onunla birlikte olduğu alanlarda her daim ona tabiidir. Bu durum Şehnaz’ın ilişkisindeki rolünü ve duygularını sorgulamasına ve sonunda Cem’e direnç gösterip onu terk ederek özgürleşmesine neden olur.

Elmas için cinsel ilişki tam bir travmadır ve kocası cinsel ilişkiye girmesin diye dua eder. Ancak, defalarca kocası tarafından tecavüze uğrar ve cinsel ilişki esnasında ve sonrasında çok fazla acı çeker. Bu ezilme deneyimine karşı hiçbir şey yapamaz. Sessizce razı olur. Radikal feminist kuramcılardan Daly kadınların kendilerine, cinselliklerine yabancılaşmalarının ve ataerkil baskı altında ezilmelerinin önemli nedenlerinden birinin de kendilerine ait olan dile yabancı olmaları olduğunu savunmuştur (Cameron, 1993, s. 130-131; Daly,1991, s. 85; Daly, 1984, s. 40). Dilin nasıl kullanılacağına, işleyişine ve anlamına erkek egemen zihniyet karar vermiştir. Dolayısıyla geçmişten günümüze, kadınların ifade sistemini ve algısını baskın olarak erkek egemen zihniyet şekillendirmiştir. Elmas’ın durumu da tam böyledir. Şehnaz da farklı bir bağlamda ezilme deneyimini sorgulayıp, karşı çıkana kadar sessizdir. Farklı sınıflardan gelen bu kadınların tabii olduğu ataerkil sistem, kendilerini ifade etmelerini güçleştirmiş, algılarını bozmuştur. Farklı bir ifadeyle içinde buldukları bu durum Elmas ve Şehnaz’ı kadın dilinde anlatmayı olanaksız hale getirmiştir. Özellikle Elmas, kadın olarak kendine yabancılaşarak, sessizliğe bürünmüştür. Bu sessizliği yaşadığı travma ve sinir krizi sonrasında Şehnaz’la terapilerine kadar devam eder. Elmas’ın sesi terapilerde yol aldıkça duyulur hale gelir. Elmas iyileşmeye çalışır: her ne kadar tam olarak zihinsel ve fiziksel bakımdan sağlıklı olmasa da filmin anlatısı ilerleme kaydettiğini ima eder. Farklı bir ifadeyle Elmas, kendi adına konuşmaktan alıkonulmuştur, çünkü kendi kişiliğini ifade etmek için yeterli güveni ve imkânı yoktur. Ancak bu onun pasif bir kurban olduğu anlamına da gelmemektedir, onun örtülü olarak verilen cinayet eylemi, madun hale getirilmesine karşı bir direnmeyi temsil eder.

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Türk toplumunun modern ve geleneksel iki tarafı olan, tamamen farklı geçmişlere sahip iki kadının sevgi ve kendi kaderini tayin etme ihtiyaçlarıyla yüzleştiği *Tereddüt* filminde sinematografi hikâyenin anlatısında güçlü bir öge olarak dikkat çeker. Etkileyici görsel ustalığıyla tanınan yazar-yönetmen Yeşim Ustaoglu *Tereddüt* filminde, kadın karakterlerin ataerkil ilişkileri ve cinsel yaşamları hakkındaki en derin, en samimi duyguları ortaya çıkarırken, özellikle kadın izleyicilerin anlatıdaki gerçeklere dair duruşlarını, gerçeklerini sorgular.

Filmde kamera kadın karakterlerin yüzlerini sıklıkla yakın çekimlerle görselleştirir. Yakın çekimler Şehnaz ve Elmas'ı anlatının merkezine yerleştirir. Yönetmen, Şehnaz'ın Elmas'la yaptığı terapilerden birinde plan sekansla Elmas'ın geçmişine dair travmalarını izleyiciye uzun, sert ve açık biçimde aktarır. Elmas'ın 13 yaşında ailesinin zoruyla evlendirilmesine dair yaralarını açığa vurduğu ve çözüldüğü andır. Bu plan sekansta kamera izleyicinin gözü gibi odada dolaşır. Böylece Elmas'ın zihin veya düşünce süreçlerine erişim kolaylaşır. Metz'in belirttiği gibi, her film izleme ediniminde bilinçdışı süreçlerin yeniden canlandırılması söz konusudur (Akt. Tröhler, 2018, s. 29-30). Bu süreç çoğunlukla erkek hazzına odaklı, cinsiyetçi ve aynı zamanda röntgenci bir konumlandırmayı pekiştirir. *Tereddüt* filminde bu durum tersine işler. Filmde izleyicinin bakışı inşa edilirken; skopofilik, erkek bakışının arzusu ve bakma zevkine yönelik değil, kadın karakterleri özne olarak kuracak biçimde tasarlanmıştır. Farklı bir ifadeyle Şehnaz ve Elmas, kamera aracılığıyla kurbanlaştırılmadan veya fetişleştirilmeden, gerçekçi bir bakış açısıyla temsil edilir. Böylece yönetmen izleyicinin toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamasını sağlayacak bir atmosfer yaratmıştır.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Tereddüt filminde aydınlatma bir yandan estetik kaygı güdülerek güçlü bir öge olarak varken diğer yandan gerçeklik etkisini de bozmaz. Filmde aydınlatma teknikleri, anlatının amacını destekleyecek biçimde titizlikle tercih edilmiştir. Özellikle Şehnaz ve Cem'in evdeki yakın sahnelerinde gölgeli, kontrast aydınlatma tercih edilmiştir. Bu tercih Şehnaz'ın ilişkisindeki duruşuna dair sorgulamalarını ortaya çıkarıp, destekler. *Tereddüt* filminde kadını nesneleştiren aydınlatma tekniklerine rastlanmamıştır. Karakterler estetik çerçevelere yerleştirilmiştir. Elmas ve Şehnaz'ın duygusal gerginliğini aktarmak için yer

yer uzun çekimlere yer veren yönetmen, kadınların kaygılarını gizlemeden vererek izleyiciyi yüzleşmeye davet eder.

Filmde doğal ses kullanılmıştır. Özellikle dalga sesleri filmin anlatısında anlamı derinleştirmek için tercih edilmiştir. Filmde dramatik yapıyı artırmak için müzik kullanımına rastlanmamıştır.

Friedan'a (1983) göre, kadınların filmlerde olması gerekenden daha az temsil edilmesi, erkek egemenliğinin bir ürünüdür. Bernard (1973) da bu ifadeyi destekleyen "hiç kimse kadınların dünyayı nasıl gördüğünü düşünmez." cümlesiyle bu yetersiz temsilin, kadınların filmlerde nasıl da susturulmasına veya yok olmasına yol açtığını ortaya koyar. Filmin ana karakterlerinden Elmas'ın terapilere başlayıp, ilerleme kaydedene kadar sesi duyulmaz. Susturulmuştur. Terapiler sonrası kadın olarak unuttuğu dilini kullanmaya başlar. Bu bağlamda yönetmen kadın izleyiciye, kadınların unuttuğu sesinin yeniden çıkabileceğine ilişkin umut verir.

Filmin ritminin hızlanmasına hizmet edecek kesmeler yoktur. Aynı zamanda kurgu teknikleri kullanılarak bir anlam yaratma çabasına rastlanmamıştır.

Sonuç

'Kadına yönelik şiddet', diğer olasılıkların yanı sıra fiziksel, cinsel, ekonomik, sözlü, aile içi, ev içi, trafik saldırganlıkları gibi birden çok şiddet ifadesini ve biçimini birleştirdiği için çoğul biçimde kullanılması gereken bir terimdir. *Tereddüt*, cinsel, ekonomik, fiziksel ve psikolojik erkek şiddetinin ve bunun karşısında doğrudan veya dolaylı kadın dayanışmasının görünür kılınmasını ortaya koyan bir filmidir.

Tereddüt, olay örgüsünden çok iki kadının duygularına ve dönüşümlerine odaklanan bir film. Farklı dünyalardan iki kadının, kadınlar için var olan farklı olasılıkları ve sınırlamaları araştırır.

Smelik (2008), kadın yönetmenlerin "gerçek" kadınların "gerçek" hayatlarını göstererek kültürel açıdan erkek egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler önermesi, kadın sinemasının sahip olduğu potansiyeli ve gücü vurgulaması bakımından önemlidir. *Tereddüt* Türkiye gibi hem ataerkilliğin hüküm sürdüğü hem de modern ve geleneksel kültürlerin keskin uyumsuzluğunu barındıran ülkelerde, kadınların farklı şekillerde nasıl ezildiğini kadın bakış açısıyla anlatan gerçekçi bir filmidir. Yönetmen,

Şehnaz'ın Cem'i terk etme kararını alabilmesine giden sürecinde, izleyiciyi kadınların bu ataerkil düzen içindeki konumlarını sorgulamaya davet eder.

Yönetmeni kadın veya erkek, “eril filmlerde ‘kadın olarak kadın’ temsilinde yalnızca kadın cinselliğini ve arzusunu reddeden fetişleştirilmiş bir imge olarak vardır (Gledhill, 1984, s. 32)”. *Tereddüt* filminde bu durum kadın bakış açısıyla temsil edilir. Şehnaz'ın kadın olarak cinselliği ve arzusu noktasındaki yolculuğu fetişleştirilmeden, özne temsiliyle aktarılır.

Filmde hem modern hem de geleneksel kadınların ataerkil kültürde bir şekilde acı çekmesi dert edinilir. Cinselliğin savaş alanı olduğu erkek egemen toplumda, kadınların bu savaşta aldığı yaralar, kadın bakış açısıyla aktarılır. *Tereddüt* kadın sinemasının bir örneği olarak toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasına ve kadınların sinemada özne olarak temsil edilerek, varolan erkek iktidarına karşı anlam, bilgi ve değer üreten bir filmidir.

4.8. Aşk Uykusu

Yönetmen: Nisan Akman

Senaryo: Nilüfer Yenidoğan Özmekik

Gösterime Giriş Yılı: 2017

Filmin konusu: Film, Yonca'nın Serkan'la dağılan evliliğini ve Yonca'nın bu süreçte yaşadığı psikolojik çöküş sürecini anlatır.

Filmin Özeti: Yonca 30'lu yaşlarında çalışan bir kadındır. Serkan'la aşk evliliği yapar. Evlenince anne olmak isteyen ve bu nedenle işinden ayrılan Yonca'nın hayata dair tek motivasyonu Serkan'dır. Evlenmelerinden bir süre sonra Serkan'ın Yonca'ya olan ilgisi, aşkı azalır. Serkan'ın, Yonca'nın yakın arkadaşı Seda ile gizli bir ilişkisi vardır. Yonca, Serkan'ın onu aldattığını öğrenmesi üzerine duygusal çöküntü yaşar. Yonca bu süreçlerin tamamında kuzeni Nejat'tan destek görür. Seda'nın hamile kalması ve Serkan'ın bu ilişkisini bitirememesi nedeniyle Yonca, ilaç içerek intihara teşebbüs eder. Tedavi sonrası Serkan'ı terk edip, Nejat'la evlenir ve çocukları olur.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin jeneriğinde anlatıya konu edinilen hikâyeye ilişkin uzunca bir bölüm yer alır. Filmin ana karakteri Yonca evli, üst orta sınıf ev kadınıdır. Yonca, Serkan'la evlidir. Serkan özel bir şirkette çalışan, geliri yüksek, ataerkil, maço bir erkektir. Yonca evliliğinde sürekli özgüveni örselenen, küçümsenen ve aşağılanan bir kadındır.

Film boyunca yoğunlukla toplumsal cinsiyet rolleri ve eril şiddet yeniden üretilir. Aile içi şiddet, tecavüz, taciz, üremeye zorlama erkekler tarafından uygulanan şiddet biçimlerinden bazılarıdır. Yonca, Serkan tarafından fiziksel, cinsel, psikolojik şiddete maruz kalır. Şiddete maruz kaldıkça psikolojik sağlığı bozulur. Serkan'a daha da saplantılı biçimde bağlanır.

Connell'a (1998) göre kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı ilişkisi, tek bir yapısal gerçek üzerine, erkeklerin kadınlar üzerindeki küresel egemenliği üzerine oturtulur. Hegemonik erkeklik bu erkeklik biçimlerinden biridir. Kadınlar ve erkeklerin rızasına dayalı bir biçimde üretilir, onlar üzerinde iktidar kuran bir erkeklik tipidir. Çağdaş hegemonik erkekliğin en belirgin özelliği heteroseksüel oluşu ve evlilik kurumuyla sıkı sıkıya bağlı oluşudur.

Yonca evlenmeden önce çalışan bir kadinken, evlenince işten ayrılmıştır. Bu kararında kocasının etkisi yoğundur. Yonca için anne olmak adeta bir kariyer planıdır. Günlerini genelde evde geçirir. Kamusal alanda ise ya Serkan'ı takip etmek için ya da Serkan'la ilgili sorunlarına çözüm aramak için görülür.

Seda, Yonca ve Serkan'ın yakın arkadaşıdır. Yonca işten ayrılmadan önce üçü de aynı şirkette çalışır. Seda bekar, çekici bir kadındır. Serkan'la bir yıldır gizli ilişkileri ve ortak evleri vardır. Seda çalışan bir kadın olmasına rağmen filmde sadece Serkan'la ilişkisi üzerinden temsil edilir. Seda'nın iş yerinde görüldüğü sahnede de Yonca ile telefonda Serkan'la ilgili konuşurlar. Kamusal alanda temsillerinden bir diğeri de lüks bir restoranda Yonca'yla yemek yedikleri sahnedir. Bu yemekte gene Serkan'la ilgili konuşurlar. Seda, Serkan ve Yonca'nın ayrılması için entrikalar yapar. Hamile kalınca, Serkan bu ilişkiyi bitiremez. Süreçte Seda çocuğu doğurur, evli mutsuz bir anne olduğu gösterilir. Serkan bu evliliğinde de bencil ve öfkeli bir erkektir. Seda'ya ve kızına karşı

ilgisizdir. Seda da Yonca gibi özyeterliliği olmayan, Serkan'a saplantılı biçimde aşık, kıskanç, güvensiz, tek dünyası Serkan olan bir kadındır.

Nejat, Yonca'nın yakın arkadaşıdır. Yonca aldatıldığına dair şüphelerini Nejat'la paylaşır. Nejat "Serkan'la ilgili böyle bildiğin şüphelerin varsa, çek karşına adam gibi konuş." cümlesiyle filmin toplumsal cinsiyet bağlamında, bu tezin doğrudan araştırma alanı olmasa da söylem çerçevesinde bakış açısını özetler. Serkan, Yonca'yı Seda ile aldatmayı kendisine meşru görürken, Yonca'nın kuzeni Nejat'la çay içmesinin ardından yaşanan kavgada "Orospu gibi mi davranacaksın, ben sana orospu gibi davranırım" cümlesini bağırarak ifade ederek sözlü ve fiziksel şiddet uygular. Benzer biçimde Yonca'nın "Bu bizim mutlu aile hikayemiz olabilirdi. Ama sadece masallar mutlu sonla bitiyor. Ne ben masal prensesi olacak kadar masumdum. Ne de kocam benim masal prensim olacak kadar aşıktı." ifadesi veya "Serkan sen benim sığındığım tek yuvamsın, dilini bildiğim tek ülkesin. Benim senden başka bir dünyam yok!" veya "Serkan yanımda olsun başka bir şey istemem dedim...Birini sevmek, onu her şeyden üstün tutmak, gerektiğinde kendinden de vazgeçmek değil midir?" ifadesi de bu çerçevede yorumlanabilir. Acar Savran'a göre doğal/toplumsal ikiliğinin somut bir biçimi olan cinsiyet/toplumsal cinsiyet ikiliğinin soyut bir karşıtlık olarak kurulmasını mümkün ve gerekli kılan ise patriarkal-heteroseksist toplum ve onun egemen söylemleridir (2013, s.8). Ataerkillik ve dil birbirine derinden bağlıdır. Baskın ideoloji ve değerler ataerkil olduğu için kadın, ataerkilliğin ona çizdiği söylem sınırları içinde kendini ifade edebilir. *Aşk Uykusu* filminde yukarıda verilen örnekler daha da çeşitlendirilebilir. Özetle filmde cinsiyetçi söylemlerin yeniden inşa edildiği ve kadınların da bu eril söylemler içinde sıkışmış temsil edildiği söylenebilir.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Filmde kadın karakterlerin hiçbiri arasında dayanışmaya rastlanmamıştır. Tıpkı erkeklikler gibi kadınlıklar da inşa edilen bir yapıdır. Kadınların da erkekler gibi, diğer kadınlar üzerinde iktidar kurduğu, hegemonik ağları ürettiği ilişki biçimleri söz konusudur. Bu durum içselleştirilmiş cinsiyetçilik (internalized sexism) olarak tanımlanır. İçselleştirilmiş cinsiyetçilik, kadınların cinsiyetçi pratikleri gündelik yaşamına katarak; bu uygulamaların erkeklerin yokluğunda bile kadınlar arasında dolaşımda olmasıdır (Bearman, Korobov, & Thorne, 2009, s. 11). Genellikle cinsiyetçilik

