



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER

Gizem GÜR

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER

Gizem GÜR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

28/02/2021

Gizem GÜR

1“**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi ağla KARABAĞ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Gizem GR

TEŞEKKÜR

Tez danışmanım ve değerli hocam Dr. Çağla Karabağ'a destekleri, emekleri ve çalışmam boyunca göstermiş olduğu sonsuz sabrı için; tez jürisinde yer alan hocalarım Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk'e ve Doç. Dr. Burcu Őimřek'e tezime olan katkıları için teşekkür ederim.

Gizem GÜR

ÖZET

GÜR, Gizem. *2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadın Yönetmenler*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2021.

Bu çalışmada, 2010 sonrası Türkiye Sinemasında kadın yönetmenlerin filmleri ele alınmaktadır. Örneklem olarak seçilen *Kumun Tadı* (Melisa Önel, 2013), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balci, 2015), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017) filmlerinin *kadın sineması* kavramı ışığında analiz edilmiştir. Bir filmi kadın sinemasına dâhil eden unsurların neler olduğu irdelenerek, kadın yönetmenlerin bu filmlerde sinemadaki erkek egemen anlatıyı nasıl değiştirdiği ve bozuma uğrattığı sorgulanmıştır. Seçilen filmlerde ne gibi ortak noktaların bulunduğu ve bu ortak noktaların Türkiye’de giderek genişleyen bir kadın sinemasının inşasındaki katkıları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Kadın Sineması, Türkiye Sineması, Kadın Temsili, Kadın Yönetmen*

ABSTRACT

GÜR, Gizem. *Woman Directors in Turkish Cinema After 2010*, Master's Thesis, Ankara, 2021.

In this study, it is dealt with Cinema of Turkey films directed by women after 2010. The films of female directors selected as samples were analyzed with the perspective of women's cinema. By examining the factors that make a film into women's cinema, it has been questioned how female directors change and disrupt the male-dominated narrative in these films. Where the common point as to what the selected films and additives in the construction of this common point of a growing women's cinema in Turkey has tried to put forward. In this context, films selected as samples are; *Kumun Tadı* (Melisa Önel, 2013), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı, 2015), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017), *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017).

Keywords: *Women's Cinema, Cinema in Turkey, Representation of Women, Woman Director*

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : KADIN SİNEMASI VE DİŞİL ÖZNELLİK.....	8
1.1. KADIN SİNEMASI VE TEMSİL.....	15
1.2. KARŞI SİNEMA OLARAK KADIN SİNEMASI.....	21
1.3. KADIN FİMLERİNDE ANLATI İÇERİSİNDE KADININ KONUMU.....	25
1.4. ÖZEL ALAN-KAMUSAL ALAN AYRIMI VE KADININ FİMLERDEKİ KONUMU.....	31
2. BÖLÜM : 2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA KADIN FİMLERİ.....	39
2.1. KADIN FİMLERİNDE ALTERNATİF BİR KADIN TEMSİLİ OLARAK DİRENEREN KADINLAR.....	39
2.1.1. <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> 'da Direnen Bir Kadın Anti- Kahraman.....	39
2.1.2. <i>Kaygı</i> 'da Bellek ve Hasret'in Direnişi.....	44

2.2. KADIN FİMLERİNDE KADININ FAİLLİĞİ VE KADINLIK DENEYİMLERİ.....	51
2.2.1. <i>Mavi Dalga</i> 'da Genç Kızlıktan Kadınlığa Geçiş Deneyimi.....	51
2.2.2. <i>İşe Yarar Bir Şey</i> 'de Kadınların Şiirsel Yolculuğu.....	56
2.2.3. <i>Ana Yurdu</i> 'nda Anne-Kız İlişkisi ve Çatışan Kadınlık Halleri.....	60
2.3. KADIN FİMLERİNDE “ÖTEKİ”LERİN TEMSİLİ.....	70
2.3.1. <i>Toz Bezi</i> Filminde Ev İçi Ücretli Emek ve ‘Ötekilik’.....	70
2.3.2. <i>Kumun Tadı</i> 'nda Yaşamın Kıyısındakiler.....	77
SONUÇ	81
KAYNAKÇA.....	86
EK 1. FİLM KÜNYELERİ.....	95
EK 2. ORJİNALLİK RAPORU.....	96
EK 3. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....	97

GİRİŞ

2010 sonrası Türkiye Sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinin inceleneceği bu tez çalışmasında öncelikle kadın sineması ile dişil öznellik, karşı sinema ve temsil ilişkisi ele alınacak, ardından kadın filmlerinde kadınların kamusal alan ve özel alanda yer alma biçimleri tartışılacaktır. Kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın karakterlerin anlatı içerisinde nasıl konumlandıklarına, yönetmenlerin filmlerinde ne gibi ortak noktaların yer alıyor olabileceğine, neleri vurguladıklarına ve bunların anlamın inşasındaki katkılarına bakılacaktır. Örneklem alınan filmlerin incelenmesinde ve bu soruların cevaplanmasında kadın sineması, dişil öznellik, fail olarak kadınlar, kadın anlatısı ve temsil kavramlarına başvurulacaktır.

Çalışmada, kadın sineması ve kadın yönetmen bakışı, feminist teori çerçevesinde ele alınacaktır. Bu çalışmayla, kadın olma deneyiminin, kadın yönetmenler tarafından, kadın bakışı farkıyla sinemada ne şekilde temsil edildiğinin gösterilmesi; Türkiye’de 2010 sonrasında çekilmiş kadın filmleri arasından örneklem olarak seçilen filmlerden yola çıkarak bir kadın sineması incelemesi ve tartışmasının yapılması ve kadın sineması kavramı ile ilgili literatüre katkı sağlanması amaçlanmaktadır.