tartışmalarının dışında bırakılan içselleştirilmiş cinsiyetçilik, farklı bir ifadeyle erkek yokken bile kadınların içinde veya arasında sergilenir. Kendisinin aşağı olduğuna inanan ve eşit haklara sahip olmayan kadınlar diğer kadınlara veya kızlara, sanki değerleri cinsel çekiciliğine dayanıyormuş gibi davranırlar (Bearman&Amrhein, 2014, s. 192). İçselleştirilmiş cinsiyetçiliğe kadınlar arasında özellikle günlük konuşmalarda sıkça rastlanır ve içselleştirilmiş cinsiyetçilik sıklıkla bu konuşmalarda yeniden üretilir. *Aşk Uykusuz* filminde de kadınlar kadınlara karşı içselleştirilmiş cinsiyetçi tavırlar ve söylem üretirler. Yonca, Seda ve Vildan karakterleri kendini erkeğin gözünden, erkek bakışıyla (*male gaze*) tanımlar ve ilişkilerine ataerkilliğin gözlükleriyle yaklaşırlar. Ancak bu kadınların iktidar alanları oldukça sınırlı ve kurumsallaşmamıştır. Sonuçta “Toplumdaki bütün kadınlık biçimleri, kadınların erkeklere tümenden tabi kılınması bağlamında inşa edilmiştir (Connell, 1998, s.250). Bu türden bir kadınlık için evlenmek, çocuk sahibi olmak en üst değer olarak kurgulanır. Ataerkil sistemin en büyük başarısı ise kadınları bu kurguyu arzuladığına ikna etmesidir. Bu bağlamda kadınların ezberlerini bozmak kolay değildir. *Aşk Uykusuz* filmindeki Yonca, Seda ve Vildan karakterleri de yerleşik kadınlık rollerinin içinde sıkışmış hem kadınlara hem erkeklere cinsiyetçi bakan kadınlardır. Dolayısıyla aralarında dayanışma değil, eril bir rekabet vardır. Üçünün de ortak noktası Serkan’dır. Üçü de bir erkek için sahip oldukları ve içselleştirdikleri cinsiyetçi bakışı acımasızca gösterirler.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Yonca eşitsiz, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı toplumsal cinsiyete karşı pratikler çerçevesinde direnç göstermez. Yonca, Serkan’ın her türlü psikolojik, fiziksel şiddetine karşı onunla özdeşleşir, onun adına hareket eder. Bu durumu rehinelerin, rehin alan kişilere âşık olduğu ve onlarla derin ve yakın bir ilişki kurduğu Stockholm Sendromu olarak tanımlamak mümkündür. Bu, yalnızca beden olarak değil, psikolojik olarak da tabi olunan, sağlıksız bir ilişki biçimidir. Yonca, sürekli şiddete maruz kalıp kurbanlaştırılırken, Serkan’ın lütfunu kazanmaya çalışır ve onun müttefiki gibi davranır. Şiddet hem beden hem de ruh üzerinde derin yaralar bırakır ve bireyin öz saygısını ve bağımsızlığını yok eder. Serkan dışında hiçbir çıkış yolu görmeyen Yonca, aslında biraz konfor ve iktidar alanı sağlama umuduyla ataerkillikle el ele tutuşuyor. Serkan’ın

hegemonyasına boyun eğen Yonca'nın evliliğindeki pasif kurban rolünü rıza göstererek kabullenışı söz konusudur. Bu durum Yonca'nın özsaygısını, özgüvenini yok etmiştir.

Yonca'yı Seda ile aldatan Serkan, iş arkadaşlarıyla fasılda olduğunu söyleyip Seda ile cinsel birliktelik yaşar. Eve gelince kapıda kalan Serkan Yonca'yı arayıp, ondan hesap sorar ve Yonca'ya karşı buyurgan, eril bir dil kullanıp "eve gel hemen" diye bağırır. Yonca ise Nejat ile çay içtiği yerden sinik biçimde suçluluk ve panikle evine döner. Hatta Yonca, Serkan'ın onu kıskanmasından adeta haz duyar. Yonca eve dönünce, Serkan Yonca'ya cinsel şiddet uygular, darp ve tecavüz eder. Böylece Yonca'yı denetim altına aldığı mesajını verir. Yonca da ona boyun eğer.

Evliliğinde köle-efendi diyalektiği üzerinden ilişki biçimi geliştiren Yonca, filmin sonunda Serkan için intihara teşebbüs eder ve şans eseri kurtulur. Ölümden dönen Yonca yeniden doğduğunu düşünür. Serkan'ı terk eder. Bu durum, yönetmenin kadın bakış açısıyla, Yonca'yı köle-efendi diyalektiğinden kurtuluşunu temsil ettiği düşünülse de aslolan Yonca'nın Nejat'la evlenip, çocuk sahibi olarak, kadınlara dayatılan kurgunun içine yeniden sokulmasıdır.

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Filmde kamera adeta cinsiyetçi klişeleri aktaran bir göz gibidir. Kamera, Yonca'nın Serkan'la olan ilişkisindeki pasif ve çaresiz pozisyonu gösterirken, Serkan'ın gözünden aktarır. Serkan, Yonca ve Seda'ya ya cinsel nesne gibi fetişleştirerek ya da üzerinde iktidar kurulan, acıya boyun eğen bir nesne gibi bakar. Serkan'ın Yonca ve Seda'ya parçalı ve röntgenci bakışı da erkek bakışının hazzı üzerine kurgulanmıştır. Bu noktada skopofili, filmdeki kadın karakterleri nesneleştirerek, erkeklerin meraklı ve denetleyici bakışlarına tabi kılar.

Serkan'ın Yonca'ya sözlü, fiziksel şiddet uygulayıp, tecavüz ettiği sahnede, kamera erkek izleyicinin ve erkeğin gözünden filmle özdeşleşen kadın izleyicinin tecavüz fantezilerine seslenir gibidir. Farklı bir ifadeyle köleleştirilmiş çaresiz kadın imgesi eril cinsel fantezilere hitap eder. Serkan'ın Yonca'ya bakışı, iktidarın temsilcisi gibidir ve erkeklerin haz verici bakma arzusunu tatmin eder.

Kellner ve Ryan'ın (2010, s.115) ifadesiyle kadının erkeğe hizmet sunma rolünün kabulü cinsiyet rollerindeki ayrışmayı meşrulaştırarak ve yeniden üretimine katkıda bulunarak, erkeğin, kamusal dünyada hem diğer erkeklere hem de kadınlara karşı şiddet uygulama hakkını verili görmesine neden olur. Filmde skopofilik kamera kullanımı, bu ifadenin görsellikle desteklenmesinde önemli bir işleve sahiptir. Kamera kadın karakterleri görselleştirirken, dikkati onların bedenine odaklar. Seçilen çekim ölçekleri, kamera açıları da merak ve bakma isteğini destekleyici biçimde tasarlanmıştır. Yakın çekimlerle kadın karakterlerin bedenleri parçalara ayrılıp estetize edilerek izleyicinin bakışının direkt alıcısı haline dönüştürülmüştür.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Aydınlatma, ses, kurgu teknikleri en basit haliyle hikâyeyi destekler şekilde kullanılmıştır. Filmde, Yonca karakterinin Serkan'la romantik anlarında yumuşak ve loş aydınlatma tercihi dikkat çeker. Daha duygusal ve estetik bir etki bırakan loş aydınlatmada kadın karakterlerin arzuları, kırılmalı ve cazibesi vurgulanır. Melodram filmlerinde romantizmin simgelerinden olan mum ışığı da filmde sıkça kullanılmıştır. Yonca ve Serkan'ın ev içinde yatak odalarında veya yemek sahnelerinde mum ışığının sıcak tonları ambiyans yaratmak için tercih edilmiştir. Genel olarak aydınlatmada tercih edilen ışık, kadın karakterlerin duygu durumlarını desteklemek için vardır.

Filmde Yonca'nın sıklıkla dış sesine yer verilmiştir. Hegemonik erkeklik altında ezilen Yonca, Serkan'a dair duygularını çoğunlukla dış sesle ifade edebilir. Yonca'nın dış sesi edilgen, güçsüz, bağımlı ve kararsız ruh halini destekler niteliktedir. Kurban olan Yonca karakteri Serkan'a duygularını cesurca ifade etmek yerine, tek başına olduğu sahnelerde izleyiciye dış sesle açıklama yapar. Dış ses kullanımı yönetmenin özdeşleşmeyi kolaylaştırmak için kolayca kaçtığı bir yol olarak da mevcuttur.

Filmde izleyicinin özdeşleşme duygusunu artırma işleviyle arka plan müziği sıkça kullanılmıştır. Farklı bir ifadeyle izleyicinin duygularını yoğunlaştırmak ve anlatı içinde -daha çok kadın karakterlerin duyguları temelinden- acıyı, mutluluğu, coşkuyu ve gerilimi artırmak için arka plan müzikleri kullanılmıştır. Dramatik müzik tercihi, kadın karakterlerin psikolojik durumlarının yoğunlaşmasına hizmet eder.

Filmin kurgusunda hızlı kesmeler görülmez. Kurguda geçmişe dönüş (flashback) yapılarak, anlatıdaki hikâyenin evvelki zamanlarına yer verilir.

Sonuç

Anaakım sinemanın örneği olan filmde en cinsiyetçi durum, ataerkil erkek temsili olan Serkan'ın Yonca ve Seda'ya uyguladığı şiddetten ziyade kadın karakterlerin arasında rekabet, entrika ve hegemonik tavırlardır. Yönetmen kadın bakış açısına ve kadın sinemasına uzak olduğu kadar erkek egemen sinema dilini empoze eder. Feminist mücadelede kadınların cinsiyet eşitliği için uğraşısında sosyal olarak onaylanmış şiddet biçimlerini sorgulamak ve kadın dünyasına, içe bakmak önemlidir. Yönetmen toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamaktan oldukça uzaktır. Bu bağlamda film her ne kadar yönetmeni ve senaryo yazarı kadın olsa da kadın bakış açısından ve kadın sinemasından yoksundur. Anaakım, popüler sinema toplumuyla sıkı bir ilişki içinde olan, eril bir sinemadır ve çoğunlukla toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretir. Ryan ve Kellner'in ifade ettiği gibi "Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar (2010, s.35)." Aşk Uykusu filmi de yönetmeni ve senaryo yazarı kadın olsa da kadına odaklanan bir anlatıya sahipse de bu durumun değişmediğinin bir örneğidir.

Özetle senaryo yazarı ve yönetmeni kadın olsa da anaakım sinemanın tipik bir örneği olan Aşk Uykusu, erkeğin etkin bakışını, kadının edilgen imgesini yeniden üreten bir filmidir. Filmde kadınların erkeklerden farklı bir toplumsal alanda konumlandırıldığı ve kadının özel, erkeğin ise kamusal alanla bağlantılı görüldüğü tespit edilmiştir. "Özel olan politiktir!" sloganına vurgu yapan Acar Savran'a (2013, s.143) göre "öÖzel alanın içinde yaşanan deneyimler, cinsiyetçi bakıştan farklı bir bakışla, feminizmin eleştirel çerçevesi içinde yeniden kavramlaştırıldıklarında bütüncül bir toplumsal egemenlik sistemi içine oturtulmuş olurlar. Sevgi, aşk, cinsellik, annelik, ev işi vb toplumsal bir sistemin parçası olarak kavrandığında, özel alanda bürünmüş oldukları doğallık peçesinden sıyrılır, gizemsizleşir. Böylece erkeklerin öznel, fevri gibi görünen davranışları sistematik bir erkek şiddeti, kadınların sevdiklerine yönelik vericilikleri diye adlandırılan görünmeyen emekleri kamusal tartışma konusu haline getirilir." Dolayısıyla geniş kitlelere ulaşan anaakım filmler aracılığıyla aktarılan kadın merkezli anlatılarda

kadınların erkeklerle özel ve kamusal alanda yaşadıklarının nasıl ele alındığı ve aktarıldığı daha da önemli hale gelir.

Aşk Uykusu filminin basitçe anlatı yapısını oluşturan iki kadın arasında kalan evli erkek hikayesi günlük hayatta karşılaşılan veya duyulan bir durumdur. Anaakım, popüler sinemadaki anlatıların çoğu ve o anlatı içindeki karakterler var olan algıları değiştirmek ya da toplumdaki alternatif erkek ve kadın temsillerine yer vermek yerine geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirirler. Aşk Uykusu filmi de toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren, cinsiyetçi bir filmidir.

4.9. Borç

Yönetmen: Vuslat Saraçoğlu

Senaryo: Vuslat Saraçoğlu

Gösterime Giriş Yılı: 2018

Filmin konusu: Film, yaşlı ve hasta komşularına yardım eden Tufan ve Mukaddes'in iyilik kavramını sorgulaması üzerinedir.

Filmin Özeti: Tufan küçük bir matbaada çalışan, 40'lı yaşlarında, evli ve evine bağlı biridir. Eşi Mukaddes de 40'lı yaşlarında ev kadınıdır. Tufan ve Mukaddes'in Simge isimli 8-9 yaşlarında kızları vardır. Orta sınıf bir aile olan Tufan ve Mukaddes çifti maddi olarak kıt kanaat yaşar. Huriye Hanım yalnız yaşayan, kızı dışında bir yakını olmayan, sağlık sorunları olan 60'lı yaşlarında bir kadındır. Bir gün, uzun yıllardır komşuları olan Huriye Hanım hastalanır. Tufan, Huriye Hanım'ı hastaneye götürür, tedavisinin ardından Huriye Hanım, yalnız kalamayacağı için, Tufan, Mukaddes ve Simge ile yaşamaya başlar. Bir süre sonra maddi ve manevi olarak zorlanmaya başlayan çift çaresizce ona bakım vermeye devam eder.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Filmin kadın karakterlerinden Mukaddes, tipik bir ev kadınıdır. Özel alanda yemek, temizlik yapmak, çocuk bakımı gibi ev içi emek verirken görülür. Mukaddes kendi dünyasında sıradan, sakin ve mutlu yaşayan bir kadındır. Özel alanında kendine, ataerkil düzen tarafından cinsiyetlendirilmiş, kadın dünyasına yakıştırılan küçük eğlenceler yaratan biridir. Bilgisayar karşısında oryantal dans öğrenmeye çalışmak, dantel, örgü örmek, pasta-börek yapmak bu aktivitelerindendir. Mukaddes'in özel alanda sosyalleşme aktivitelerinden biri kadın arkadaşlarıyla yüz yüze iletişim kurduğu ev günleridir. Ev günleri Türkiye gibi geleneksel toplumlarda kadınların belirli rutinlerle evlerde bir araya geldiği, kadınları bir arada tutan, sosyallikleri üst düzeye çıkartan bir paylaşım ortamıdır. Ev günleri kadınların mutluluklarını, dertlerini, deneyimlerini, gündelik pratiklerini paylaştığı alanlardır. Farklı bir bağlamda ev günleri kadınların dayanıştığı ve sosyalleştiği ortamlardır. Mukaddes için de ev günü kıymetli ve kendine ait bir alandır.

Mukaddes kamusal alanda nadiren görülür. Bu durumlardan birinde aile dostlarına ziyarete giderler, filmin sonunda ise Tufan ve Simge ile ailece sosyalleşmek için dolaşırlar. Mukaddes tek başına kamusal alanda temsil edilmez.

Filmin bir diğer kadın karakteri Huriye Hanım sağlık sorunları nedeniyle hastane dışında kamusal alanda görülmez. Huriye Hanım kızının ona bakım vermeyi reddetmesi nedeniyle uzunca bir süre Tufan ve Mukaddes'in evinde yaşar. Huriye Hanım vefat etmiş eşinden kalan emekli maaşı ile geçinir. 30'lu yaşlarda bir kızı olan Huriye Hanım maaşını kızına veren, fedakâr anne olarak temsil edilir. Kızının, beklentilerini karşılamaması nedeniyle, Mukaddes zorunlu olarak onun "gelini" rolünü üstlenir.

Filmdeki diğer kadın karakter Huriye Hanım'ın kızıdır. Huriye Hanım'ın kızı müzikle uğraşan, annesinden ayrı yaşayan genç bir kadındır. Geleneksel toplumlarda çocukların belli bir yaştan sonra anne, babasına bakım vermesi beklenir. Özellikle alt ve orta sınıf bireyler için yaşlılık döneminde bakıma muhtaç olan yaşlıların bakım sorumluluğu çocuklarının zorunluluğu haline gelir. Özellikle kız çocuklarına toplumsal cinsiyet rollerinden dolayı bakım verme sorumluluğu yüklenir. Huriye Hanım'ın kızı bu zorunluluğu reddeden bir karakterdir. Filmde genç kadının adı hiç telaffuz edilmez. Filmde Tufan'ı telefonla arayan Huriye Hanım'ın kızının adı bir kez telefon ekranında görülür. Adı Dilek'tir. Dilek'in adının hiç telaffuz edilmemesi kadınların sinemadaki temsilindeki eşitsizliğin kanıtı olarak yorumlanabilir. Filmlerde, girişimci ve hırslı erkek

karakterlerle karşılaştırıldığında, kadınlar genellikle diğer karakterlere bağımlı, aşırı duygusal ve düşük statülü işlere sınırlandırılmış olarak tasvir edilirler (Bussey & Bandura, 1999). Borç filminin anlatısında daha az öneme sahip erkek karakterlerle kıyaslandığında Huriye Hanım'ın kızının adının dahi telaffuz edilmemesi de bu eril bakış açısının bir yansımasıdır.

Tufan, Huriye'nin kızıyla diyalogunda, onun müzikle uğraşmasını yargılar ve eleştirir. Benzer ataerkil bakış açısıyla Tufan mahallenin manavı ile sohbetinde Huriye Hanım'ın kızının yaşam koşulları ve işi gereği annesine bakım vermemesini ataerkil kodlarla yargılar. Aynı hegemonik erkek bakış açısıyla manav da "O nasıl işmiş öyle, anasından daha mı önemliymiş, kaltağa bak!" ifadesiyle yargılar. Beauvoir'a (2019) göre kadınlar ikinci veya öteki cinstir. Humm (1994, s. 140), bu savı bir adım daha ileri götürür: Bir anlamda kadın "konuşmanın da 'ötekisi'dir." Yukarıda geçen diyalog da kadının söylem düzeyinde öteki olduğunun örneğidir.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Filmde kadınlar arasında dayanışma veya rekabet deneyimine rastlanmamıştır. Filmin anlatısında Mukaddes'in Huriye Hanım'a evinde bakım vermesi dayanışma örneği gibi görünse de bu durum dayanışmadan ziyade Mukaddes'e dayatılan bir sorumluluktur. Mukaddes, Huriye Hanım'ın kişisel bakımından, yemeğine, temizliğine kadar her ihtiyacını karşılar. Bu durum toplumda, geleneksellik şemsiyesi altında normal ve olması gereken bir durum gibi algılanıp kadınların emeği görmezden gelinir. Film, bu bakış açısının karşısında, kadın emeğinin görmezden gelinmesini görünür kılar.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Filmde ana kadın karakter Mukaddes'in eşitsiz, dezavantajlı, ikincil konumuna özel alanda sürekli verdiği ev içi emek sahnelerinde mevcuttur. Mukaddes ev içinde sürekli ev işleri yaparken veya hane halkına hizmet ederken görülür. Tufan ev içinde sürekli hizmet alan erkektir. Çayını, yemeğini ayağına getiren Mukaddes'tir.

Tufan'ın iyilik ve vicdan duygusuyla evine aldığı komşu Huriye Hanım'a bakım veren aslında Mukaddes'tir. Tufan hafta sonu arkadaşıyla sosyalleşip sinemaya gider,

tavla oynar, nargile içer. Hafta içi de matbaada çalıştığı için, evde yoktur. Tufan, Huriye Hanım'ı evine alırken Mukaddes'in rızasını alıyor gibi yapsa da ona cevap hakkı bırakmadan, Mukaddes'e bir yük dayatır. Tufan yardımsever, vefalı komşu/evlat pozisyonunu alırken, evde Huriye Hanım'ın bütün hizmetini yapan, bakım veren Mukaddes'tir. Bu durum Mukaddes'in ezilme deneyimi olarak yorumlanabilir. Acar-Savran'a (2013, s.49) göre "kadınlar ücret karşılığı çalışsalar da çalışmasalar da birlikte yaşadıkları veya evli oldukları erkekler için saymakla bitmeyecek kadar çok iş yaparlar. Aile ilişkileri içinde kadınların erkekler için yaptıklarını pratik, duygusal, cinsel, üremeye ilgili ve sembolik işler oluşturmaktadır. Bunların arasında ev işleri, erkeklerin yaptıkları işlere katkı olarak yapılan işler, aile fertlerine verilen duygusal hizmet, çocuk bakımı, hasta ve düşkün aile fertlerinin bakımı, kocalara sunulan cinsel hizmet ve çocuk doğurma vardır." Tufan'ın Mukaddes'le cinsel ilişkiye girdiği sahnede, Mukaddes isteksiz ve pasiftir ancak Tufan'a karşı, ona dayatılan diğer hizmetlerde olduğu gibi, iradesini ortaya koymaz.

Özel alanda karar verici Tufan'dır. Mukaddes'in karar alma noktasında etkisi zayıftır. Bu ezilme deneyimi sürecinde Mukaddes, Tufan'la sözlü gerilim ve tartışma yaşamaktan öteye geçemez. Nihai olarak Tufan, Mukaddes'i görmezden gelir. Ta ki Huriye Hanım'ın maaşını kızını verdiği öğrenene kadar. O noktada Tufan'ın vefalı komşu/evlat pozisyonunun altından agresif, bencil bir erkek çıkar. Tufan'ın Huriye Hanım'la geçen süreçte kendi sınırlarına dokunana kadar Mukaddes'in ev içi emeğini görmezden gelmesi, onun bencilliğini ve derinlerde barındırdığı cinsiyetçi kimliğini ortaya koyar. Tufan'ın içten içe yaşadığı eril kahramanlık hikayesinde Mukaddes karar verici değil, Tufan'ın kararlarına uyum sağlayan eş pozisyonundadır.

Tufan'ın erkeklik halleri en açık otomobiliyle olan ilişkisinde ortaya çıkar. Elgezdi'ye (2003, s.21) göre otomobilin gücü ve hızının, cinsel kimliği belirleyici, canlılığın ve erkek kudretinin, bir anlamda yatağındaki erkekliğinin ve yorulmazlığının da göstergesidir. Tufan için de aranası, yalnızca bir ulaşım aracı değil, toplumsal cinsiyet bağlamında iktidar göstergesidir. Tufan, Mukaddes, Simge ve Huriye Hanım bir akşam Tufan'ın iş arkadaşı Adil'lere giderler. Yolda Mukaddes yanlış yoldan gittiği için Tufan'ı uyarır. O ana dek Tufan'ın Mukaddes'le eşitlik üzerinden kurulmuş gibi görünen ilişkisinin aslında toplumsal cinsiyet rollerine göre hegemonik bir eşitsizlik üzerinden yürüdüğü açığa çıkar. Tufan Mukaddes'in müdahalesine kızgın, sert ve yüksek sesle

tepki verir: “Ya bi karışma Mukaddes ya... Kaç kere söyledim sana. Araba kullanırken, direksiyonda bana karışma!”. Tufan direksiyon başında gündelik hayatında olmadığı kadar maço bir hale bürünür. Araba onun iktidar alanıdır ve bunun önüne kimse geçemez. Adil’lerin evine ulaştıklarında, Adil onları kapıda karşılar. Adil, Tufan’ın arabasına bakıp “Kız gibi araba maşallah” ifadesini kullanır. Ardından Tufan arabasına bakıp “Adil Abine bi dans et bakalım” diyerek modifiyeli arabasını kumanda ile hareket ettirir. Bu cinsiyetçi ve namus göndermeli erkek söylemleri Adil ve Tufan’ın ataerkil bakış açısını ortaya koyar.

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Borç filminde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna rastlanmamıştır. Filmde kamera, kadın karakterlere merak ve bakma arzusu uyandıracak şekilde konumlandırılmamıştır. Filmin bütününde doğallık hakimdir. Kamera izleyiciye sahnenin içindeymiş hissi verecek şekilde konumlandırılmıştır. Filmde öznel kamera kullanımına rastlanmıştır. Tufan sokakta bulduğu yaralı kargayı eve getirir. Karga iyileşene kadar evin balkonunda kalır. Ailecek kargayı sevdikleri sahnede kamera karganın öznel bakışının yerine geçer. Burada öznel kamera, Tufan, Mukaddes ve Simge’nin karga metaforuna içsel odaklanmalarını izleyiciye daha etkin aktarmak için tercih edilmiştir.

Borç filminde skopofilik bir bakış yoktur. Filmde Mukaddes ve Huriye Hanım karakterleri filmin anlatısında önemli bir yere sahiptir. Anaakım filmlerde çoğunlukla kadın karakterlerin pasif ve izlenen (bakılan) bir şekilde temsil edilmesi söz konusu iken, *Borç* gibi anaakım dışında kalan, farklı sinema dillerini ortaya koyan bağımsız filmlerin, kadın karakterlerin temsili bağlamında farklı bakış açıları geliştirmesi beklenmektedir. Bu filmde de sinematografik açıdan Mukaddes, Huriye Hanım ve Huriye Hanım’ın kızı nesneleştirilip, fetiş nesnesi olarak görselleştirilmemiştir.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Borç filminde, aydınlatma, ses, kurgu teknikleri filmin anlatısının doğallığını destekler şekilde kullanılmıştır. Özellikle tercih edilmiş ya da araştırılan bir dil yaratma çabası güdülmemiştir. Yine doğallık ve gerçeğe uygunluk sesin, ışığın ve kurgunun ana kıstası olarak görünür. Filmde kadınları fetişleştirecek, erkek izleyicinin bakışının arzu nesnesi durumuna sokacak aydınlatma kullanımına rastlanmamıştır. Filmde doğal ses kullanılmıştır. Müzik kullanımı tercih edilmemiştir. Filmin sonunda anlatının doğal bir parçası olarak, diegetik müzik kullanılmıştır. Filmin son sahnesinde Huriye Hanım'ın kızının barda söylediği şarkı buna örnektir. Filmin ritminin hızlanmasına hizmet edecek kesmeler yoktur. Aynı zamanda kurgu teknikleri kullanılarak bir anlam yaratma çabasına rastlanmamıştır.

Sonuç

Filmin anlatısındaki konudan dolayı odağında doğrudan kadın veya kadın dünyası olmasa da yönetmen, anlatım diliyle kadını gölgede bırakmadan ve kadınların dünyasını aktarırken gerçekçi ve doğal bir üslup benimsemiştir. Ancak Mukaddes karakterinin evlilik kurumu içindeki pasifliği ve Tufan'ın aldığı kararlar karşısında istemese de uyum sağlayan özgüvensiz hali, “kadınlar istemedikleri durumlara neden yeterince net ve açık tepki veremez?” sorusunu akıllara getirir. Yönetmenin, Tufan'ın hayatının hemen her alanında “iyilik” kaygısı güderken, Mukaddes'e bıraktığı yükü asla sorgulamayan anlatısı; filmi kadın filmi olmaktan uzaklaştırır. Öztürk'e (2004, s. 12) göre kadın filmi; kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim “kadınsız feminizm” de olabilir) anlatının merkezinde yer aldığı, eril söylemi az ya da çok kıran/eleştiren, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmlerdir. *Borç* filminin en büyük eksikliği sadece durum saptaması yapıp; eril söylemi kırmayı veya eleştirmeyi hiç dert edinmediği gibi; kadın söylemine hiç yer vermemesidir. Mukaddes film boyunca kendi hayatını zorlaştıran ve aşırı iyimserliğini koruyan, fedakâr kadın olarak temsil edilir. Huriye Hanım'ın “kaynanavari” tavırları onu çileden çıkarsa da Tufan'a ve Huriye Hanım'a tepki veremez. Yönetmen bu noktada Mukaddes karakterinin özne olabilmesine olanak tanıyacak fırsatları dert edinmemiş olması ve kadın karakterin dönüşmesine, güçlenmesine olanak sağlamaması; Mukaddes'i toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil hegemonik değerlerin altında tek boyutlu ve tek düze ölmeye mahkûm ettiğinin göstergeleridir.

Yönetmen anlatıda kadına ve erkeğe eşit mesafeden yaklaşarak ve toplumsal cinsiyet rollerini açığa çıkarmaktan kaçınarak karakterlerini insan paydasında birleştirmiştir. Bu durum *Borç* filmi literatürdeki kadın filmi tanımından uzaklaştırır. Kadın karakterleri erkeğin arzu veya fetiş nesnesi olarak temsil etmemiş olması, filmi kadın sineması içinde değerli kılsa da kadın bakış açısını hissettirmemesi filmin eksikliğidir.

4.10. Kovan

Yönetmen: Eylem Kaftan

Senaryo: Eylem Kaftan

Gösterime Giriş Yılı: 2019

Filmin konusu: Film, modern hayatın içinden gelen Ayşe'nin, doğup büyüdüğü yaşam ve doğa koşullarıyla yeniden bağ kurmasını anlatır.

Filmin Özeti: Ayşe, ağır hasta annesini son bir kez görmek için Almanya'dan, Karadeniz'in dağ köyündeki memleketine döner. Ölmekte olan annesinin Ayşe'den son bir isteği vardır. Ayşe, annesinin derinden bağlı olduğu arı kovanlarına bakmalıdır. Şehir hayatı, onu, nesli tükenmekte olan arılara bakmanın merkezi olduğu çocukluk ortamından çoktan koparmıştır. Ahmet isimli yerel bir arıcının yardımıyla doğanın dilini anlamaya ve doğayla yeniden bağ kurmaya çalışır. Ayşe, yörede yaşayan bir ayının arı kovanlarına dadanıp, onları tehdit ettiğinde koruma altındaki ayıyı tüfekle vurur. Ayşe bu yanlış kararı, anne figürünün kaybı, ablası Mine ile olan ilişkisi ve kendi toprağına yabancılaşma hissiyle acı çeker. Ayşe'nin yaşadığı süreç gelenek ve modernliğin tezatlıklarını gözler önüne serer.

Verilerin çözümlenmesi için araştırma alanında yer alan filmlere yöneltilen araştırma soru gruplarının yanıtları şöyledir:

1- Toplumsal Cinsiyet

1.1. Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?

Ayşe 30'lu yaşlarında, Karadeniz'de bir dağ köyünde doğup, çocukken Almanya'da akrabalarının yanına gönderilmiş ve orada yaşayıp eğitim almış bekar,

modern bir kadındır. Almanya’da kafeteryası olan Ayşe, oradaki işiyle ilgili maddi sorunlar yaşar. Annesinin hastalığının ağırlaşması üzerine Berlin’den Artvin Borçka’ya bağlı Macahel’e dönen Ayşe, yıllardır görmediği annesi ve ablasıyla yaşamaya başlar. Annesi kısa bir süre sonra vefat eden Ayşe, annesinin ona emanet ettiği arıların bakımını üstlenir.

Ayşe vefalı, çalışkan, kararlı ve güçlü bir kadındır. Ayşe özel alanında aldığı sorumluluk gereği arılarla ilgili araştırma yaparken ve annesinden kalan fotoğraf, eşya gibi hatırları incelerken görülür.

Ayşe sıklıkla doğada görülür. Arılara bakım verirken, ormanı keşfederken, arı kovanlarına dadanan ayı ile mücadele ederken, bağımsız, cesur, mücadelecı bir kadın olarak temsil edilir. Cinsiyet doğadan gelen bir düzen iken; toplumsal cinsiyet toplum tarafından, toplum içinde yaratılan bir sistemi işaret eder. Bu durum ikinci dalga feministlerin, cinsiyeti doğal veya doğuştan değil, toplumsal şartlanma yoluyla edinilen bir kültür meselesi olarak görmeleriyle örtüşür. Dolayısıyla doğada toplumsal cinsiyet diye bir olgu yokken; doğaya da tıpkı kadınlara olduğu gibi tahakküm vardır. Feminist kuramın çalışma alanlarından biri olan ekofeminizmin temel meselesi eril sistemin tıpkı kadınlara olduğu gibi ekolojiye olan zarar verici baskısıdır. Ekosozyalizmin kurucusu olan Kovel’e (1994) göre logos (akıl), kadını ya ölü ya da vahşi olan ile özdeşleştirmiştir. Ekofeminizm kadını da güçlendirmek için yeryüzü için mücadele eder. Bu herkesin sahiplenme ile olan ilişkilerini değiştirir. *Kovan* filminin anlatısında, her kadın gibi, Ayşe’nin doğduğu andan itibaren içine doğduğu toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılma ve uzun zaman önce koptuğu doğayla yeniden bağ kurarken doğa/kültür, kadın/erkek gibi düalist düşünme biçimini sorgulaması, doğayla bütünleşmesi, sahiplenmeden veya sahiplenilmeden özgürleşme süreci anlatılır.

Ayşe doğadaki bu yeni sürecinde en büyük desteği yerel bir arııcı olan Ahmet’ten alır. Ücret karşılığı Ayşe’nin yanında çalışan Ahmet başlarda Ayşe’nin güçlü, sert ve mücadelecı tavrı karşısında bocalar. Arı kovanlarına dadanan Kafkas ayısı ile mücadele sürecinde Ahmet de Ayşe kadar ürker. Bu süreç, yönetmenin toplumsal cinsiyet rollerinin erkeğe ve kadına biçtiği güçlü erkek/güçsüz kadın, cesur erkek/ürkek kadın ikiliğini yıkan bakış açısını net şekilde ortaya koyması bakımından önemlidir. Ayşe bir gün bal kovanlarına dadanan Kafkas ayısını tüfekte öldürür.

Ayşe'nin ablası Mine, Macahel'de doğup büyümüş ve hala da orada yaşayan evli, 7-8 yaşlarında Demir isimli bir oğlu olan ev kadınıdır. Annesinin vefatı ve Ayşe'nin Macahel'de kalmasından dolayı Mine bir süre annelerinin evinde onunla yaşar. Özel alanda ev içi emek veren daha çok Mine'dir. Mine daha geleneksel olmasına rağmen güçlü, akıllı, yeri geldiğinde tepkisini ve iradesini ortaya koyan bir kadındır.

Ayşe'nin annesi Cemile, filmde çok az sahnede yer alsa da arıcılık ve tarımla uğraşan, yaşadığı çevrede sevilen, çalışkan, kendi başına ayakları üzerinde durabilen bir kadın olarak temsil edilir. Filmde baba figürü yoktur. Ayşe ve Mine'nin babasına ilişkin hiçbir bilgi yoktur. Benzer biçimde Mine'nin eşi de filmde hiç görünmez ve bahsi geçmez. Yönetmen annelik, annenin yokluğu kavramlarını ele alırken; baba ve babalığa dair hiçbir gönderme yapmaz. Bu sebeple iktidarsız bir ortam yarattığı için toplumsal cinsiyet, ataerkillik, patriarka gibi kadını ikincilleştiren, sömüren ve kadın üzerinde hegemonya kuran dinamikler de görülmez. Dolayısıyla olmayan bir şey yeniden üretilmeyeceği için, film kadın bakış açısını oldukça güçlü biçimde yansıtabilmiştir. Annesi Cemile, Ayşe'yi iyi eğitim alması için, küçük yaşta Almanya'da akrabalarının yanına göndermiştir. Bu bağlamda Cemile geleneksel değerlerin ilerisinde bakış açısına sahip bir kadındır.