Alison Butler (2002:1) kadınların sinemasını (*women’s cinema*) tanımlamanın zor olduğunu ifade etse de kavramın açık seçik olmayan bir biçimde kadınlar tarafından üretilen, kadınlara hitap eden, kadınlarla ilgili olan ya da her üçünü birden kapsayan sinemaya gönderme yaptığını söyler. Yazara göre kadınların sineması bir tür ya da sinema tarihindeki bir akım değildir, kendine özgü bir kökeni, sınırları, filmsel ya da estetik özgüllüğü yoktur, sinemasal ve kültürel geleneklerle, eleştirel ve politik tartışmalar arasında bir müzakere sağlar. Bu çalışmada kadın sineması kavramı, kadın yönetmenler tarafından çekilen, anlatının merkezinde kadın karakterlerin yer aldığı, kadın deneyimlerinin onların kendi perspektifinden temsil edildiği, kadınların yaşadığı sorunları irdeleyen filmlere işaret etmektedir. Bu yüzden, kadın deneyiminden yola çıkarak eril bakışın karşısında durmayı, eril söylemi yıkmayı amaçlayan ve kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerden, bu çalışmada “kadın filmleri” olarak söz edilecektir.

Bu tez çalışmasının temel iddiası, Türkiye’de kadın yönetmenlerin özellikle 2010 sonrasında eril bakış açısından farklı olarak, kadını sinemada kendi kadınlık

deneyimlerinden yola çıkarak temsil ettiği ve özgürleştirebildiği; kadın olma deneyimini beyaz perdeye aktarırken erkek egemen bakış açısından kurtardığıdır. Çalışma, Türkiye’de 2000 sonrası sinemada kadın yönetmenlerin, filmlerinde kendi dillerini kurarak erkek egemen anlatı karşısında alternatif bir anlatıyı nasıl inşa ettiklerini, kendilerini bir yönetmen olarak nasıl var ettiklerini sorgulamak açısından önemlidir. Zira özellikle Türk sinemasında uzun yıllar kadınları temsil eden bir dil geliştirilememiş, kadınların hayatları temsil edilmemiş ya da gerçeklikten uzak bir şekilde temsil edilmiştir. Bu çalışma, örneklem olarak seçilen filmlerin 2010 sonrasında çekilmiş olması, bu tarihsel döneme dair çok fazla incelemenin bulunmayışı nedeniyle ve özellikle son on yılda bu konuda kaydedilen ilerlemelerin ve gelişmelerin incelenmesi yoluyla alana katkı sağlayacak olması bakımından önemli görülmektedir. Ek olarak, bu tarihsel dönemde çekilen filmler, literatürde ‘kadın sineması’ kavramı ışığında tartışılmamıştır ve bu anlamda da çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Teze başlarken “Türkiye’de kadın sinemasına dâhil edilebilecek bağımsız filmlerin varlığından söz edilebilir mi?”, “Yakın dönem Türkiye sinemasında bir kadın sinemasının varlığından söz edebilir miyiz?”, “Kadın sinemasını kadın sineması yapan şeyler nelerdir?”, “2010 sonrası sayıları giderek artan kadın yönetmenlerin filmlerindeki ortaklıklar nelerdir ve bu ortaklıklar bize neler söyler?” sorularından hareket edilmiştir.

Bu bağlamda örneklem olarak şu filmler seçilmiştir: *Kumun Tadı* (Melisa Önel, 2013), *Mavi Dalga* (Zeynep Dadak, Merve Kayan, 2013), *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı, 2015), *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015), *İşe Yarar Bir Şey* (Pelin Esmer, 2017) ve *Kaygı* (Ceylan Özgün Özçelik, 2017). Filmlerin seçimde önemsenen ortak özelliklerden biri, anlatının merkezinde kadın karakterlerin yer alması ve kadınların güçlü ve ekten bir konumda olmalarıdır.

Yukarıda da belirtildiği gibi kadın sinemasının ne olduğu ve sinemada nasıl bir fark yarattığı sorusu bu çalışma için temel sorulardan biridir. Bu nedenle tartışmaya, öncelikle bir filmi kadın filmi yapan unsurların neler olduğunu tartışmakla başlamak yerinde olacaktır. Toplumsal cinsiyeti inşa eden söylemlere eleştirel bir bakışla yaklaşmayı, bu söylemleri bozarak yeniden kurmayı amaçlayan feminist filmlerde mühim olan, kadınların erkeklerle eşit bir şekilde temsil edilmesi değil, filmlerde

egemen olan cinsiyetçi bakışın filmin anlatısında temelinden sarsılmasıdır (Öğüt, 2009:203).

Kadınların yaşamın farklı alanlarındaki gibi sinema sektöründe de kendilerine yer bulmaları ve görünür hale gelmeleri oldukça güç ve zahmetli olmuştur. Dünyanın ilk kurmaca filmi *La Fée aux Choux* (1896), bir kadın yönetmen olan Alice Guy-Blaché tarafından çekilmişse de sinema tarihi yazımında bu bilgi gizlenerek ilk kurmaca film yönetmeni olarak Georges Méliès'in adı öne çıkarılmıştır (Öztürk, 2004:18).

Türkiye'deki ilk kadın yönetmen Cahide Sonku 1951'de Talat Artemel ve Sami Ayanoglu ile birlikte *Vatan ve Namık Kemal* filmini yönetmiştir. Tek başına çektiği ilk film ise 1953 tarihli *Beklenen Şarkı*'dır. Öztürk'ün (2004) Türkiye'deki kadın yönetmenlere yer verdiği kitabı *Sinemanın Dişil Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*'de ise Sonku'nun filminin ardından 1990 yılına kadar geçen sürede sadece sekiz kadın yönetmenin film ürettiği ortaya konmuştur. Bu yönetmenler: Nuran Şener, Feyturiye Esen, Bilge Olgaç, Birsen Kaya, Lale Oraloğlu, Türkan Şoray, Nisan Akman, Mahinur Ergun'dur. Kitapta Nisan Akman ve Mahinur Ergun dışındaki bu isimler, "Erkek Olmayan İlk Kadın Yönetmenler" başlığı altında bir araya getirilmiştir (Öztürk, 2004: 5). Türkiye'de kadın sinemasının daha 'görünür olmaya başlaması', kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerin sayılarının artış göstermesi, kadın yönetmenlerin kadınlık deneyimleri ile kadın olmaya bağlı sorunları filmlerine yaygın olarak taşımaları, 2000'leri bulmuştur. Kadın yönetmenler 2010 sonrasında önceki dönemlere kıyasla çok daha ağırlıklı olarak bağımsız filmler çekmeye başlamışlardır. Öztürk (2018), Türkiye'de ilk filmlerini çeken kadın yönetmenlerin güncel kaydına yer verdiği makalesinde 2000 yılına kadar kadın yönetmen sayısının 24, film sayısının 96 olduğunu belirtir. Sadece 2000 yılından 2018 yılına kadar ise sektöre yeni giriş yapan kadın yönetmen sayısı 61 olup, bu yıllar arasındaki film sayısı yine 96'dır. Bu filmlerden 59'u -yani yarısından çoğu- ilk filmidir. Makalede 2010-2017 yılları arasında 41 kadın yönetmen tarafından çekilen 39'u ilk film olmak üzere 65 film olduğuna dikkat çekilir. Bu yıllarda yönetmenlik kariyerlerinin henüz başlarında olan, ilk veya ikinci filmlerini çeken kadınların sayısında dikkate değer bir artış yaşanmıştır (Öztürk, 2018: 295).