1.2. Kadınlar arasında dayanışma ve/veya rekabet deneyimleri nedir?

Filmin ana karakteri Ayşe küçük yaşta Almanya'ya gidip, orada tek başına mücadele ederek hayatını kurmuş bir kadındır. Yıllar sonra memleketine döndüğünde de bu tavrını devam ettirir. Filmde kadınlar arasında hem dayanışma hem rekabet deneyimi az da olsa Ayşe ve ablası Mine arasında vardır. Ayşe annesinin hastalığından geç haberdar olduğu için, vefatından iki gün önce memleketine gelebilir. Yıllardır ailesinden uzakta ve filmde ima edildiği üzere kopuk yaşayan Ayşe, ablası Mine tarafından suçlanır. Mine, Ayşe'ye göre yaşadığı coğrafyadan kaynaklı daha geleneksel değerlerle büyütülmüştür. Ayşe ve Mine arasında kan bağı dışında yakınlık yoktur. Mine, çocukluğundan beri Ayşe'yle kıyaslanmaktan ve Ayşe'nin gölgesinde kalıp, ailenin yükünü sırtlanmaktan dolayı Ayşe'ye serzenişte bulunur. Gene de Mine, yıllardır ayrı kaldığı kardeşiyle gündelik yaşam ve arıcılık konusunda dayanışır.

1.3. Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?

Kovan filminde kadınların eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına dair bir bulgu yoktur. Bunu sağlayan, filmin bahsi geçen koşulları ortaya çıkaracak erkek tahakkümünü bilinçli şekilde reddetmesidir. Filmin ana karakteri Ayşe modern hayatın içinden gelip, uzun zaman önce yabancılaştığı doğaya yeniden adapte olmaya çalışan inatçı bir kadındır. Ayşe, şehir hayatındaki pratiklerinin yanılığısıyla yüzleşirken hatalar yapan ama bu hatalarıyla yüzleşebilen cesur bir karakterdir.

2- Feminist Film Kuramı

2.1. Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?

Kovan filminde kameranın maskülen -erkeksi- konumuna rastlanmamıştır. Kamera açıları, çekim ölçekleri kurmaca bir filmde ziyade belgesel türünün görece tarafsız bakışıyla dikkat çeker. Filmde yoğunlukla Ayşe görülür. Ayşe pasif, bakışın arzu nesnesi olarak görselleştirilmez. Mulvey (1997), kadının genellikle skopofili ile görsel bir haz sağlayan pasif rol içinde ve ekrandaki erkek karakterin kimliği içinde betimlendiğini ileri sürer. Ona göre geleneksel gösterimci rolünde, kadınlara eş zamanlı olarak bakılır ve onlar gösterilir ve görüntüleri güçlü bir görsel ve erotik etki yaratacak şekilde kodlanmıştır ki böylece bakılmış-olma-durumu ifade edilmiş olur. Ayrıca bir filmde kadının “anlamın yapıcısı değil, anlamın taşıyıcısı olduğunu” ileri sürer. Mulvey (1997), Lacan’ın psikanalitik teorisinin, ataerki toplum düzeni ve ‘bakmanın’ kendi içinde zevk veren skopofili eyleminin bir kombinasyonu vasıtasıyla kadının cinsel nesneleştirilmesi ve istismarı için filmin nasıl bir alan yarattığını anlamak için önemli olduğunu, çünkü “sinemanın hoşça giden görüntüye yönelik bir ilkel isteği tatmin ettiğini” iddia eder. *Kovan*’ın ana karakteri Ayşe ve diğer kadın karakterler Cemile ve Mine filmde anlamın yapıcısıdır. Kamera vasıtasıyla cinsel nesneleştirme, yargılama ve iktidar mekanizma alanları yoktur. Farklı bir ifadeyle *Kovan* filminde kamera, kadın karakterleri bakışın nesnesi haline getirmeden görselleştirir. Filmde kadın karakterlerin özne olarak görsel temsili söz konusudur. Bu durum yönetmenin kadınları görselleştirirken kadın bakış açısına sahip olduğunun göstergesidir.

2.2. Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?

Gerçek dış mekân (doğa) kullanımının yoğunluklu olduğu filmde, aydınlatma doğal hayatın var olan ışık koşullarına müdahale edilmeden yapılmıştır. Belirli sahnelerde aydınlatma ile anlam yaratma çabasına rastlanmıştır. Ancak bunlar kadınları daha bakılası veya erkekleri daha sert, güçlü gösterme amacıyla tercih edilmemiştir. Örneğin, ayı saldırısı sahnelerinde doğanın tekinsizliğini vurgulamak için aydınlık ve karanlık alanlar yaratılarak kompozisyonda izleyicinin dikkati belirli alanlara toplanmıştır. Bu tekinsizlik karşısında Ayşe de Ahmet de eşit derecede acizdir. Bu bağlamda aydınlatma ile cinsiyetçi yaklaşım söz konusu değildir. İç mekân aydınlatmalarında daha sıcak bir ortam yaratılmıştır. Genel olarak her sahnede nasıl bir atmosfer varsa, ona uygun bir aydınlatma tercih edilmiştir ve doğanın gücünü, güzelliğini, tekinsizliğini ve kendiliğindenliğini vurgulamak üzerine tasarlanmıştır.

Kovan filminde kadın karakterlerin aydınlatılmasında, onları nesneleştirip, erkek bakışıyla fetişleştirilmesine işlev kazandıracak bir durum tespit edilmemiştir. Bu bağlamda klasik sinemadaki erkek izleyicinin hazzı ve fantezisi üzerinden biçimlenen bakışına bu filmde rastlanmamıştır. Yönetmenin görsel anlatım açısından da kadın bakışına sahip olduğu tespit edilmiştir.

Cameron'a (1985, s.3) göre erkeklerin sahip olduğu ataerkil sistem gibi dil de ataerkilliğin bir parçasıdır. Dolayısıyla kadınların eril dil sınırları içinde kendilerini ifade etmesi kolay değildir. Tarihsel olarak uzun yıllardır devam eden süreçte kadınlar dilinden uzaklaşıp, yabancılaşmış ve sessizleşmiştir. Bu açıdan, kadınların dilini geri kazanmak gerçekten de kadınların kurtuluşu için çok önemlidir.

Filmlerdeki kadın karakterlerin yetersiz temsili veya imge boyutunda nesneleştirilen temsili kadınların filmlerde susturulmasına veya yok olmasına yol açmaktadır. Hikâyede yer alsalar dahi kadınlar yok edilirler. "Kadınlar, erkeklerin sessiz ya da uysal arkadaşı olarak görülür" (Tuchman, 1978, s.4). *Kovan* filminde Ayşe'nin sesi oldukça yüksek biçimde duyulur. Ayşe film boyunca sessiz kalan taraf değil, sorgulayan ve sesini duyuran öznedir. Benzer biçimde ablası Mine de düşüncelerini, kararlarını ve tepkisini sesini duyurarak ortaya koyan bir kadındır. Sonuç olarak *Kovan* filminde sesin sinemadaki kullanımında ataerkil bilinçdışının etkisine yer veren bir duruma rastlanmamıştır.

Filmde doğal ses kullanılmıştır. Müzik kullanımı tercih edilmemiştir. Filmin ritminin hızlanmasına hizmet edecek kesmeler yoktur. Aynı zamanda kurgu teknikleri kullanılarak bir anlam yaratma çabasına rastlanmamıştır.

Sonuç

Beauvoir'a (2010) göre kadınlar erkekle ilişkisi üzerinden tanımlanır kadın ve mutlak ötekiliği temsil eder. *Kovan* filminde öteki olan kadın değil, modern hayatla birlikte doğaya yabancılaşmış olan insandır. Farklı bir ifadeyle doğa karşısında kadın ve erkek eşit düzeyde ötekidir ve erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarı, tahakkümü burada insan ile doğa arasında söz konusudur. Dolayısıyla doğa karşısında kadın ile erkek arasında eşitlik söz konusudur. Yönetmen kadın karakterleri erkek iktidarına tabii kılmadan; doğaya ve doğasına yabancılaşan insanı, özne kadın temsili çerçevesinde ele almıştır.

Film her türlü iktidar mekanizmasından uzaktır. Söylem düzeyinde de kadınlara ne yapması gerektiğini dikte ederek şeyleştirilen erkek iktidarına rastlanmaz. *Kovan* filminde kadın karakterlere biçilen roller, kadın karakterlerin taşıdığı değerler ve kadınların yaptığı eylemler; ataerkil cinsiyet nosyonlarını yeniden üretmez.

Filmin toplumsal cinsiyet eşitliğine dair çabası, filmi kadın sineması içinde ataerkil bakış açısını yeniden üretmemek ve sorgulatmak bakımından kıymetlidir. Film yukarıdaki veriler ışığında literatürdeki "kadın filmi" tanımıyla örtüşür. *Kovan* filminin yönetmeni Eylem Kaftan, eril bakış açısına sahip kadın yönetmenlerden farklı olarak kadın karakterlerini özne olarak temsil etmiş; ataerkil bilinçdışını yansıtmadan, filmini cinsiyetçi kodlarla bezemeden ortaya koymuştur.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde çalışma kapsamında varılan sonuçlar ve gelecekte bu alanda yapılabilecek çalışmalara ilişkin önerilere yer verilmiştir.

5.1. Sonuç

Bu çalışmada 2010-2020 yılları arasında çekilmiş, senaryo yazarı ve yönetmeni kadın olan ve kadının anlatı içinde merkezde olduğu Türk filmleri nitel birer durum olarak ele alınıp, kadınlığın nasıl inşa edildiği; filmlerin anlatı, içerik ve biçim özellikleriyle kadınların toplumsal cinsiyet kodlarıyla ve ataerkil değerlerle ilişkileri çözümlenmiştir.

Kadın karakterlerin ya da cinsiyetlerin sinemadaki temsili toplumsal cinsiyet çalışmaları ve feminist film kuramlarında uzun yıllardır tartışılmalı bir analiz alanıdır. Egemen anlatı kodlarının ve kadın karakterlere ilişkin skopofilik (gözetlemeci) anlayışın yaygın olduğu sinemada, kadın karakterlerin temsilinde pasif, ikincil, ezilen kadın stereotipleri gözlemlenir. Türk sinemasındaki kadın bakış açısıyla çekilen filmlerde ve hatta anaakım dışında kalan kadın karakterlerin hikayelerinin anlatıldığı filmlerde, kadın karakterlerin feminist film kuramları temelinde tartışılmasına ilişkin şu soruyu gündeme getirir: “Türk sinemasında toplumsal cinsiyet kodları ve ataerkil bakış açısından sıyrılmış film çekilmekte midir?” “Türkiye’de kadın sineması var mıdır?” Çalışmanın çıkış noktasını da oluşturan bu soruların tarihsel kökenini, Türk sinemasında kadınlar için ve kadınlar hakkında filmlerin çekildiği feminist sinemanın varlığından söz edilememesi oluşturur.

Toplumsal ve bireysel ilişkilerin yeniden üretildiği alanlardan biri olan sinema, kadınlara dair görüntü ve söylem üretirken, çoğunlukla toplumsal cinsiyet rolleri ve ataerkil, eril düzen yeniden üretilir. Kadınlara dair yeni içerikler ve yeni söylemler üreten filmlerin sayısı ise sınırlıdır. Filmlerdeki kadın karakterlerin çoğu, içinde oldukları eril iktidar koşullarının baskınlığına boyun eğen, pasif, ataerkil bilinçdışına sahip nesnelere olarak inşa ve temsil edilirler. Temsil kavramı, standartlar ve uygulamalar oluşturan kültürel varsayımların, stereotiplerin ve cinsiyet beklentilerinin somutlaşmış halidir. Filmler bunu göze sokarak yapmaz. İzleyici, filmlerin yaşamlarında benimsemiş oldukları toplumsal cinsiyet rollerinin sürdürülmesindeki etkisini tam olarak anlamadan, doğal kabul ederek içselleştirir. Dolayısıyla kadınlık, cinsellik, annelik, evlilik, şiddet gibi kavramlar kamusal söylemin baskın ideolojik bakışı içine yerleştirilerek aktarılır.

Literatürde de ifade edildiği gibi genel olarak Türk sineması kamera arkasında ve önünde cinsiyetçidir. Öztürk'e (2004, s. 381) göre Türkiye'ye güçlü bir feminist hareket geç bir dönemde geldiği ve feminist düşünce genelde sanata özelde sinemaya gerçek anlamda yansımadağı için kadın yönetmenler gibi erkek yönetmenler de feminist bilinçten yoksun kaldı. Türk sinemasında genel olarak, ikinci dalga feminist mücadelenin etkisinin görüldüğü 1980'li yıllara kadar, erkek merkezli bir anlayış ve ortam söz konusu idi. 1980'ler siyasetten uzak bir boyutta kadının toplumdaki yeri ve kadın hakları mücadelesine odaklanan filmlerin ortaya çıktığı yıllardır. O döneme kadar kadınlara empoze edilen toplumsal cinsiyet rolleri, gelenekler, ataerkil hiyerarşi bu filmlerde bireysel bazda sorgulanmaya başlanmıştır. Gene de Türk sinemasında kadın sinemasının temellerini atacak bir hareket veya akımdan söz edilemez. Ancak bireysel çabalarda anlatı ve karakterlerle sınırlı bir değişimden bahsedilebilir. 1980'lere kadar çoğunlukla tek boyutlu, ikili kutuplar üzerinden, derinliksiz yaratılan kadın karakterlerden farklı olarak iyi ve kötü özellikleri birarada barındıran, derinliği olan, sosyo ekonomik statü olarak çeşitlilik gösteren, gerçeğe yakın karakterler yaratılmaya başlanmıştır. Bu filmler kadın meselesini ele alarak kadını güçlendirse de aynı zamanda anlatısında kadın karakterleri marjinalize etme eğilimdedirler. İzleyicinin gerçeğe yakın karakterleri perdede görmesi; karakterlerle kendi hayatı, durumu, sorunları, psikolojisi arasında bağ kurmaya başlamasına olanak tanır. Filmlerdeki eleştirel bakış açısı, izleyicinin kendi hayatını sorgulamasına neden olur. İkinci dalga feminizmin "Özel olan politiktir!" ifadesi, Türk sinemasında feminizmle bağın kurulduğu bir noktayı tetikler. O güne kadar kadın merkezli değinilmeyen aile, cinsellik, beden, cinsel ve psikolojik şiddet sinemada gündeme getirilen temalar olur. 1980 öncesi kadın yönetmenlerin belirgin bir sinema anlayışı, üslubu yoktur. Bu nedenle sinema endüstrinde kalıcı olamadılar. 1980'lerde Türkan Şoray, Bilge Olgaç, Mahinur Ergun, Nisan Akman, Fûrizan, Işıl Özgentürk ve Canan Gerede gibi kadın yönetmenlerin filmleriyle kadın meselelerine odaklanan filmlerinin sayısı arttı. 1990'lı yıllarda sinemada kadın temsili ve istihdam bağlamında eşitliksiz ve cinsiyetçi durum devam eder. Yalnızca 14 yeni kuşak kadın yönetmenin film çekebildiği yıllardır. Literatürde de değinildiği gibi kadınlar tarafından o yıllarda üretilen filmlerin çoğunun öyküsü, bağımsız veya anaakım olmasına bakılmaksızın, erkek bir kahramanın merkezinde döner ve kadınlar, aktif özneler olarak değil, erkek hikayelerinin nesnelere olarak tasvir edilirler. Ancak feminist bakış açısına sahip olsun veya olmasın,

kadınların görünürlüğünü artırmak ve erkek egemen endüstride eşitsizliği kırmak adına kadın yönetmenlerin sayısının artması önemlidir.

Literatürde yıllar bazında verilen oranlardan hareketle 2000’li yıllarda kadın yönetmenlerin ve kadın filmlerinin sayısında görece artış olduğu ortaya konmuştur. 2000’li yıllarda- bu çalışmanın analiz verileriyle de tutarlı olarak- kadın yönetmenlerin filmlerinin bir bölümü ataerkil bilinçdışını, eril bakış açısını yansıtırken; bir kısmı erkek egemenliğinin hem pekiştirilmesi hem de yıkılmasına yönelik çelişkili anlamlar üretir; bir kısmı ise toplumsal cinsiyet rollerine meydan okuyan, ataerkil kültürü eleştiren ve feminist söylem üretebilen kadınlardır.

Literatürde ortaya konan kadın sineması ve kadın filmi tanımına göre bu bakış açısına sahip filmler toplumsal cinsiyet söylemlerini eleştirirken, bu söylemleri kendi içinde yıkararak, kadınların yok sayıldıkları alanlarda var olduklarını ortaya koymaya yönelik bir sinema anlayışına sahiptir. Farklı bir ifadeyle, kadın filmleri, kadın deneyiminden çıkan, cinsiyetçi ideolojiye işaret ederek eril söylemi az ya da çok kıran ya da yapı bozumuna uğratan filmlerdir (Öğüt, 2009, s. 209).

Çalışmanın dördüncü bölümünde 2010-2020 arası senaryo yazar ve yönetmeni kadın olan, hikayesinin merkezinde kadın olan, kurmaca filmlerde kadınlığın nasıl inşa edildiğini ortaya koymak için; filmlerde yer alan kadın temsilleri feminist kuramın dört dalgasının temel kavramları ve feminist sinema kuramı çerçevesinde analiz edilmiştir. Araştırma alanını oluşturan on film nitel birer durum gibi ele alınıp, filmin anlatısı, sinematografi, ses, kurgu öğeleri yaş, ekonomik sınıf, emek, toplumsal statü, eğitim, medeni durum ve istihdam özellikleri; ruhsal, fiziksel ve toplumsal açıdan dışavurumları; kadına yönelik şiddet, cinsellik bakımından incelenmiştir

Çalışma kapsamında analiz edilen *Zefir* (2010, Belma Baş), *Gözetleme Kulesi* (2012, Pelin Esmer), *Hayatboyu* (2013, Aslı Özge), *Tereddüt* (2016, Yeşim Ustaoglu) ve *Kovan* (2019, Eylem Kaftan) filmlerindeki kadın karakterler, feminist film pratiği açısından, pasif kadın karakter stereotipinin üstesinden gelebilecek bireyler olarak temsil edilmiştir. Bu bağlamda adı geçen senaryo yazarları ve yönetmenler kadın bakış açısına sahip söylemler üreten kadın yönetmenlerdir. Senaryo yazarı ve yönetmeni kadın olsa da analiz edilen *Geriye Kalan* (2011, Çiğdem Vitrinel), *Köksüz* (2014, Deniz Akçay), *Aşk Uykusunu* (2017, Nisan Akman) ve *Borç* (2018, Vuslat Saraçoğlu) filmlerinde toplumsal cinsiyet kodlarının, rollerinin ve ataerkil bilinçdışının izlerine rastlanmıştır. *Toz Bezi*

(2015, Ahu Öztürk) filminde ise ataerkil koşullar ve toplumsal cinsiyet rolleri yeniden üretilip, kadın karakterler nesneleştirilmemiş olsa da bunlara karşı direnme pratiklerine de rastlanmamıştır.

Analiz edilen filmlerde araştırma soruları çerçevesinde ortaklaşan temalar söz konusudur. Toplumsal cinsiyet kategorisinde yer alan “Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri özel ve kamusal alanda nasıl temsil ediliyor?” ve “Kadınlar eşitsiz, dezavantajlı, ikincil, baskı/sömürü koşullarına karşı nasıl direnç gösteriyor? Kadınların ezilme veya özgürleşme deneyimleri nasıl temsil ediliyor?” soruları cinsiyetler arasındaki eşitsizliğin ekonomik, politik, kültürel ve yasal yollarla nasıl inşa edildiğini incelemek bakımından önemlidir. Araştırma sorularının ikinci ayağını oluşturan feminist film kuramı kategorisinde yer alan “Sinematografik olarak kamera nasıl konumlandırılıyor? Skopofilik bakış açısına dair nasıl izler vardır?” ve “Aydınlatma, ses, kurgu gibi film teknikleri nasıl kullanılmıştır?” sorularıyla, filmlerde kadın karakterleri görsel ve ses olarak nesneleştiren, şeyleştiren eril bakış açısının varlığının izleri aranmıştır.

Zefir, doğa ve annelik arasında bağ kurarak, *Zefir*'in annesinin varlığı ve yokluğuyla hissettiği acı, kendince bulduğu çözümü kadınları merkeze merkeze alıp özne olarak temsil eder. *Zefir* filmindeki kadınlık ve annelik temsili filmlerde yaygın olan ataerkil, cinsiyetçi bakıştan farklı olarak inşa edilmiştir. *Zefir* filminde anne Ay karakteri gelenekselliğin, ataerkilliğin dayattığı annelik kavramından çok uzak; anneliğini sorgulayan, bağımlılıktan uzak, kendi hayatını merkeze koyan bir kadın olarak temsil edilir. Belma Baş toplumun anneliğe yüklediği sorumlulukları sorgulattırken, toplumsal cinsiyet kodlarının öğretileri dışında kız çocuğu büyütmenin olanaklılığı da göstermiştir.

Geriye Kalan filminin konusu sinema tarihinde defalarca ele alınmış, “iki kadın, bir erkek” hikayesi gibi görünse de konuyu ele alış biçimi ve aktarması bakımından bu klişeye yeni bir bakış açısı getirir. Film üç ana karakter üzerinden anlattığı hikayesiyle, toplumun aşına olduğu, bilindik bir meseleyi yalın bir üslupla ama cesurca irdeler. Ancak yönetmen Çiğdem Vitrinel ne erkeğe bağımlı yaşayan üst orta sınıf Sevda'nın özgürleşmesine olanak tanır ne de kendi ayakları üzerinde durmak için mücadele eden bekar anne Zuhal'in, Sevda tarafından öldürülmesine engel olur. Oldukça gerçek kadın karakterler yaratmayı başarmış olsa da kadınlar için eril dünyanın karamsar, sarsıcı sınırlarını aşmalarının olanaklılığından çok uzak kalmıştır.

Gözetleme Kulesi filmi, Türkiye'nin geleneksel, ataerkil aile yapısı ve kültüründe Seher'in sessiz isyanı, özgürlük mücadelesi ve hayata tutunma çabaları anlatılır. Dayısının tecavüzü sonrası hamile kalan Seher'in daimî, sabit bir özel alanı yoktur. Bir süre önce, özel alanı olan ailesinin ve dayısının evi, İkinci Dalga Feminizmin sloganı olarak ortaya çıkan "özel olan politiktir" söylemiyle örtüşür. Seher özel alanındaki ataerkil sınırlandırılmalar ve eril şiddetten dolayı özel alanlarını reddetmiş; kendi başına, özne olarak hayatının sorumluluğunu almaya karar verip harekete geçmiş, güçlü bir kadındır. Seher filmin anlatısında, kendi mücadelesini vermeye çalışırken, film boyunca bir erkek etkisi veya erkek hegemonyası ile karşı karşıya kalır. Buna rağmen mücadele etmeyi bırakmaz. Pelin Esmer her ne pahasına olursa olsun mücadelesini sürdürecektir güçlü bir karakter yaratmaya çalışmıştır.

Hayatboyu ataerkil cinsiyet sisteminde kadınların denetlendiği, erkeğin üstünlüğü kabulüyle eşitsiz ilişki biçimlerinin yeniden üretilmesinden farklı olarak; Ela'nın seçimlerini ve ikili ilişkisinde varoluş sorgulamasını ortaya koyan bir filmidir. Ela mensubu olduğu sınıfın getirdiği konfor olanaklarının da aracılığıyla evliliğindeki duygusal yoksunluğuna tahammül etmemeyi tercih eder. Ev içi ve duygusal emeğinin farkında olan Ela, isteklerinin ikinci sırada olmasından ve ihtiyaçları önceliklendirilmediği için hayatını duygusal ve fiziksel olarak yeniden kurmak adına sorgular ve harekete geçer.

Köksüz filminde aile içinde ev içi ve duygusal emeğin eşitsizliği söz konusudur. Feride ev içi alandaki sorumlulukları nedeniyle kariyerini, hayallerini ve kendi ihtiyaçlarını ikinci plana atar; kişisel tercih noktasında ise âşık olmadığı bir erkekle rızasıyla evlenen genç bir kadındır. Aslında bu kişisel bir tercih değil, yönetmenin ataerkil düzeni yeniden kurmasıdır.

Toz Bezi filmi, Nesrin ve Hatun'u, Doğu Anadolu Bölgesi'nden İstanbul'a göç etmiş, gündelikçi olarak evlere temizliğe giden sosyo-ekonomik olarak alt sınıfa mensup iki kadını ve kadın emeğini anlatısının merkezine almıştır. İki kadın karakter hem kadın olarak hem sınıfsal ve etnik köken olarak ötekidir. Nesrin ve Hatun anlatı içindeki ezilme deneyimlerine ve ataerkil toplumsal cinsiyet rollerini benimsemiş kadınlar olmalarına rağmen; kolaylıkla kurban olarak sunulabilecekken, güçlü ve özne olarak temsil edilmişlerdir. Nesrin de Hatun da hem özel alanda hem kamusal alanda mücadeleyi kolay kolay bırakmayan kadınlar olarak temsil edilir.

Tereddüt filmi, Türkiye'deki ataerkil düzenin farklı sosyo-kültürel yapılar ve sınıflardaki yansımalarına dair bir hikâye anlatır ve hayatı kesişen iki farklı kadını anlatısının merkezine alır. Filmin başında geleneksel ataerkillikle çevrili olan Elmas ve modern ataerkillikle çevrili Şehnaz çok farklı deneyimler bile özel alanlarında kendi duygularını, tatminlerini arka plana atıp; erkeğini memnun etmek için kendini adamış karakterlerdir. Filmin anlatısında, o güne kadar kamusal alanda ve özel alanında hayali bir nesne gibi olan Elmas, kocası ve kayınvalidesinin ölümüyle sonuçlanan felaket sonucunda özgürlüğünü kazanamamış olsa da terapiler sayesinde kendini suçlamaktan kurtulması ve sesinin çıkması kadın olarak güçlendiğinin işaretidir. Benzer biçimde Şehnaz da otoriter ve dominant Cem'den ayrılma kararı alarak, kadın olarak güçlendiğini ve özgürleştiğini gösterir.

Aşk Uykusu filminin analizinden çıkan veriler literatürdeki ataerkil bilinçdışı ve içselleştirilmiş cinsiyetçilik kavramlarıyla örtüşür. Freud'un analizine gönderme yaparak Mulvey (1989), kadının edilgen dişilik ile etken erillik arasında gelgitler yaşadığını, bunun da fiziksel özellikleri üstüne toplumca bindirilmiş olan ama fiziksel özellikleriyle çelişen kimliğinin altını çizer. Bu gelgitlerde kadının hareketi edilgen dişilikten etken erillığe doğru evrilir. Evlilik bu evrilmenin açığa vurduğu bir işlev, bir toplumsal ritüeldir. Özünde erotik bir karakter taşımakla birlikte evlenme kadının erkeğe doğru hareket ettiği bir toplumsal eylemdir. Mulvey'in (1989) bu analizi, yukarıda ele alınan fallus merkezli tartışması ile de tutarlıdır. Kadın, ataerkil bilinçdışının egemen olduğu bir ortamda fallusa sahip olma arzusunu çocuk sahibi olmakla giderir, bunun da yine ataerkil bilinçdışının egemen olduğu bir toplumda çözümünü evlenmektir. Sonuç olarak filmdeki Yonca ve Seda karakterleri de evlenme kurgusunda erkeğe doğru hareket eden, çocuk sahibi olmayı hayatlarının merkezine alan kadınlardır. Bu ataerkil bilinçdışının diğer bir yansıması olan içselleştirilmiş cinsiyetçilikle de tutarlıdır.

Borç filminde Mukaddes evliliğinde toplumsal cinsiyet dinamiklerine meydan okumayan, bu dinamikleri sorgulamayan, ev içinde sürekli hem duygusal hem fiziksel emek veren bir kadındır. Mukaddes'in film boyunca kadını ikincilleştiren toplumsal cinsiyet rollerinin devamlılığı veya sürdürülebilmesi için kullanılan bilinçsiz ve zarar verici hiyerarşileri öğrenmenin bir sevgi eylemi olduğuna inanması, yönetmeni kadın sinemasından uzaklaştırır. Mukaddes, pekâlâ ikili ilişkisinde eşitlik beklemeyi, saygı talep etmeyi, hayır demeyi öğrenen bir kadın olarak temsil edilebilecekken, edilmemiştir.

Dolayısıyla yönetmen Vuslat Saraçoğlu, kadın bakış açısını ve duyarlılığını kadın temsili bağlamında ortaya koyamamıştır.

Kovan filminde modern ile geleneksel arasında parçalanmış bir yaşamda yol alırken kendisiyle ve doğayla yeniden bağ kuran güçlü, özne bir kadın temsili vardır. Yönetmen Eylem Kaftan, filmin anlatısında toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretmemek için titizlikle davranmıştır. Bu nedenle Eylem Kaftan kadın bakış açısına sahip kadın yönetmen olarak kadın karakterlerini ataerkil bilinçdışının tuzaklarına düşmeden, kadın karakterini nesneleştirmeden veya marjinalleştirmeden, gerçekçi bir üslupla aktarmıştır.

Zefir'in yönetmeni Belma Baş gibi kadın film yönetmenler, geleneksel ataerkil söylemlere meydan okuyan yıkıcı anlatılar sunar. Bekar annelik ile yeni aile yapılanması imgeleri yaratarak, anlatı geliştirerek cinsiyet normları romantik ilgiyi içermeyen ve acımasız gerçekleri tasvir eden söylemler ortaya koyabilmektedirler. Benzer biçimde *Kovan* filminde Eylem Kaftan, geleneksel olmayan aile dinamiklerini, çekirdek aileye bir alternatif olarak tasvir etmiştir. Her iki filmde de baba figürlerinin yokluğundan rahatsızlık duymayan kadınlar tasvir edilmiştir. *Köksüz* filminde ise yönetmen Deniz Akçay bu durumun tam tersi bir bakış açısına sahiptir. Baba figürünün yokluğunda anne ve çocukların yaşadığı sıkışmışlık ve dağılmanın eşiğine gelen ailenin trajedisini anlatır. Geleneksel ataerkil değerlerin- ki burada baba miti ile sembolize edilen- yokluğunda kadın karakterlerin yetersizlik, korku ve cesaretsizlik hissi *Köksüz*'ü kadın sinemasından uzaklaştırır.

Aşk Uykusu ve *Geriye Kalan* filmlerinin hikayesi benzer biçimde iki kadın bir erkek ve aldatma üzerinedir. Yonca ve Sevda evliliğinde aldatılan, orta üst sınıfa mensup, ev kadınlarıdır. Her iki filmin yönetmeni de ataerkilliği derinlemesine içselleştirmiş karakterler yaratmıştır. İçselleştirilmiş cinsiyetçilik sorununda, kadınların diğer kadınlara uyguladığı sözlü veya fiziksel önyargılı, ayrımcı, cinsiyetçi tutum ve davranışlar söz konusudur. Tıpkı Yonca ve Sevda'nın aldatıldığını öğrendiğinde, aldatılmalarının tek müsebbibi olarak öteki kadınları, Zuhul ve Seda'yı görmeleri gibi. Erkek egemen imge ve kuralları sorgulayıp, kendi kaderlerini tayin etme mücadelesi vermek yerine, evliliğin konfor alanında kalmak ve kendileriyle yüzleşip, kadınlıklarını sorgulamamak adına; diğer kadınlara zarar vermeyi tercih ederler.

Çalışmanın temel kavramlarından olan toplumsal cinsiyet ve sinema ilişkisi; cinsellik, aile, şiddet, annelik, ev içi emek, duygusal emek, istihdam vb. nosyonlarda senaryo yazımı ve yönetmenliği kadınlar tarafından yapılmış seçili filmlerde araştırılmıştır ve tartışılmıştır.

Çalışmada, cinsiyete dayalı işbölümü ve toplumsal cinsiyet ilişkileri çerçevesinde kadınların görünmeyen emeğine *Borç*, *Köksüz* ve *Toz Bezi* filmlerinde Mukaddes, Nurcan, Feride, Gülten, Hatun ve Nesrin karakterlerinde rastlanmıştır. Alt orta sınıfa mensup bu kadınların emek hikayesinde yönetmenin sadece bunu ortaya koyması söz konusudur. Ancak kadın yönetmenler ve kadın sineması açısından bakıldığında bu filmler eleştirellikten uzaktır. Bu filmler izleyiciye sadece kadınların varolan eşitsiz durumunu sergilemektedir. Ataerkil toplum bu kadın karakterlerin bağımsız bireyler olmalarına izin vermediği için, bu filmlerdeki kadınlar “öteki” olarak kurgulanır ve bu bakımdan, kadın izleyiciler muhtemelen kendilerini bu filmlerdeki kadın karakterlerle özdeşleştirmeyi tercih etmez.

Çalışma kapsamında incelenen filmlerde ortaklaşan bir diğer kavram cinsel taciz ve tecavüzdür. *Gözetleme Kulesi*, *Tereddüt* ve *Aşk Uykusu* filmlerinde Seher, Elmas ve Yonca karakterleri cinsel taciz ve tecavüze maruz kalan kadınlardır. Seher dayısı, Elmas ve Yonca ise kocaları tarafından tecavüze uğrar. *Gözetleme Kulesi* ve *Tereddüt* filminde bu durum kadınların sessizce kabullendiği bir şiddet biçimi olarak değil, Seher’in kaldığı evi terk edip, ailesini karşısına alma pahasına buna direndiği, ayakta kalma mücadelesi verdiği bir durum; Elmas’ın ise cinnet geçirip, kocasını ve kaynanasını öldürdüğü; Şehnaz’ın da kocasını terk ettiği bir durum olarak aktarılmıştır. *Aşk Uykusu* filminde ise Yonca’nın tecavüz ve şiddeti kabullenışı, filmin kadın deneyiminden uzak, kadın bakışını merkez alan bir yapıda kurulmamış olduğunu kanıtlar. Nisan Akman ataerkil anlatı kalıpları içinde cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkilerini yeniden üretmekten öteye gidememiştir.