Türkiye sinemasındaki kadın yönetmenlerin son yıllarda önceki yıllara nazaran daha fazla film üretiminde bulunmalarının kadın sinemasındaki yansımalarını değerlendirmeden önce, feminist teoride kadın temsili tartışmalarına değinmek faydalı olacaktır.

Feminist teorinin 'kadın sorunu' olarak tarif ettiği şeyler ve kadın filmleri arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusundan hareketle, sinemada 'kadın temsili' konusunun neden problemli olduğuna bakmak ve buradan yola çıkarak sinemada kadın bakışının neden anlamlı olduğu sorusunu tartışmak gereklidir. Ryan ve Kellner'ın (1997) belirttiği gibi, "temsiller, içinde yer alınan kültürlerden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller; benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur." (Ryan ve Kellner, 1997:37). Bu yüzden, kültüre egemen olan temsillerin politik önemi esasında kritiktir.

Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. Kapitalizmin, güçlünün güçsüzü yuttuğu bir cangıl gibi mi yoksa özgürlükçü bir ütopya olarak mı kavranacağını (hissedilip yaşanacağını) bu temsiller belirler. Bu yüzden, kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur (Ryan ve Kellner, 1997: 38).

Burada bahsedilen kültürel temsillerin iktidarın muhafazası için önem taşıması konusu hiç şüphesiz ki sinema aracılığıyla ataerkil ideolojinin sürdürülmesi açısından kritik önemdedir. Johnston, (1979:214), kadınların baskı altında olduğu gerçeğinin kameranın masum görünmesi yüzünden filmde yakalanamayabileceğini, bu gerçeğin aslında yapılandırıldığını söyler. Ryan ve Kellner'a göre erkeklerin egemen oldukları sinemada kadınlar, dışarıdan bakılarak ve eril bir perspektifle temsil edilirler. Kadınların özgürleşerek kamusal alanda olmaları ise erkeklere göre kadınların 'erkeklere ait olan' bir alana giriş hakkı elde etmeleridir (Ryan ve Kellner, 1997: 226).

Kadın sineması tartışmasının bir diğer ayağını kamusal alan- özel alan ayrımı oluşturmaktadır. Zira bir etkinliğin özel alanda mı, yoksa kamusal alanda mı yerine getirildiği kayıtsız kalınabilecek bir mesele değildir. Bu yüzden kamusal alan-özel alan ayrımı, bu çalışmada kadın sineması için örneklem olarak alınan filmlerde de ele alınacak önemli bir noktadır. Filmlerin incelenmesinde kadınların ne kadar özel alanda ne kadar kamusal alanda temsil edildikleri dikkate alınmalıdır. Elbette kadınların özel alanda gösterildikleri her durumun onları özel alana hapsetmek anlamına

gelmeyebileceği de akılda tutulmalıdır ve bu mesele Özel Alan-Kamusal Alan Ayrımı ve Kadının Filmlerdeki konumu başlığı altında da ele alınacaktır.

Bu çalışmanın literatürdeki yerini belirlemek açısından 'kadın sineması' üzerine yapılmış tez çalışmalarından söz etmek yerinde olacaktır. Gökçe İncioğlu, "Kadın Yönetmenler Sinemasında Kadının Temsili ve Kadın Seyircinin Özdeşleşmesi" (2007) başlıklı tezinde, kadın seyircinin kendini özdeşleştireceği, idealize edilmiş ve herhangi bir anlatının lokomotifi olan bir kadın karakterin olmayışı, adayların ise hikâye içinde ya öldürülerek ya da olmayacak seçimler yaptırılarak 'kafeslendikleri' sorunundan yola çıkarak, yönetmen ve/veya senaristin kadın olması durumunda, bakışın (*the gaze*) açısı, yönü ve anlatımın kodunun değişip değişemeyeceği sorusuna cevap bulmaya çalışmıştır. Çalışma, kadın yönetmenlerin filmlerindeki kadın temsilini ele alması nedeniyle bu tez çalışması ile ortak noktalara sahip olmakla beraber, çalışmanın yapıldığı dönem olan 2007'ye kadar olan filmlere bakılmış olması nedeniyle örneklem alınan filmler ve yönetmenler konusunda bu çalışmadan farklıdır.

"Türkiye'de Belgesel Sinemada Kadın Yönetmenler" (2010) başlıklı yüksek lisans tezi ile Hümeysra Erdin, belgesel sinemaya odaklanmıştır ve kadın yönetmenlerin çekmiş olduğu bu tür filmleri incelemiştir. Bu nedenle tez çalışmamla farklılık gösterse de kadın bakışı, kadın sineması gibi tartışmaları içermesi bakımından bu çalışmayı besleyebilecek bir metindir.

Didem Saatçi, "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili" (2010) başlıklı tezi ile Türk sinemasındaki kadın yönetmenleri ele alması nedeniyle bu çalışmayı destekleyen bir kaynak oluşturmuştur. Ancak tezin 2010 yılında yazılmış olması nedeniyle o yıla kadar olan filmler örneklem alınmıştır ve yazar, bu filmlerde 'erkeklik' temasına bakmıştır. Bunun yanı sıra çalışmada kadın yönetmenlerin filmleri 'kadın sineması' çerçevesinde ele alınmamış, kavram tartışılmamıştır. Bu anlamda bu tez çalışmasından farklılıklar gösterir.