İncelenen filmlerde *Zefir* ve *Kovan*’da ana karakterler Ay, Zefir ve Ayşe doğa ile bütünleştirilerek temsil edilmiştir. Doğanın içinde doğa kadar güçlü, kararlı, özgür, başına buyruk, kendi ritminde yaşayan kadınlardır. Kadın sinemasının başarılı birer örneği olan bu filmlerde toplumsal cinsiyet rollerine sığamayan, kendi kararlarını alabilen kadınlar, feminist film kuramının da çabası olan sinemada erkek bakışını kıran, kadın izleyicinin kadın bakışıyla özdeşleşmesine olanak sağlayan karakterlerdir.

Çalışmada incelenen filmlerde, feminist film kuramının toplumsal cinsiyetin kamera aracılığıyla işleme biçimini ortaya koyan skopofilik bakışa dair elde edilen bulgulara göre, yönetmeni kadın da olsa bazı filmlerde gözetlemeci bakışa rastlanmıştır. *Geriye Kalan* filminde olayları kontrol altında tutmaya çalışan erkek kahramanın gücü, erotik bakışın aktif gücüyle birleşir. Böylece kadın karakterler zaman zaman nesneleşir. *Köksüz* filminde İlker'in arkadaşının annesi Gülten'le cinsel ilikiye girdiği sahnelerde de kameranın skopofilik bakışla kadını nesneleştirdiği tespit edilmiştir. Daha yoğun biçimde *Aşk Uykusu* filminde rastlanan skopofilik bakışla, kadın karakterler denetlenen ve meraklı bakışların odağı olan nesnelere dönüşür.

“Kadın sineması, kadın filmleri neden önemlidir?” sorusu ışığında incelenen filmler değerlendirilecek olunursa; kadın yönetmenlerin kadın bakış açısı ile kadın hikâyeleri sunması önemli bir konudur çünkü kadınlık hakkında duyguları hissedecek ve içselleştirecek olan yine kadınlardır ve bu nedenle bu çalışmada kadın yönetmenlerin filmlerine odaklanılmıştır.

İncelenen filmlerde kadınlar ekonomik olarak erkeklerden daha alt seviyededir (*Geriye Kalan* filminde Sevda ve Zuhâl; *Gözetleme Kulesi* filminde Seher ve annesi; *Köksüz* filminde Nurcan, Gülten; *Toz Bezi* filminde Hatun, Nesrin; *Tereddüt* filminde Elmas; *Aşk Uykusu* filminde Yonca; *Borç* filminde Mukaddes, Huriye), kamusal alandan ziyade daha çok eve dair faaliyetlerle ilişkilendirilir. *Geriye Kalan* filminde Sevda; *Gözetleme Kulesi* filminde Seher'in annesi; *Köksüz* filminde Nurcan, Feride, Gülten; *Tereddüt* filminde Elmas; *Aşk Uykusu* filminde Yonca; *Borç* filminde Mukaddes, Huriye), daha duygusaldır ve erkeklerden daha az güçlüdür (*Geriye Kalan* filminde Sevda; *Gözetleme Kulesi* filminde Seher'in annesi; *Köksüz* filminde Nurcan, Feride, Gülten; *Tereddüt* filminde Şehnaz, Elmas; *Aşk Uykusu* filminde Yonca, Seda; *Borç* filminde Mukaddes, Huriye).

İncelenen filmlerin çoğunda olan bu özcü yaklaşımın (kadın budur, erkek şudur) cinsiyeti nasıl sabit bir hale getirdiği ve nasıl cinsiyet farkının doğallaştırılmasına (insanların bunu “doğal” olarak kabul etmesi) yol açtığı aşikârdır. Oysa erkeklerin özgürlüğü, üstünlüğü ve iktidarı üzerinden tasarlanmış olan toplumsal, kültürel, bireysel koşulların ve politikaların sorgulanması gerekmektedir. Ancak incelenen filmlerde bu sorgulama ve dolayısıyla kadın temsilleri bağlamında, kadın sinemasına “bilinç yükseltme”, “güçlenme” ve “duyarlılık yaratma” noktasında katkısı sınırlıdır. Sinema

seyirci ilişkisi ve sinemanın toplum üzerindeki etkisi göz önüne alınırsa anaakım ve/veya bağımsız sinema alışkanlık olarak kadın karakterleri “çocuklar veya kadınla ilişkili olarak tanımlanan fedakârlık temaları” merkezinde görmektedir ve kadın izleyicileri “ekranda gördükleri güçsüz ve kurban konumundaki kadın figürler veya aktif erkek kahramanlar ile özdeşleştirmeye teşvik etmektedir” (Montgomery, 1984, s. 39).

İncelenen filmlerin genel eğilimi sadece durum saptaması yapıp, eleştirel bakış açısı geliştirmek noktasında zayıf kalmış olmalarıdır. Filmlerdeki kadın temsillerinde varolan eşitsiz koşulların, toplumsal cinsiyet rollerinin, ataerkil yaptırımların durum tespitini yapmak, bu kavramlar hakkında ilk düşünce ile son düşünce arasında bir anlam değişimi ortaya koyamadığı sürece işlevsiz tespitlerden öteye gidememektedir. Cinsiyetin kurgusunu ve cinsiyet ideolojisinin nasıl işlev gördüğünü anlamak, bunlara karşılık vermenin ve alternatif yeni okumalar ortaya koymanın ilk önemli adımıdır. Bu bağlamda kadın yönetmenlerin, toplumsal cinsiyet bağlamında kadınların tarihsel, sınıfsal, ırksal, sosyal konumlarını göz ardı etmemesi, sinemadaki eril bakış açısını kırmak adına dönüşümün ilk aşaması kabul edilebilir.

Suner’e (2010, s.163) göre, filmler sanatsal veya popüler olmasına bakılmaksızın, filmin öyküsü erkek bir kahramanın etrafında döner ve “kadınlar, aktif öznel olarak değil, erkeklerin arzu nesnelere olarak tasvir edilirler”. Suner, savını şu sözlerle devam ettirir: “Bu filmlerin çoğunda kadınların olmadığı doğrudur. Kadınlar her zaman erkekler tarafından görüldüğü gibi temsil edilir, son tahlilde, bu filmler erkekler hakkındadır ve kadınlar, hikâyelere yalnızca erkek arzusunun nesnelere olarak sızar.” (Suner 2010:174) İncelenen filmlerden yola çıkarak söylenebilir ki, kadınların bağımsızlık ve özgürleşme mücadelesi çoğunlukla erkeklerin kontrolü altındadır. Kadınlar erkek egemen sistemde kalmaya devam eder ve kendi benliklerinin farkına varmaları zordur. Her ne kadar kadınlar özgürlükleri için mücadele ediyor olsa da mücadeleye erkek müdahalesi kaçınılmazdır. Bu durum aradan kaç yıl geçmiş olmasına rağmen Mulvey ve Friedan’ın çalışmalarını destekler biçimdedir.

Çalışma kapsamında incelenen, kadın sinemasının örneği olarak sınıflandırılan kadın bakış açısıyla çekilmiş sınırlı sayıdaki filmde heteroseksist bakış açısının baskınlığı dikkat çekicidir. Nitel bir çalışmada bir bulgunun varlığı kadar yokluğu da veridir. Alternatif cinsel kimliklere rastlanmamıştır. Heteroseksüel olmayan cinsiyet kimlikleri

üzerine veri olmaması, kadın sinemasının örneği de olsa bu kimliklerin göz ardı edildiği gerçeğini ortaya koyar.

Modernleşme ve ekonomik büyüme yeni Türk sinemasına daha fazla özgürlük getirmiştir; ancak buna rağmen kadın yönetmenlerin sayısı hâlâ oldukça azdır. Çalışmada analiz edilen filmler çerçevesinde ele alındığında, Çiğdem Vitriyel, Deniz Akçay, Nisan Akman, Ahu Öztürk, Vuslat Saraçoğlu filmlerinde cinsiyet sorununu önemsiz gibi göstermektedir ve bu gözleme paralel bir şekilde bu kadın yönetmenler feminist duruş ile aralarına mesafe koyma eğilimindedir denilebilir. Farklı bir ifadeyle bu kadın yönetmenlerin filmlerinde feminist bakış açısına rastlanmamıştır. Analiz edilen filmler çerçevesinde, cinsiyet konularını tartışma ve feminist duruş ile kişisel olarak özdeşleşme bakımından kendilerinden daha emin olan Belma Baş, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Aslı Özge ve Eylem Kaftan son yıllarda bir değişim ortaya koyabilmiştir.

Genel olarak Türkiye’de feminist sinemanın varlığından ve kadın sinemasından “sinema” akımı düzeyinde söz etmek mümkün görünmemektedir. Bireysel düzeyde birkaç filmle sınırlı kalan feminist sinema ve kadın sinemasının yokluğunun temel nedeni ise tarihsel, kültürel, ekonomik nedenlerle feminizm ve sinemanın birleşmemesi, paralel yollarda kalması ve ayrı ihtiyaçlar tarafından yönlendirilmesinden dolayıdır. Gene de varolan eşitsiz düzenin dönüştürülebilmesi için, kadın yönetmenlerin kadın karakterlerin temsili noktasında ortaya koyacağı radikal anlatı stratejilerine; bazı alanlardan bağıni koparamayan karakterlerin aksine, kadın karakterlerin varoluşlarını kamusal olarak görünür olacak şekilde sunan, özel ve kamusal alanda mevcudiyetlerini sergileyebilen, özne olabilen, umut vadeden kadın karakterlere ihtiyaç vardır.

5.2. Öneriler

Bu çalışmada seçilen filmler birer durum gibi ele alınıp, nitel durum analizi yöntemi kullanılmıştır. Filmler kadar önemli olan izleyicilerin filmleri nasıl alımladığı çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Dolayısıyla senaryo yazarı ve yönetmeni kadın olan filmlerin; izleyicilerin ataerkil kodları, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulaması bakımından sorgulama, bilinç yükseltme ve dönüştürme potansiyeli ayrı bir çalışma olarak literatüre katkı sağlayabilir.

Bu çalışmada feminist kuram ve feminist film kuramı çerçevesinde sadece kadın karakterler incelenmiştir. Kadın yönetmenlerin filmlerinde yalnızca kadınlar değil; feminist film kuramınının 1980’lerden beri kesişimsel bir gözle mercek altına aldığı

alternatif cinsiyet kimliklerinin ve cinsel yönelimlerin araştırılıp, incelenmesi de önem taşır.

KAYNAKÇA

- Abbott, S. (2009). *Angel*. Detroit: Wayne State University Press.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi
- Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Abrahams, J. (2017). "Everything you wanted to know about fourth wave feminism-but were afraid to ask". <https://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/everything-wanted-know-fourth-wave-feminism>. (Erişim tarihi: 02. 10.2019).
- Acar Savran, G. (2013). *Beden Emek Tarih Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat Yayıncılık.
- Acker, A. (1991). *Reel Women: Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present*. London: Continuum.
- Adanır, O. (1997). " Eski dünya'ya yeni bir bakış": " Kuramsal bir deneme"; kitap: I-II. Eylül Yayınları.
- Adriaens, F., & S. Van Bauwel (2014). Sex and the city: a postfeminist point of view? Or how popular culture functions as a channel for feminist discourses. *Journal of Popular Culture*, 47(1), 174–195.
- Akyüz, B. (2011). 1965-1970 Dönemi Türk Sinemasında Toplumsal Cinsiyet, Bedensellik Ve Dans Temsiliyetleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alkan Zeybek, H. (2011). Bir Aile Mekânında Cinsiyet, Cinsellik ve Güvenlik. İçinde *Neoliberalizm ve Mahremiyet*. (Haz.: C. Özbay, A. Terzioğlu, Y. Yasin), ss. 227-243. İstanbul: Metis
- Altındal, Y. (2009). Erkeksi Siyasetin'erk'siz Dublörleri. *Balikesir University Journal of Social Sciences Institute*, 12(21), 351-367.
- Altınsay, İ. (1990). "Sinemamızın Son Dönemi Üzerine Notlar", içinde *Türk Sinemasında Yeni Konular* (Ed. Burçak Evren), İstanbul: Broy Yayınları.
- Altman, R. (1998). *Rebirth of a Phantom Genre*. N. Browne (Dü.) içinde, *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (s. 1-41). Berkeley: University of California Press.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Arneil, B. (1999). *Politics and feminism*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Ashby, J. (2010). 'It has been emotional': Reassessing the contemporary British woman's film. M. Bell, & M. Williams (Dü) içinde, *British Women's Cinema* (s. 153-169). Londra/New York: Routledge.
- Aslan, M. (2019). "Sinemada Kadın: Başka Dilde Aşk Filmi Üzerine Bir İnceleme." *Selçuk İletişim* 12.1: 199-215.

- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi sinema: Kavramlar yaklaşımlar ve film okumaları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Ata, I. K. (2018). "Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri: Potter, Labaki Ve Vitrinel'de Karşılaştırmalı Bir Analiz", Yüksek Lisans Tezi Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Kadın Araştırmaları Anabilim Dalı.
- Atakav, E. (2013). *Directory of World Cinema: Turkey*. Chicago: Intellect.
- Atakav, E. (2013). *Women and Turkish Cinema Gender Politics, Cultural Identity and Representation*. Oxon: Routledge.
- Avcı, İ. B. (2017). Yeni Türk Sineması'nın Minör Temaları: Gözetleme Kulesi SineFilozofî Dergisi 2(4), 7-24.
- Avcı, Z. (1984). "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?" *Videosinema*, Sayı 5, ss. 66-68.
- Aydemir, F. A. (2019). Avrupa Birliği'nin toplumsal cinsiyet eşitliği politikalarına etkisi: İtalya ve Slovenya'nın karşılaştırmalı analizi. Marmara Üniversitesi Avrupa Araştırmaları Enstitüsü Avrupa Siyaseti ve Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Badinter, E. (2011). *Kadınlık Mı Annelik Mi?*. İstanbul: İletişim
- Basinger, J. (1994). *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960*. London: Chatto & Windus.
- Baumgardner, J. (2011). Is there a fourth wave? Does it matter?. <https://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/baumgardner2011.html>. (Erişim tarihi: 02. 10.2019).
- Bayhan, V. (2012). "Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet", *Doğu Batı Yayınları*, 16(63), 147-164.
- Bean, J.M. ve D. Negra (ed) (2002). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bearman, S., Korobov, N., & Thorne, A. (2009). The fabric of internalized sexism. *Journal of Integrated Social Sciences*, 1, 10–47. Retrieved from www.jiss.org
- Bearman, S., Amrhein, M. (2014). "Girls, Women, and Internalized Sexism". Ss. 191-225. İçinde David, E.J.R. (ed.). *Internalized Oppression: The Psychology of Marginalized Groups*. New York: Springer Publishing Company.
- Beauvoir, S. D. (1972). *The Second Sex*. Harmondsworth: Penguin.
- Beauvoir, S. D. (2019). *İkinci Cinsiyet*. (Çev. G. Acar Savran). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bernard, J. S. (1973). *The Sociology of Community*. Glenview Illinois: Scott, Foresman Publisher.
- Beugnet, M. (2004). *Claire Denis*. Manchester: Manchester University Press.

- Bingöl, O. (2014). Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’de Kadınlık. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi. 16 (Özel Sayı I), 108-114.
- Bora, A. (2011). Kadınların sınıfı ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boyle, M. (2014). Re-thinking abortion: Psychology, gender and the law. New York: Routledge.
- Bussey, K., & Bandura, A. (1999). Social cognitive theory of gender development and differentiation. *Psychological Review*, 206(1), 676–713.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The contested screen*. London: Wallflower Press.
- Butler, A. (2008). “Feminist Perspectives in Film Studies”, içinde *The Sage Handbook of Film Studies*. Ed. James Donald & Michael Renov. (ss. 391-408). London: Sage Pub.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*. (Çev. C. Çakırlar ve Z. Talay). İstanbul: Pinhan.
- Büyükdüvenci, S., & Öztürk, S. R. (2007). Yeni Türk sinemasında estetik arayışı. *Felsefe Dünyası*, 2(46), 45-49.
- Cameron, D. (1985). *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan Press.
- Cameron, D. (1992). Silence, alienation and oppression: feminist models of language (I). In: *feminism and linguistic theory*. London: Palgrave Macmillan.
- Cameron, D. (1993). Telling it like it wasn't: How radical feminism became history, *Trouble and Strife*, 27, 11–15.
- Cameron, D. (1998). "Performing gender identity." *Language and gender: A reader*, ss. 270-284.
- Cealey-Harrison, W.ve John Hood-W. (2002). *Beyond Sex and Gender*. Londra: SAGE Publications.
- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London New York: Routledge.
- Chodorow, N. J. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press.
- Chodorow, N. J. 1994. *Gender Relations and Difference in Psychoanalytic Perspective*, in *The Polity Reader in Gender Studies*, edited by Polity. Cambridge: Polity Press.
- Cochrane, K. (2013). *The fourth wave of feminism: meet the rebel women*. <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women> (Erişim tarihi: 15.09.2019).