Berçeste Gülçin Özdemir'in 2016'da yazmış olduğu "Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekânda Temsili: Özne(S)Neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözömlenmesi", başlıklı doktora tezi bu çalışma ile oldukça benzerlik göstermekte olup bu tezi besleyebilecek önemli bir kaynaktır. Ancak kadın yönetmenlerin filmlerini kadının

mekânda temsili özelinde ele alması ve 2000-2012 yılları arasındaki filmleri incelemesi açısından bu çalışma ile farklılık göstermektedir.

Kaan Akın, 2017 yılında yazmış olduğu “Women and Precarity in Contemporary Cinema” başlıklı tezinde, 2010’lu yıllarda kadın yönetmenler tarafından çekilmiş filmlerde “güvencesizlik” temasına odaklanmıştır. Akın, aynı zamanda örneklem aldığı filmleri yalnızca Türkiyeli kadın yönetmenlerin filmlerinden değil, uluslararası sinemadan da seçmiştir. ‘Güvencesizlik’ teması bu çalışmada örneklem alınan filmlerin bazılarında öne çıkmaktadır. Bu sebeple Akın’ın tezi bu çalışmayı besleyen bir kaynaktır.

Işıl Kızırmak Ata, “Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri: Potter, Labaki ve Vitrinel’de Karşılaştırmalı Bir Analiz” (2018) başlıklı tezinde sadece Türkiyeli kadın yönetmenlerin değil yabancı kadın yönetmenlerin filmlerini de analiz etmiştir. Bu anlamda kadın sineması tartışması konusunda bu tezi besleyebilecek ancak örneklem alınan filmler konusunda bu tezle farklılık gösteren bir çalışmadır.

Elif Baydar Şen’in çalışması ise bu kısımda söz edilen çalışmalar arasında en yakın tarihli tezlerdendir. 2019 yılında yapılan tez çalışması “2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler” başlığını taşımaktadır. Tez, kadın yönetmenleri feminist bakış bağlamında ele alması ve kadının sinemada temsili konusuna odaklanması açısından bu çalışma ile benzerlik göstermektedir. Ancak çalışmada örneklem alınan filmler, bu tezden daha geniş bir zaman dilimini, kapsamaktadır. Bunun yanı sıra bu tez çalışmasından farklı olarak metinde ‘kadın sineması’ kavramına yer verilmemiş ve kadın sinemasına dair bir tartışma yapılmamıştır.

Funda Öz Zeğerek’in, “2010 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Kadına Yönelik Şiddeti Anlatım Biçimleri” (2019) başlıklı yüksek lisans tezi ise, 2010 sonrası Türkiyeli kadın yönetmenlerin filmlerini inceliyor olması dolayısıyla bu çalışma ile benzerlik göstermektedir. Ancak yalnızca bu yönetmenlerin şiddeti ele alış biçimini incelemesi nedeniyle bu tez çalışmasından farklı bir odak noktasına sahiptir.

Bu çalışmada, yukarıdaki tez çalışmalarından farklı olarak 2010 sonrasında büyük çoğunluğu sektöre yeni girmiş kadın yönetmenlerin filmleri incelenmektedir. Ayrıca

Çalışma, 'kadın sineması'nın ne olduğuna dair bir tartışmayı içermektedir. Bu sebeple rneklemlen alan filmlerdeki 'kadın sineması' özellikleri sorgulanmaktadır.

Kadın sineması kavramı açıklanıp tartışılırken feminist film teorisinden yola çıkılacak ve kaynak olarak feminist film kuramcılarını olan Laura Mulvey, Claire Johnston, Teresa De Lauretis, Alison Butler ve Anneke Smelik'in çalışmaları temel alınacaktır. S. Ruken ztrk'n 'kadın sineması' kavramına dair çalışmaları da bu tez için önemli bir kaynaklardır.

1. BÖLÜM

KADIN SİNEMASI VE DIŞİL ÖZNELLİK

Toplumsal cinsiyetin kadına biçtiği ikincil konumun tüm kültürel alanlarda olduğu gibi kendini en başından beri sinema alanında da gösterdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Sinemanın ilk yıllarından bu yana kadın, 'bakışın' nesnesi olagelmıştır. Öztürk'ün (2000) belirttiği gibi, eril bakışın egemenliği klasik sinema anlatısını şekillendirmiş; metinler büyük ölçüde ataerkil bilinç ve bilinçdışıyla inşa edilmiş, erkek izleyicinin zevkine göre biçimlendirilmiştir. Dişil imgeler ve karakterler; eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünü olmuştur (Öztürk, 2000: 71). Kadın sinemasının, başka bir deyişle kadın yönetmenin bakışının ve kadın deneyiminin sinema diline yansımaya başladığı ve hem sinematografi hem de anlatı açısından yeni ve 'karşı sinemanın' ortaya çıktığı yıllara kadar ise, erkek egemen, eril dilin hâkim olduğu ve alternatifsiz bir sinema dilinin egemenliği sürmüştür. Bu dil, hala anaakım olmayı ve sinemadaki egemenliği sürdürmektedir.

Alison Butler, girişte de söylendiği gibi kadın sinemasının şunları içerdiğini söyler: kadınlar tarafından yapılan, kadınlara seslenen, kadınları odağına alan veya bunların üçü de (2002:1). Kadın sineması ne bir janrdır ne de keskin sınırlarla çizilebilecek bir çerçevesi veya doğrusal bir tarihsel çizgisi vardır. Belirli bir ülke sınırlarında doğmuş bir 'hareket' olarak nitelendirilemez veya filmsel olarak veya estetik anlamda bir belirliliği olduğunu söyleyebilmek mümkün değildir. Ancak kadın filmlerinin niteliğine dair söylenebilecek şey; sinematik ve kültürel gelenekleri, eleştirel ve politik tartışmaları aşarak bunları müzakere edebilmesidir.