- Cohen, T. (2012). "After the New American Cinema: Shirley Clarke's Video Work as Performance and Document". *Journal of Film & Video* (Spring–Summer 2012). 64 (1–2): 57–64.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. İstanbul: Ayrıntı.
- Cranny-Francis, A., Waring, W., Stavropoulos, P., & Kirkby, J. (2003). *Gender Studies: Terms and Debates*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Crawford, M. (1995). *Talking difference: On gender and language*. London: Sage.
- Creswell, J. W. (2013). *Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni*, (Çev. M. Bütün, S.B. Demir). Ankara: Siyasal Yayınevi.
- Creswell, J. W., & Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry & Research Design Choosing Among Five Approaches*. Los Angeles, USA: SAGE
- Çakır Özdemir, G. (2015). *Toplumsal baskı ve batıl inançların kadın üzerindeki etkisinin Türk Sineması kapsamında incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel sanatlar Enstitüsü.
- Çakır, S. (2013). *Erkek Kulübünde Siyaset Kadın Parlamenterlerle Sözlü Tarih*. İstanbul: Versus Kitap.
- Çakmak, S. (2013). *Türk Sinemasında Namus ve Beden Denetimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çavdar, D., Dalyanoğlu, D. Kepsutlu E. Esenlik, E. Uğur, İ. (2006). *Türkiye Sinemasında “Kadın Duyarlılığı”*. <http://feminisite.net/news.php?act=details&nid=72>. (Erişim tarihi:18.09.2009)
- Çelen, E. İlhan, S. ve Sevinç, F. (1984). “Üç Yönetmen Üç Bakış”. *Yeni Olgu Sinema Dergisi*. 3: 3-6.
- Çetin, O. B. (2005). “Ekofeminizm: Kadın Doğa İlişkisi ve Ataerkillik”, *Sosyoekonomi*, cilt 1, sayı 1, ss. 61-76.
- Çiçekoğlu, F. (2007). *Vesikalı Şehir*. İstanbul: Metis.
- Daly, M. (1984). *Pure Lust: Elemental Feminist Philosophy*. Boston: Beacon Press.
- Davidoff, L. (2002). *Feminist tarih yazımında sınıf ve cinsiyet*. (Çev.: Z. Ateşer- S. Somuncuoğlu, Ed.: A. Durakbaşa). İstanbul: İletişim Yayınları.
- De Gouges, O. (1791). *Kadın ve kadın yurttaş hakları bildirisi*. (Çev. E. Göztepe). <https://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/297/2716.pdf>. (Erişim tarihi: 22.08.2019).
- Delphy, C. (1999). *Baş Düşman: Patriyarkanın Ekonomi Politikası*, çev. Handan Öz ve Lale Aykent Tunçman. İstanbul: SafYayıncılık.
- Demir, Z. (1997). *Modern ve postmodern feminizm*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- Demiriz, S., Arpacı, F. (2016). Okul Öncesi Dönem Çocuklarının Büyük Ebeveynleri Hakkındaki Görüşlerinin İncelenmesi. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7(1), 707-726.
- Diamond, D. (2009). The fourth wave of feminism: psychoanalytic perspectives. *Studies in Gender and Sexuality*, 10, 213–223.
- Dikici, E. (2016). Feminizmin Üç AnaAkımı: Liberal, Marxist ve Radikal Feminizm Teoriler. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 45 (1), 523-532.
- Diñsoy, A. (2012). Türkiye Sinemasında "Kadın" Olmak, Medyanın Cinsiyetçi Halleri paneli, Yıldız Teknik Üniversitesi, (7 Mart 2012).
- Dines, G., Humes, J. (1995). " Gender, race, and class in media: A text-reader, London: Sage.
- Direk, Z. (2009). "Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği". *Cogito*. Sayı: 58 (Bahar). İstanbul: Yapı Kredi.
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire*. Bloomington.Indianapolis: Indiana University Press.
- Doğan, C. (2008). Yeni sosyal hareketler ekseninde feminizm'e bakış. *Sosyoloji Notları*, 4–5, 29–35.
- Doltaş, D. (1992). Batıdaki Feminist Kuramlar ve 1980 Sonrası Türk Feminizmi, in *Türkiye'de Kadın Olgusu*, edited by Arat, Necla. İstanbul: Say Publishing, 59.
- Donovan, J. (2009). *Feminist Teori*. (Çev. A. Bora, M. Ağduk Gevrek, F. Sayılan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (1986). *Yüzyüze*. İstanbul: Çağdaş.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish Cinema: Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Books.
- Dönmez- Colin, G. (2010). Women in Turkish Cinema: Their Presence and Absence as Images and as Image-Makers, *Third Text*, 24:1, 91-105, DOI: 10.1080/09528820903488976 (Erişim tarihi: 08. 12. 2019).
- Dürüst Falay, Ç. (2010). "Psikolojik Danışmanlık Kuramlarına göre Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kadınlık", içinde 21. Yüzyılın Eşğinde Kadınlar Değişim ve Güçlenme. *Bildirim Kitabı*, cilt 4, ss. 739-750. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Ecevit, Y. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisine Başlangıç*. *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*, (Ed.: Y. Ecevit, N. Karkıner). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 2-29.

- Eichenbaum, L. ve Orbach S. (1997). Kadınları Anlamak. (Çev.: M. Kara). İstanbul: Yayınevi Yayın.
- Elgezdi E. (2003). Vosvos Efsanesi, Epsilon Yayınları, İstanbul.
- Elitok, A. (2020). Orta Sınıfın Görsel Temsili. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı.
- Elmacı, T. (2011). Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, 33, ss.185-202.
- Erbaş, S. (2018). Varolmanın dayanılmaz zorluğu: kadın olmak, Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1), 75-88.
- Erens, P. (1990). Issues in Feminist Film Criticism. Indiana University Press.
- Ersoy, E. (2009). Cinsiyet Kültürü İçerisinde Kadın Ve Erkek Kimliği (Malatya Örneği). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 19(2), 209-230.
- Erus, Z. ve Gürkan, H. (2012). "Toplumsal Cinsiyet Ve Sinemaya Yansıması: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon Ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış." Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi 7.3: 206-217.
- Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'sinde Sinema. İstanbul: Beta Basım.
- Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. 2.Baskı. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Evren, B. (1990). Türk Sinemasında Yeni Konular. İstanbul: Broy Yayınları.
- Evren, B. (1995). "Sinema tarihimizin bilinmeyen ilk filmleri". Antrakt Dergisi, (48), ss. 58-59.
- Evren, B. (2010). Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Sözlüğü. Ankara: DKİV Yayınları.
- Ferriss, S., & Young, M. (2008). Introduction: Chick flicks and chick culture. S. Ferriss, & M. Young (Dü) içinde, Chick Flicks: Contemporary women at the movies (s. 1-25). New York.Abingdon: Routledge.
- Flitterman-Lewis, S. (1990). To Desire Differently: Feminism and the French Cinema. Urbana: University of Illinois Press.
- Fine, M., Carney, S. (2001). "Women, Gender, and the Law: Toward a Feminist Rethinking of Responsibility" (ss. 388-409), içinde Unger, R. K. Handbook of the Psychology of Women and Gender. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Finzsch, N. (2008). Male Gaze and Racism. Gender Forum, 23-40.
- Foster, G. A. (1995). Women Film Directors: An International Bio-Critical Dictionary. Westport, CT: Greenwood Press.

- Foster, G. A. (1999a). *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*. Trowbridge: Flicks.
- Foster, G. A. (1999b). "Foreword", içinde (Ed. A. L. Unterburger), *The St. James Women Filmmakers Encyclopedia: women on the other side of the camera*. Detroit: Visible Ink. xiii–xviii."
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1998). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev. A. Öneş). İstanbul: Say Dağıtım.
- Friedan, B. (1983). *Kadınlığın Gizemi*. (Çev. T. Mertoğlu). İstanbul: E Yayınları.
- Gatens, M. (1983). "A Critique of the Sex/Gender Distinction." *Beyond Marxism? Interventions After Marx*. (Ed. Ju. Allen ve P. Patton). Sydney: Intervention Publications, ss. 142-161.
- Gedik, E. & Kadayıfçı, E. (2016). "Türk sinemasında kadınların ataerkillikle pazarlığı" *Almıla Fikir ve Kültür Dergi*, 2016, 24. Sayı, ss.126-135.
- Gelling, L. (2013). "A feminist approach to research." *Nurse researcher* 21(1):6-7.
- Giddens, A. (2008). *Ulus Devlet ve Şiddet*, (Çev. C. Atay). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin Dönüşümü Modern Toplumlarda Cinsellik. Aşk ve Erotizm*. İstanbul: Ayrıntı.
- Gilman, C. P. (1972). *The Home*. New York: Altamira Press.
- Gillham, B. (2000). *Case Study Research Methods*. London: Continuum.
- Gledhill, C. (1984). "Developments in Feminist Film Criticism." In *Re-Vision, Essays in Feminist Film Criticism*, edited by Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, 18–48. Frederick, MD: University Publications of America
- Glesne, C. (2015). *Nitel Araştırmaya Giriş (Cilt 5. Baskı)*. (A. Çev. Ed. Ersoy, & P. Yalçınoğlu, Dü) Ankara: Anı.
- Green, R. (2010). "Robert Stoller's sex and gender: 40 years on." *Archives of sexual behavior* 39.6, ss. 1457-1465.
- Greven, D. (2011). *Representations of femininity in American genre cinema: the woman's film, film noir, and modern horror*. New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Güçhan, G. (1996). "Türk Sineması. Kadınlar, Kalpler ve Erkekler", içinde *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ed. S. M. Dinçer). Ankara: Doruk Yayın.
- Günay, G. ve Bener, Ö. (2011). "Kadınların toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde aile içi yaşamı algılama biçimleri." *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* 15(3), ss. 157-171.
- Güneş, F. (2017). *Feminist kuramda ataerki tartışmaları üzerine eleştirel bir inceleme*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 27 (2), 245-256.

- Güriz, A. (2011). *Feminizm postmodernizm ve hukuk*. Ankara: Phoenix.
- Harrison, W. C. and Williams, J. H. (2002). *Beyond Sex and Gender*. London: Sage.
- Hartmann, H. (1981). The Family as the Locus of Gender, Class, and Political Struggle: The Example of Housework. *Signs*, 6(3), 366-394. <http://www.jstor.org/stable/3173752>. (Erişim tarihi 15. 08. 2020).
- Hartmann, H. (2006). *Marksizmle feminizmin mutsuz evliliği*. (Çev. G. Aygen). Ankara: Agora.
- Hava, T. (2017). *Toplumsal algının dışında feminizm*. <https://bilimdili.com/toplum/sosyoloji/toplumsal-alginin-disinda-feminizm/>. (Erişim tarihi: 24. 08. 2019).
- Hayward, S. (2018). *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge.
- Heywood, A. (2007). *Siyasi ideolojiler*. (Çev. A. K. Bayram). Ankara: Adres Yayınları.
- Hollinger, K. (2012). *Feminist Film Studies*. Oxon: Routledge.
- Holloway I & S. Wheeler (2010). *Qualitative Research In Nursing And Healthcare*. 3rd Ed. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hooks, B. (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Humm, M. (1994). Review. *Feminist Review*, 47(1), 108–110.
- Hurd, M.G. (2007). *Women Directors and Their Films*. London: Praeger Pub.
- Hymowitz, C. and Schelhardt, T.D. (1986). The Glass-Ceiling: Why Women Can't Seem to Break the Invisible Barrier that Blocks Them from Top Jobs. *The Wall Street Journal*, 57, D1, D4-D5.
- Inter-Parliamentary Union, (2008). *Women in Politics*, <http://archive.ipu.org/wmn-e/world.htm>. (Erişim tarihi: 22. 04.2020).
- İçli, G. (2017). Toplumsal cinsiyet eşitliği politikaları ve küreselleşme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 30, ss.133-143.
- İğneci, R. (2004). "Türk Sinemasında Klasik Kadın Temsiline Karşı Alternatif Bir Yaklaşım: Derviş Zaim Sineması", *Kadın Çalışmalarında Disiplinler Arası Buluşma*. İstanbul.
- İlbuğa Uçar, E. (2018). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* 11, ss.292-320.
- İmançer, D. (2002). *Feminizm ve yeni yönelimler*. *Doğu Batı Dergisi*, 19, ss.155-178.
- İmançer, D. (2004). "Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi". *Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, ss.117-125.
- İmançer, D., Gürses, İ., & Güreş, E. (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu Ve "Pandora'nın Kutusu"*. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (13), ss.181-210.

- Jackson, R. (2002). *The Modernist Poetics and Experimental Film Practice of Maya Deren, 1917–1961*. Lewiston, Queenston: Edwin Mellen Press.
- Johnston, C. (1973). *Women’s Cinema as Counter Cinema*. İçinde P. Erens (Ed.). (1999). *Sexual Stratagems: The World of Women in Film* içinde (24-31). New York: Horizon Press.
- Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal cinsiyet ve film: 90’lı yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk sinemasında üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunun feminist yaklaşımla incelenmesi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- Kalaycıoğlu, E. (1983). *Karşılaştırmalı Siyasal Katılma, Siyasal Eylemin Kökenleri Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBF.
- Kara, F. M. (2012). *Metin Erksan ve Sineması Üzerine*. Ankara: DKİV Yayınları.
- Karabağ, M. (2019). "Zeki Demirkubuz Filmlerindeki Kadın Temsillerinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa." *Erciyes İletişim Dergisi* 6.2, ss. 1427-1444.
- Karaosmanoğlu, A. (2016). *Bir Uluslararası İlişkiler teorisi olarak feminizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı.
- Kaplan, A. (2001). *Women and Film*. New York: Routledge.
- Katı, M. (1984). "Film Setlerinden: Bilge Olgaç ve Kaşık Düşmanı". *Videosinema*. 3, ss.63-66.
- Kaypak, Ş. (2016). *Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Değişen Kadın Kimliği*. Uluslararası Medeniyet ve Kadın Kongresi (13-16 Ekim 2014) Halide Edip Adıvar’ın Ölümünün 50. Yıldönümü Anısına, Yayına Haz. Arzu Güvenç Saygın, Murat Saygın, Cilt I, s.33-66, Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.
- Keeley, K. (1997). *Direkt and indirect effects of feminist actions on women's rights in France*. HonorsProjects. https://digitalcommons.iwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=french_honproj (Erişim tarihi: 13-07-2019)
- Robson, C. and Kelly, G. (eds.) (2014). *The Celluloid Ceiling: Women Film Directors Breaking Through*, London: Supernova Books.
- Kelly, G., Robson, C. (2016). *Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri*, (Çev. N. Pakkan). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kipen, D. (2006). *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*. New York: Melville House.
- Koray, M. (2011). "Avrupa Birliği ve Türkiye’de “Cinsiyet” Eşitliği Politikaları." *Çalışma ve Toplum*, 2, ss.13-53.

- Kovel, J. (1994). Tarih ve Tin. Çev. Hakan Pekinel. İstanbul: Ayrıntı.
- Kuhn, A. (1985). The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality, London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- Kuhn, A. (ed.) (1995). Queen of the B's: Ida Lupino Behind the Camera. Trowbridge: Flicks.
- Kuperberg, C., Kuperberg, J. (2016). The Women Who Run Hollywood. Wichita Films. <https://www.imdb.com/title/tt5721744/>. (Erişim tarihi: 08-10-2019)
- Lane, C. (2000). Feminist Hollywood From Born in Flames to Point Break. Detroit: Wayne State University Press.
- Lauzen, M. (2020). The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019 https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Celluloid_Ceiling_Report.pdf (Erişim tarihi 29-02-2020)
- Ling, J. (1997). Identity crisis and gender politics: Reappropriating Asian American masculinity. An Interethnic Companion to Asian American Literature, ss. 312-37.
- Lorber, J. (1994). Paradoxes of Gender, New Heaven and London, Yale University Press.
- Lüleci, Y. (2014). Türk sineması ve din. Din ve Hayat. 22, 150-153.
- MacCabe, C., & Heath, S. (2010). Screen Theory. R. Rushton, & G. Bettinson (Ed.) içinde, What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates (s. 52-69). New York: Open University Press.
- Mackinnon, A. C. (2003). Feminist bir devlet kuramına doğru. İstanbul, Metis Kadın Araştırmaları Dizisi.
- Makal, O. (1987). Sinemada yedinci adam: Türk sinemasında iç ve dış göç olayı. İzmir: Marş Matbaası.
- Mandy, M. (2012). "Women directors and feminist cinema", içinde 10. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali Yayını.
- Margulies, I. (1996). Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday. Durham, NC: Duke University Press.
- Marshall, G. (1999). Sosyoloji Sözlüğü, (Çev.: O. Akınhay). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marso, L. (2010). Feminism's Quest for Common Desires, <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/DCCFAC55B4212F47FA97744834831EFB/S1537592709992854a.pdf/div-class-title-feminism-s-quest-for-common-desires-div.pdf> (Erişim tarihi: 13-08-2019)