Butler, uzun bir zaman boyunca kadın yönetmenlerin de dâhil olduğu geniş bir kesimde kadın sineması kavramından kasıtlı olarak kaçıldığını veya kavramın reddedildiğini söylemektedir. Zira bu sayede özellikle kadın yönetmenler, kavramın beraberinde getirdiği tartışmalardan kendilerini soyutlayabilecek ya da sebep olacağını düşündükleri ötekileştirmeden özgürleşebileceklerdi (Butler, 2002:2). Öztürk (2004) de kadın yönetmenlerin neden kadın sineması veya kadın yönetmen kavramlarını kabul etmiyor olabileceğine dair şunları söylemiştir:

[...] kadın sinemasının varlığının tartışılmaması düşündürücüdür. Bunun tartışmaya değer bir konu olarak görülmemesinin temel nedeni kuşkusuz, kadın yönetmenlerin “kadınlıklarını silerek” varolmaları ve çok sayıdaki erkek yönetmen arasından “kadın” olarak ayırt edici bir özelliklerinin görülmemesidir. [...] Kadın yönetmenlerin, genellikle bu alanda kadın-erkek ayrımına inanmadıklarını, bir anlamda kadın sineması yapsalar bile kadın olmaktan kaynaklı hiçbir farklılık yaşamadıklarını söylemeleri ya da açık bir ifadeyle “ben feminist değilim” demeleri, açıkça ya da satır arasında çıkan “kadın olarak film çekmiyorum” sözleri, aslında tam da erkekler arasındaki kültürün arzularını yansıtmıyor mu? (Öztürk, 2004:379-380)

Cinsiyetlerini yönetmenliklerinden ayrı tutmak isteyen kadın yönetmenler cinsiyetlerini ön plana çıkarmadan yalnızca filmlerin öne çıkması amacını taşıyor olabilirler. Ancak Öztürk, bu yönetmenlerin isteseler de istemeseler de kadın yönetmen olduklarını da belirtir (Öztürk, 2004: 12). Bu çalışmada cinsiyeti kadın olan her yönetmen burada bahsedilen anlamıyla ‘kadın yönetmen’ olarak ele alınamayacaktır. Kadın sinemasına katkıda bulunan ve kadın filmi çeken yönetmenler ‘kadın yönetmen’ olarak adlandırılacaktır. “Kadın filmi”nin ne olduğunu ve kimleri “kadın yönetmen” olarak tarif edebileceğimizi Öztürk şöyle açıklar:

Kadın filmi nedir? Bu filmlerin belirgin ortak özellikleri bulunmasa da geniş bir biçimde belirli bir çerçeveye sınırlanması mümkün: kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir. Kadınlığa, kadın olmaya dair özel bir bilgiyi ve deneyimi ya da eril kültürün eleştirisini içeren bu tür filmleri kadınlar çekmişse, onlar da “kadın yönetmen”dir (Öztürk, 2004: 12).

Smelik (2008), Elsaesser’in ‘deneyim sineması’ olarak adlandırdığı sinema için bazı açılardan en iyi örneğin kadın sineması olduğunu altını çizer. Zira kadın sineması şahsi deneyimi toplumsal duyarlılıkla bir araya getirmektedir (Smelik, 2008: 37). Ona göre, kadın sinemasının yarattığı en büyük değişimlerden biri, kadını bir nesne haline getirip fetişleştirmeyi reddetmek olmuştur (2008: 97).

Feminist sinema, dişil öznenin fetişleştirilmesinden ya kaçınır ya da bunu eleştirel bir yaklaşımla yapı söküme uğratar. Bu durum bir ölçüde kadınlara dair

'gerçekçi' imgelerin kullanılmasının istenmesinden kaynaklanmaktadır, ama çoğunlukla dişi karakterin filmde hem hikâyenin hem de anlatının öznesi haline getirmesiyle sonuçlanır. Dişi karakter özne konumuna geçtiğinde ya da kendi failliği ve arzusunu kazanmak için mücadele verdiğiğinde, artık fetişleştirilmiş bir imge şeklinde sunulması mümkün olmaz (Öğüt, 2009: 204).

De Lauretis (1984) ise, kadın olmanın bir inşa süreci olduğuna vurgu yapar; bu inşayı gerçekleştiren şeyler yaşadıklarımız, okuduklarımız, yazdıklarımız, deneyimlediklerimizdir. Yazar 'kadın' sözcüğünün; kadının nesneleştirilmesi, kısıtlanması ve dışlanması gibi sebepler dolayısıyla aslında 'hayali' olduğunu ve bu yüzden kadını bir özne olarak düşünme noktasındaki çelişkilerin altını çizer (De Lauretis, 1984:186). Lauretis'in bu bakış açısından yola çıkarak klasik anlatı sinemasındaki kadın temsiliinde kadınların özne olarak konumlandırıldığını da görmemiz zordur, hatta mümkün değildir.

De Lauretis, kadın sinemasının görevini anlatı ve görsel zevkin yok edilmesinden ziyade, arzu ölçüsünün sadece erkek özne olmadığı başka bir referans çerçevesi inşa etmek olarak işaret etmiştir. Çünkü burada asıl söz konusu durum, 'görünmez olanın nasıl görünür kılınacağı'ndan çok, farklı bir sosyal özne için temsil edilebilirlik koşullarının nasıl üretileceği olmalıdır. De Lauretis, anlatının feminist sinema için gerekliliğini vurgulamış ve anlatının, arzu ve özdeşleşmenin konumsallıklarının çalışıldığı yapı olduğu öncülüne katılarak, bunları yeniden müzakere etmenin tek yolunun 'onunla birlikte ve ona karşı' çalışmak olduğuna dikkat çekmiştir (De Lauretis 1990:17).

Anneke Smelik (2008) ise sinemada gerçekliği göstererek toplumun değiştirilebileceğini ve kadın yönetmenlerin gerçek kadınların gerçek yaşamlarını göstererek beyazperdedeki yanlış imge büyüsünü kırmaları durumunda feminist film pratiğinin özgürleştirici yönünün ortaya çıkacağını ileri sürer. Ona göre Monroe gibi, erkekler tarafından yaratılan kadın yıldızlar sadece cinsel çekiciliklerine indirgenip anlatılırlarken, çekiciliğine karşı, kadın yönetmenler sıradan kadınların gerçek yaşamlarını, onların günlük sorunuyla ele almalıdırlar (Smelik, 2008: 173). Klasik sinemada eril nazarın sahip olduğu kudrete karşılık, bu feminist filmler, bakışı güçsüz olanlara atfetmektedir. Bu değişim, bakmanın kendisini de değiştirir (2008: 97). Paralel bir düşünceyi Ryan ve Kellner da dile getirir:

Kadınlar, temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde, kendi yaşamlarını erkeklerce ilan edildiğinden çok farklı biçimlerde temsil etmişlerdir. Dolayısıyla, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilen şey, ataerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırın aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlalidir. Bütün bu nedenlerle, kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği çok önemli politik sorunlardır (Ryan ve Kellner,1997: 219-220).

Ozan (2014), kadın yönetmenlerin alana girmeye başladıkça ve toplumu doğrudan ilgilendiren konulara yüreklilikle, kendi dilleriyle ve kadın sorunlarını duyarlılıkla ele almaları yoluyla, filmlerde 'kadının konumunun' da farklı açılardan gündeme gelmeye başladığını söylemiştir. Yazara göre kadın yönetmenlerin kendilerine özgü yöntemleriyle olayları filmlerine aktarmaları ve toplumda tartışma yaratacak konuları gündeme taşımaları dikkate değerdir: "Film içeriklerine yansıyan bu tarz, erkek egemen topluma adeta bir başkaldırı niteliğindedir. Özellikle kadınların filmlerde konumlandırılışı, gündelik sosyal yaşam pratiklerinde kadınların fiilen başlarına gelen yaşanmışlıkları, içinde buldukları erkek egemen toplumda her türlü sosyal ve ekonomik olumsuzluklar, görmezden gelinmeler, yok sayılmalar ve adeta azınlık muamelesi görmeleri, cesurca aktarılmaya başlamıştır" (Ozan, 2014: 17).

Kadın yönetmenlerin toplumsal sorunları, kadınların yaşanmışlıklarını ve problemlerini filmlerinde ele almalarında yönetmenin dışil bakışı devreye girmektedir. Bu bağlamda, 'eril bakış'ın feminist teorinin temel kaynaklarında ne şekilde tanımlandığı ve 'dışil bakış' ile neyin kastedildiği sorgulanmalıdır. Özellikle sinemasal anlamda bakışı inşa eden unsurları incelerken toplumsal ve kültürel kodlamalara bakmak mühimdir. Tarihte sinemanın başladığı ilk yıllardan bu yana hâkim olan eril bakışı oluşturanın ne olduğunu anlamak için öncelikle Mulvey'nin feminist film teorisi alanında bir dönüm noktası niteliğinde olan ve 1975'te *Screen* dergisinde yayımlanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı makalesi (1997) incelenmelidir. Bu çalışmada Mulvey, bakışı ele alırken psikanalizden yararlanır ve onu "verili büyüleme kalıplarının, filmin sihrinin nerede ve nasıl güçlendirdiğini" (1997:11) incelemek için kullanır. Mulvey, psikanalitik kuramın, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını gösteren politik bir silah olarak kullanılabileceğini öne sürmüştür; sinemaya hükmeden bu ataerkil bilinçdışını 'hadım edilmiş kadın' imajına dayandığını belirtmiştir; buna göre kadın, penisinin olmaması sebebiyle erkekte hadım edilme tehdidi ve yitirme korkusu

oluşturmaktadır. Kadın, anlamı yaratan değil taşıyan olarak, erkeğin dil aracılığı ile fantazi ve takıntılarını yüklediği bir gösteren olmuştur. Hadım edilme korkusuyla başa çıkmanın veya bu korkudan kurtulmanın ise iki yolu vardır: ilki, kadını değersizleştirmek, cezalandırılmak, ya da onu 'kurtarmak'. İkincisi ise kadını fetişleştirerek bundan cinsel haz sağlamak. Burada kadını cezalandırarak veya kadına boyun eğdirerek güç hissinin pekiştirilmesi sağlanır (Mulvey, 1997: 13)

Mulvey, filmi izlemedeki hazzın, bilhassa erotik hazzın kaynağını, sorgulamış ve burada ilk olarak skopofiliye (gözetlemecilik) işaret etmiştir. Skopofili, bakmaktan duyulan hazdır; insanlara nesnelermiş gibi bakmaktan ve onları gözetlemekten duyulan hazı ifade eder. Sinema salonunun karanlığı ve beyaz perde de bu gözetleme hissini pekiştirir; böylece izleyici filme bakarken gerçek dünyadan izole olmuş ve başka bir dünyaya gizlice bakıyormuş hissine kapılır. Diğer bir haz kaynağı ise seyircinin beyaz perdede tıpkı bir ayna gibi kendi benzerini görüp, tanıyıp bu benzerliğin büyüleyici etkisine kapılmasından gelir. Anaakım filmlerde kameranın dikkati insan bedenine odaklanmasından dolayı seyircinin film karakterini dikizlemesi veya karakterle özdeşleşmesi kolaylaşır (Mulvey, 1997:38).

Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir. (Mulvey,1997:41)

Mulvey 1993 yılında yazmış olduğu bir diğer makalesi "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture"da fetiş ele alarak dikizcilik ile fetiş kavramı arasında bir ilişki kurmuştur. Mulvey, fetişin bakışı üzerine çektiklerini ve buradan yola çıkarak fetiş ile dikizcilik arasında bir bağlantı kurulabileceğini öne sürmektedir. Makalede fetişin esasında kişinin fetiş nesnesi ile devamlı olarak kurduğu göz teması olduğu ve fetişistin de gözlerini fetişin cazibe uyandırıcı etkisi için sabit tutması gerektiğini belirtmiştir (Mulvey, 1993: 12). Ancak kadın, fetişizmde tehlikeyle özdeşleştirilir: Freud'un ifadesiyle beden, bilhassa kadın bedeni tekinsizdir. Buna göre tehlikeli olan kadın bedeni ise bunun kontrol edilmesi güçtür ve bu sebeple erkek bunu kontrol edebilmek için zihninde bedeninin her bir parçasını ayrı değerlendirerek her bir

parçadan ayrı olarak haz sağlar (Mulvey, 1993: 19). Mulvey'e göre bu noktada kültür endüstrisi kolektif korkuların, fantezilerin, fetişlerin, endişelerin aktarılabileceği dev bir ekran görevi görmektedir (Mulvey, 1993: 6). Yani, filmde tek başına olarak düşünülen veya kişisel olarak görülen bir sorun aslında patolojik olarak toplumsal alana ait bir sorunun göstergesidir.