- Mathieu, N. C. (2009). "Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet", (Çev.: G.A. Savran). Eleştirel Feminizm Sözlüğü, (Ed. H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré, D. Senotier). İstanbul: Kanat Yayınları.
- Mayne, J. (1987). Feminist Film Theory and Women at the Movies Source: Profession, (1987), pp. 14-19 Published by: Modern Language Association Stable. <https://www.jstor.org/stable/25595398> (Erişim tarihi: 13-02-2019)
- Mayne, J. (1991). "Lesbian Looks: Dorothy Arzner and female authorship", içinde Bad Object-Choices (ed.) How Do I Look?: queer film and video. Seattle: Bay Press. (ss. 103-135).
- Mayne, J. (1994). "Feminist Film Theory and Criticism" in Diane Carson, Linda Dittmar, and Janice R. Welsch (eds) Multiple Voices in Feminist Film Criticism. Minneapolis: University of Minnesota Press. (ss. 48-64).
- Mayne, J. (2005). Claire Denis. Urbana: University of Illinois.
- McDowell, L. (1999). Gender, identity and place: Understanding feminist geographies. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Menjívar, C. (2016). "Normalizing Suffering, Robadas, Coercive Power, and Marital Unions among Ladinan in Eastern Guatemala." Marital Rape: Consent, Marriage and Social Change in Global Context. Ed. Kersti Yllö, M.G. Torres. London: Oxford University Press, 2016. 75-85. Print.
- McCabe, J. (2004). Feminist Film Studies Writing the woman into cinema. London: Wallflower Press.
- Michel, A. (1993). Feminizm (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mies, M. (2011). Ataerki ve birikim: uluslararası işbölümünde kadınlar (Çev. Y. Temurtürkan). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Millett, K. (1987). Cinsel Politika. (Çev. S. Selvi). İstanbul: Payel Yayınları.
- Montgomery, S. (1984). Women's women's film. Feminist Review, 18, 38-48.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, 16(3), 6-18.
- Mulvey, L. (1989). Visual and Other Pleasures. Basingstoke/New York: Palgrave.
- Mulvey, L. (1993). Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture. October, 65, 3-20.
- Mulvey L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. (Çev.: Nilgün Abisel). 25. Kare. 21, ss. 38-46.
- Mulvey, L. (2012). Saniyede 24 Kare Ölüm. Ankara: Doruk.
- Munro, E. (2013). "Feminism: A fourth wave?". The Political Studies Association. Archived from the original on 2 December 2018. Retrieved 1 December 2018. /

- Munro, Ealasaid (September 2013). "Feminism: A Fourth Wave?". *Political Insight*. 4 (2): 22–25.
- Narayan, U. (2004). "The Project of Feminist Epistemology: Perspectives from a Nonwestern Feminist", (Der. S. Harding), *The Feminist Standpoint Theory Reader Intellectual and Political Controversies*. New York ve London: Routledge.
- Neroni, H. (2016). *Feminism and cléo from 5 to 7. feminist film theory and film theory in practice*. New York: Bloomsbury Academic.
- New, C. (1998). Realism, deconstruction and the feminist standpoint. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 28 (4), 349-372.
- Nichols, B. (ed.) (2001). *Maya Deren and the American avant-garde*. Berkeley: California UP.
- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. London: Ashgate Publishing.
- Oksay, R. (2009). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi. Birinci Cilt. Üçüncü basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık*.
- Ozan, R. (2014). *Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Yönetmen Bakışı. İstanbul: Köprü Kitapları*.
- Öğüt, H. (2009). "Kadın filmleri ve feminist karşı sinema", içinde *Cogito* (58). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ölker, M. (2015). *Türkiye sineması'nda çalışan kadın temsili*. <https://www.filmloverss.com/turkiye-sinemasinda-calisan-kadin-temsili/> (Erişim tarihi: 01.09.2019).
- Özdemir, B. G. (2016). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekânda Temsili: Özne(S)Neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi (2000-2012), Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı*.
- Özdemir, G. (2019). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Konuşuyor. İstanbul: Der Yayınları*
- Özgüç, A. (1994). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi. İstanbul: Antrakt Yayınları*.
- Özgüç, A. (1995). *Türk film yönetmenleri sözlüğü. Afa Yayınları*.
- Özgüç, A. (2008). *Türk Sinemasının Kadınları. İstanbul: Agora Kitaplığı*.
- Özgür, Ö. (2018). *Türk Sinemasında Baba Temsili. Konya: Palet Yayınları*.
- Özsöz, C. (2008). Kültürel feminist teori ve feminist teorilere giriş. *Sosyoloji Notları*, 6, 51–55.
- Öztan, E. (2015). *Feminist Araştırmalar ve Yöntem*. (Ed. F. Saygılıgil), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları içinde* (s. 271-291). Ankara: Dipnot Yayınları.

- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada Kadın Olmak. İstanbul: Alan Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2004). Sinemanın Dişil Yüzü Türkiye’de Kadın Yönetmenler. İstanbul: OM Yayınevi.
- Öztürk, S. R. (2011). Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak, S Sancar,(ed), Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, ss. 679-699.
- Öztürk, S. R. (2012). “Türkiye’de Sinema”. 1920’den Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim. (F. Alpkaya & B. Duru, der.). Ankara: Phoenix, 457-478.
- Pateman, C. (2018). The disorder of women: Democracy, feminism and political theory. John Wiley & Sons.
- Patton, M. Q. (2014). Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri. Ankara: Pegem Akademi.
- Peay, P. (2005). Feminism’s fourth wave. <https://www.utne.com/community/feminisms-fourth-wave>. (Erişim tarihi: 13.08.2019).
- Philips, A. (2015). Demokrasinin Cinsiyeti. (Çev.: A. Türker). Ankara: Metis.
- Pınarcıoğlu, N. (2017). Eril Siyasette Kadın Temsili (Mi?). Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 7 (1), 12-24.
- Polat, M. (2019). Feminist kuram çerçevesinde moda dergilerinde kadının sunumu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Arel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Postl, G. (2009). “Tekrar Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigaray’ın Taklit Kavramının Politikası”, içinde Cogito, 59. ss. 146-158.
- Powell, G. N. ve Greenhaus J. H. (2010). Sex, Gender, and Decisions at The Family-Work Interface, Journal of Management, 36 (4), ss.1011-1039.
- Punch, K. F. (2005). Sosyal Araştırmalara Giriş: Nicel ve Nitel Yaklaşımlar. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Rabinovitz, L. (1991). Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde, 1943–1971. Urbana: University of Illinois Press.
- Radner, H. (2011). Neo-feminist cinema: girly films, chick flicks and consumer culture. New York.Abingdon: Routledge.
- Ramazanoğlu, C. (1998). Feminizm ve ezilmenin çelişkileri. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Rice, P. (1996). Intimate Relationships, Marriages, and Families (3. Edition). California: Mayfield Publishing.
- Rullman, M. (1996). Kadın filozoflar. (Çev. T Mengüşoğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Rushton, R., & Bettinson, G. (2010). Feminism and film: Visual identificatory practices. R. Rushton, & G. Bettinson (Dü) içinde, *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates* (s. 70-89). New York: Open University Press.
- Ryan, M. & D. Kellner (2010). *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev: E. Özsaray). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sahtiyancı, Ö. E. (2006). *İyi kızlar/kötü kızlar: günümüz Amerikan romanında cinsel, etnik ve sınıf kimlikleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi: İzmir, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sainsbury, D. (1996). *Gender, equality and welfare states*. Cambridge University Press.
- Sancar, S. (2008). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis.
- Sancar, S. (2011). Türkiye’de kadın hareketinin politiği: tarihsel bağlam, politik gündem ve özgünlükler, Serpil Sancar (Der.), içinde *Birkaç arpa boyu: 21. yüzyıla girerken Türkiye’de feminist çalışmalar* /Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a armağan (s.53-109). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. Erişim: 02.11.2019, <http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/09/Serpil-Sancar-T%C3%BCrkiye%E2%80%99de-Kad%C4%B1n-Hareketinin-Politi%C4%9Fi.pdf>
- Sarı, A. ve Akyıldız E. C. (2008). *Masalların Psikanalizi*. Ankara: Salkım Söğüt Dizgi Evi.
- Saygılıgil, F. (2013). *Feminist Film Kuramı*. Ed. Zeynep Özarslan, *Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar içinde* (s. 143-166) İstanbul: Su Yayınları.
- Scognamillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G., & Demirhan, M. (2010). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scott, J. W. (2013). *Feminist Tarihin Peşinde*. İstanbul: BGST Yayınları.
- Segal, L. (1990). *Gelecek kadın mı?*. (Çev S. Öncü). İstanbul: Afa Yayınları.
- Sekmen, M. (2017). "Masallar ve ‘Anlat İstanbul’ Filminin Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi." *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21.3, ss. 827-845.
- Sevim, A. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sevinç, Z. (2015). "2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* Sayı 40, Nisan, ss.97-118.
- Shields, S. A. (2008). *Gender: An intersectionality perspective*. *Sex Roles: A Journal of Research*, 59(5-6), 301–311.
- Silverman, K. ((1990) [1984]). *Dis-embodying the Female Voice*. P. Erens (Dü.) içinde, *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.

- Simon, J.; Gaines, Jane; McMahan, Alison; Musser, Charles; Tomadjoglou, Kim; Williams, Alan (2009). *Alice Guy Blaché Cinema Pioneer*. Yale: UP.
- Slide, A. (1996a). *The Silent Feminists*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Slide, A. (1996b). *Lois Weber: The Director Who Lost Her Way in History*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi: ve ayna çatladı* (Çev. D. Koç). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Smith, A. (1998). *Agnès Varda*. Manchester: Manchester University Press.
- Spivak, G. C. (2009). Madun konuşabilir mi? İçinde D. Hattatoğlu & G. Etuğrul (Ed.) (Hattatoğlu & G. Etuğrul), *Methodos: Kuram ve yöntem kenarından* (ss. 53-114). İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- Steeves, L. H. (1994). "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları", *Medya, İktidar, İdeoloji*. (Çev. ve der.: M. Küçük). Ankara: Ark Yayınevi.
- Soykan, F. (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbacılık.
- Sumbas, A. (2015). Kadının Politik Temsil Meselesi Üzerine Bir Tartışma. *İ.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 53, ss. 103-121.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni türk sinemasında aidiyet, kimlik, bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Suner, A. (2010). *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: I.B. Tauris.
- Suri, H. (2011). *Qualitative Research Journal* 11(2):63-75 .
- Taş, G. (2016). Feminizm üzerine genel bir değerlendirme: kavramsal analizi, tarihsel süreçleri ve dönüşümleri. *Akademik Hassasiyetler*, 5 (3), 163-175.
- Taşkaya M. ve E. U. İlbuğa (Ed.) (2011). *Sinemada Kadın*. Antalya: Aksav Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- The World Bank 2017 verileri, <https://data.worldbank.org/indicator/SP.POP.TOTL.FE.ZS>. (Erişim tarihi: 19.05.2020).
- Tickner, L. (1978). "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970", *Art History*, 1, 1978, s. 241-242.
- Tombul, I. (2020). Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi: "Başka Dilde Aşk" İle Yeni Dili Okumak, içinde (Ed.: G. Erol, M. C. Sadakaoğlu), *Türk Sinemasını Yeniden Okumak*, ss. 184-216.
- Tröhler, M. (2018). "Christian Metz and Film Semiology" içinde *Christian Metz and the Codes of Cinema: Film Semiology and Beyond*. *Film Theory in Media History*.

- (Ed. Tröhler, M. and Kirsten G.) ss. 15-66. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tuchman, G. (1978). 'The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media' In: *Hearth and Home. Images of Women in the Mass Media*. New York: Oxford University Press.
- Tunç, H. (2014). *Toplumsal Cinsiyet Farklılaşması Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma: Erkeklerin Küpe Takması Örneği*. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 7(33), ss. 608-625.
- Turan, H. (2016). "Namuslu Anne'den 'Cinsel Özgürlükçü Birey'e: Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgesi- 1" <https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/210/-namuslu-anne-den--cinsel-ozgurlukcu-birey-e--turk-sinemasinda-degisen-kadin-imgesi---1> (Erişim tarihi: 20-08-2019)
- Türküne, M. (1995). *Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü*. Ankara: Ark Yayınevi.
- Uğur, T. U. (2017). *Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması*. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(3), 227-241.
- Uğur, T. H. (2017). *Women as film directors in Turkish cinema*, *European Journal of Women's Studies* 2017, Vol. 24(4) 321–335.
- Ulusay, N. (2008). *Melez imgeler sinema ve ulusötesi yaklaşımlar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Unger, R. K. (2001). *Handbook of the Psychology of Women and Gender*. New York: Wiley.
- Unger, R. K. & Crawford, M. (2004). *Women and gender: a feminist psychology*. Boston: McGraw-Hill
- Unterburger, A. L. (1999). *The St. James women filmmakers encyclopedia: women on the other side of the camera*. Detroit: Visible Ink.
- Valenti, J. (2009). *The Purity Myth: How America's obsession with virginity is hurting young women*. New York: Seal Press.
- Van Zoonen, L. (1994). *Feminist Media Studies*. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: Sage.
- Vance, J. (2003). "Charlie Chaplin: Chaplin at Keystone: The Tramp is Born". www.charliechaplin.com. (Erişim tarihi: 01-08-2019)
- Vasey, R. (2008). "The Hollywood Industry Paradigm", içinde *The Sage Handbook of Film Studies*. Ed. James Donald & Michael Renov. (ss. 287-312). London: Sage Pub.
- Verloo, M. (2007). *Multiple meanings of gender equality: A critical frame analysis of gender policies in Europe*. Budapest- New York: Central European University Press.

- Walters, M. (2009). *Feminizm*. (Çev. H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Warren, K. J. & Cheney, J. (1991). *Ecological Feminism and Ecosystem Ecology*. *Hypatia* 6 (1):179- 197.
- Wienclaw, R. A. (2011). *Gender Roles & Equality*. S. Press, içinde, *Feminist Theories of Gender Inequality* (ss. 95-101). Pasadena: Salem Press.
- Williamson, J. (1998). “Kadın bir adadır: Dişilik ve Sömürgecilik”, ed. Tania Modleski, *Eğlence İncelemeleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wilson, E. (1992). "The invisible flâneur." *New left review* 191.1: ss. 90-110.
- Wollstonecraft, S. (2012). *Kadın haklarının gerekçelendirilmesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yalamaç, E. (2011). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Temsilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü.
- Yaşartürk, G. (2004). “1980 sonrasında Türk sinemasında kadın yönetmenlerin bakış açısından kadın”. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Yaşartürk, G. (2018). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Değişen Kadın İmgeleri: “Mavi Dalga” Filminde Özne Olarak Kadın Ve “İkimizin Yerine” Filminde Anlatının Gizemi Olarak Kadın*. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 8(3), ss. 518-525.
- Yıldırım, A., Şimşek H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (Cilt 6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz Oktay, B. (2009). *Avrupa Birliği'nin Toplumsal Cinsiyet Politikalarının Değerlendirilmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Yin, R. K. (2002). *Case Study Research Design and Methods* (Cilt Third Ed.). USA: SAGE Publications.
- Yin, R. K. (2006). "Case study methods", içinde Green, J.L., Camilli, G. and Elmore, P.B. (Eds), *Handbook of Complementary Methods in Education Research*. Washington, D.C.: Published for the American Educational Research Association
- Yin, R. K. (2017). *Durum Çalışması Araştırması Uygulamaları* (Cilt 3. Basımdan Çeviri). (Çev. İ. Günbayı). Ankara: Nobel.
- Yuval-Davis, N. (2003). *Cinsiyet ve Millet*. (Çev.: A. Bektaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yüksel, A. (1999). “Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye’deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları”, *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Sayı: 16, ss. 67-81.

EK 1. Araştırma alanını oluşturan filmler.

	Yıl	Film	Yönetmen	Senarist
1.	2010	Zefir	Belma Baş	Belma Baş
2.	2011	Geriye Kalan	Çiğdem Vitri nel	Çiğdem Vitri nel, Şebnem Vitri nel
3.	2012	Yabancı	Filiz Alpgezmen	Filiz Alpgezmen
4.	2012	Araf	Yeşim Usta oğ lu	Yeşim Usta oğ lu
5.	2012	Gözetleme Kulesi	Pelin Esmer	Pelin Esmer
6.	2013	Mavi Dalga	Zeynep Dadak, Merve Kayan	Zeynep Dadak, Merve Kayan
7.	2013	Köksüz	Deniz Akçay Katıksız	Deniz Akçay Katıksız
8.	2013	Hayatboyu	Aslı Özge	Aslı Özge
9.	2014	Deniz Seviyesi	Esra Saydam, Nisan Dağ	Esra Saydam, Nisan Dağ
10.	2015	Toz Bezi	Ahu Öztürk	Ahu Öztürk
11.	2015	Nefesim Kesilene Kadar	Emine Emel Balcı	Emine Emel Balcı
12.	2015	Yağmurlarda Yıkansam	Gülten Taranç	Gülten Taranç, Çağ la Canbaz
13.	2015	Mustang	Deniz Gamze Ergüven	Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour
14.	2016	Kasap Havası	Çiğdem Sezgin	Çiğdem Sezgin
15.	2016	Ana Yurdu	Senem Tüzün	Senem Tüzün
16.	2016	Her Şey Aşktan	Andaç Haznedaroğ lu	Andaç Haznedaroğ lu, Ayşe Balı bey Tanıl

17.	2016	Çok Uzak Fazla Yakın	Türkan Derya	Türkan Derya
18.	2016	Bana Git De	Handan Öztürk	Handan Öztürk
19.	2016	Tereddüt	Yeşim Ustaoglu	Yeşim Ustaoglu
20.	2017	Misafir	Andaç Haznedaroğlu	Andaç Haznedaroğlu
21.	2017	Aşk Uykusu	Nisan Akman	Nisan Akman
22.	2017	Bir Nefes Yeter	Yasemin Türkmenli	Pelin Karamemetoğlu
23.	2017	Kaygı	Ceylan Özgün Özçelik	Ceylan Özgün Özçelik
24.	2018	Borç	Vuslat Saraçoğlu	Vuslat Saraçoğlu
25.	2018	Deliha 2	Gupse Özay	Gupse Özay
26.	2019	Kovan	Eylem Kaftan	Eylem Kaftan
27.	2019	Kader Postası	Elif Akarsu Polat, Çiğdem Bozali	Elif Akarsu Polat, Çiğdem Bozali