İzleyicinin, kadının bedeninde hangi bölge ya da bölgeleri hangi bağlamda izleyeceğine karar veren filmin yönetmenidir. Bu ön plana çıkarılan kareler aracılığıyla fetişist izleyen, anlatı ve olay örgüsünün değil, imgelerin etkisi altında kalır (Mulvey, 2012: 196). Bu durumda filmin temelinde "bakma zevkinin" yer aldığı düşünülebilir.

Psikanalizden beslenen farklı yaklaşımların şekillendirdiği film kuramlarına göre de sinemada hazın temelinde dikizcilik yatmaktadır. Kamera, erkek karakterin gözünden ve erkek karakteri göstermeden, bir kadın karakteri izler. Bu haz teorisi, sinemada dikizciliğin verdiği hazın cinsel haz ile benzerlik taşıdığını ileri sürer. Yani, cinsel farklılık ve dolayısıyla cinsiyetleştirilmiş iktidar ilişkileri üzerinden meydana gelmese, bakıştan alınan cinsel haz herhangi bir sorun yaratmayacaktır (Smelik, 2008:95). Feminist 'eril nazar' kavramının da temelinde yatan şey budur. "Toplumsal cinsiyet aracılığı söz konusu olmadığında, bakış, sadece bakış olmaktan çıkıp varlığının bilincinde olan, görüntüye bağlı bir irdelemeye dönüşür; bu haliyle zaman içinde konumlanmış ve seyirci de somutlaşmıştır." (Smelik, 2008:95). Geleneksel anlatıda dominant olarak kullanılan yöntem, işte bu dikizci görsel hazza dayanmaktadır.

Eril bakış sinemada egemen olan bakış olduğundan yıllardır literatürde eril bakışı gerek psikanalizden beslenerek gerek kültürel çalışmalar kapsamında ele alan çok sayıda çalışma mevcuttur. Ancak sinemada on-yıllardır yer al(a)mamış dişil bakışın ne olduğunu açıklayan çalışmalar bunlardan çok sonra gelmiştir. Dişil bakış, süregelen basmakalıp temsilleri altüst eder. Kadın ya da erkek karakteri nesneleştirmeden, gözetlemeden, ancak özellikle kadının 'doğal dünyasını' yakalar. Egemen anlatıda görülenin aksine, hadım edilme kompleksini aşmak için kadının cezalandırılması veya affedilmesi gibi bir çözülmeye ihtiyaç duyulmaz.

Sinemada dişil bakış, kadının yalnızca görünen olmaktan çıkıp eyleyen olmasını, kadın olarak bakışın nesnesi değil öznesi haline gelmeyi beraberinde getirir. Ancak bir kadın bir filmi yönettiğinde bunu koşulsuz ve verili olarak dişil bakış açısı ile yaptığını

söylemek yanlış olur. Bir kadın, yönetmen kimliği ile hikâyesini anlatma yoluna girdiği andan itibaren o güne kadar farkında olmadan içselleştirmiş olabileceği eril bakış açısının tortularından sıyrılarak kendi dilini keşfedebilmeli, ortaya çıkarabilmelidir.

Kadın yönetmenlerce yapılmış kadın filmlerinde erkeklerin kadınlar için ‘uygun gördüğü’ temsil biçimleri ile toplumsallaşmaya dayalı kadınsı biçimlerin bir karışım halinde bir arada bulunmasının ilgi çekici yanı, ne “erkek” ne “dişi” olan cinsiyet konumlamalarına ilişkin bir olasılığın kapılarını açmasıdır. Filmlerdeki kadınlar, bazı bakımlardan “erkek” bazı bakımlardan ise “kadın” davranış biçimleri içinde temsil edilirler. Bu model kadınlar için daha olasıdır, çünkü kadınlar, geleneksel olarak erkek tekelinde bulunan bir dizi temsil ve toplumsallaşma kalıbını devralma süreci içindedir (Ryan ve Kellner, 1997: 232).

Smelik’e göre kadın yönetmenler, “beyazperdede ‘gerçek’ kadınların ‘gerçek’ hayatlarını göstererek, kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan ve kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler” (2008: 3). Smelik, Greta Garbo, Marleine Dietrich ya da bir Marilyn Monroe gibi öne çıkarılan parıltılı kadınlara karşı kadın yönetmenlerin, ‘normal’, yani doğal haliyle kadınların gündelik hayatlarını filme çekmeleri gerektiğini söylemektedir (Smelik, 2008:3). “Kadınların deneyimlerini farklı şekillerde temsil etmenin ve aktarmanın yollarını arayan filmler, dişil öznelliği görüntüye aktarır, dişil bir seyirciye seslenen feminist yönetmenler, sinemasal kodları ve gelenekleri dönüştürüp yenilerini icat eden filmler yaratmakta, bir yandan da yeni görsel ve anlatsal hazların peşine düşmüş insanlara hitap etmektedirler. Bu başkalaşımın sadece değişen toplumsal durumların bir yansıması değildir, temsil ve üretim biçimlerindeki dönüşümü de gözler önüne sermektedir” (Smelik, 2008: xviii).

Kadın filmlerinin geleksel anlatıdan ayrıldığı en önemli noktalardan birini Öztürk, De Lauretis’ten şu şekilde aktarmaktadır: “[...] geleneksel film anlatısı dişil özneye zavallı bir yaşam ve aynı derecede acıklı bir arzu verir. Gerçekte bir özne bile değildir o. Ama kadınların çektiği çoğu filmde dişil karakterin özne değilken özne olmaya doğru geliştiğini de görürüz” (aktaran Öztürk, 2000: 87-88).

Ryan ve Kellner da kadınların senaryosunu yazmış olduğu veya yönettiği filmlerde bakışın daha öznel olduğunu; kadınların fethedilmeyi bekleyen nesnelere olarak değil,

yaşam mücadelesi içinde yer alan özneler olarak konumlandıklarını söylemektedir (Ryan ve Kellner, 1997: 227).

Dişil öznellik ve kadın sinemasına dair bu tartışmanın ardından bir sonraki bölümde sinemada dişil öznelliğin inşasında temsilin önemi ele alınarak kadın yönetmenlerin temsil konusunda nasıl bir dönüşüm yarattıkları açıklanacaktır.

1.1. KADIN SİNEMASI VE TEMSİL

Temsil meselesinin, son dönem Türk Sinemasında kadın yönetmenlerin filmlerinin inceleneceği bir çalışmada tartışılması elzemdir. Zira bu tezde eleştirel bir perspektife sahip olan kadın yönetmenlerin, kadınların ve toplumda öteki olarak görülen diğer dezavantajlı grupların temsili konusunda, egemen olana alternatif bir bakış yaklaşım sergiledikleri düşünülmektedir. Bu bölümde, dişil bakışın sinemada temsil anlamında nasıl bir dönüşüm yarattığı ve bugüne kadar süregelen basmakalıp temsillerin ne şekilde değiştiği ele alınacaktır. Kadın yönetmenlerin temsil aracı olarak sinemayı ne şekilde kullandıkları çalışmanın temel konularından birini oluşturmaktadır. Bunun için, öncelikle temsil kavramının kendisi incelenecek ve sonrasında kadının sinemadaki temsiline bakılacaktır.

Stuart Hall (2003: 4) aynı kültürün üyelerinin, birbirini anlamalarını sağlayan "kavramları, imgeleri ve fikirleri" paylaştığını söyler. Üyeler bu sayede yaşanan hayatı anlamlandırıp yorumlayabilir hale gelmektedir. Buna göre 'dil', üyelerin üzerinde uzlaştığı ses birimlerinden oluşan bir 'temsil sistemidir'. Benzer uzlaşım, toplumun 'müzik' olarak adlandırdığı 'sesler' ya da çeşitli duygulara referans veren 'yüz ifadeleri' için de geçerlidir.

Düşünüş ve hissediş, kendini ancak başka bir 'şeye' dönüştürerek ifade edebilir. Dönüştürülen düşünce ya da hissedişin yerini başka bir şeyin tutması, onun 'dil gibi' işleyişinin varsayılmasında temel hareket noktasıdır. Gündelik hayatın ise temsil sistemleriyle işleyen diller aracılığıyla ilerlediği düşünülebilir. Kişilerin kullandığı kelimeler, çaldıkları notalar, kullandıkları jest ve mimikler, giydikleri kıyafetler birer 'dildir' ve anlam inşa ederler (Hall, 2003: 4-5). Kısaca 'temsil', insan zihnindeki kavramların bir 'dil' formunda anlam üretmesi olarak düşünülebilir (Hall, 2003: 17).

Currie (1995: 2) temsilin sayısız şekilde üretilebileceğini belirtir. Duvara çizilen bir motif, yontulmuş bir figür, bir heykel, sözlü ya da yazılı halde kelimeler veya gerektiğinde 'duman' bile birer 'temsil' meydana getirmektedirler. Örneklerin çoğaltılabileceği araçlardan biri de 'sinemadır'. Currie'ye göre sinemayı diğer mediumlardan ayıran başat niteliği, onun 'hareketli resimlere' dayanan yapısıdır.

Cerrahoğlu (2019), bir filmdeki temsil rejimi okunurken neyin ya da kimin temsil edildiği ve temsilin ne şekilde kurulduğunun analiz edilmesi gerekmektedir. Aynı zamanda filmde işlenen 'temsillerin' görsel, işitsel ve anlatısal araçlarla nasıl üretildiği değerlendirmeye alınmalıdır. Temsilin çözümlenmesine dair geliştirilen çaba, onun tarihsel bağlamını gözden kaçırmamalıdır. Tüm bunların haricinde filmin temsil rejiminin, hangi toplumsal basmakalıp yargıları yeniden ürettiğinin anlaşılacağı bir değerlendirme yürütülmelidir (Cerrahoğlu, 2019: 522). Sinemadaki 'temsil etme' pratiği, sinemasal araçlar kullanılarak referans alınan her ne ise onun yerini tutacak başka ifadeler oluşturmak şeklinde kavranmaktadır. Filmler aracılığıyla oluşturulan 'temsilin' meydana getirdiği esas 'söz' ise yazar tarafından 'söylem' olarak karşılanmaktadır. Dolayısıyla filmler aracılığıyla yaratılan her temsilin, aynı zamanda bir 'söylemi' dolaşıma soktuğu söylenebilir (Cerrahoğlu 2019: 522).

Bununla ilişkili olarak Kaplan (1990: 19), söylemi oluşturanın kodlar olduğunu belirtirken sinemayı farklı kılan unsurun kod sistemlerinden ayrılan 'düzenleme' olduğunu söyler. Kaplan 'söylemin', 'kod' adı verilen çeşitli kurallar ve uzlaşımardan oluştuğunu dile getirmektedir. Yazara göre 'sinema', karmaşık bir 'kod' sistemi kullanmaktadır. Bunlar 'temsil', 'düzenleme', 'oyunculuk', 'anlatı', 'ses', 'müzik' ve 'konuşma' kodları olarak sıralabilir. Burada anılan başlıklardan yalnızca 'düzenleme' sadece sinemaya ait bir kod biçimi olarak ayrılmaktadır.

Sinemanın "gelişmiş bir temsil sistemi" olduğunu savunan Mulvey (1997: 43) egemen düzenin, filmler aracılığıyla 'görme biçimlerini' çıkarları uyarınca düzenlediğini ileri sürmektedir. Bunun yanında filmde 'temsili', onun 'gerçekmişgibilik' (*verisimilitude*) ile ilişkisiyle bağlantılı düşünmek mümkündür. "Rösesans uzam yanılısamasını" kullanan bir aygıt olarak 'kamera', film içinde varlığını unutturma çabası içindedir. Bunun yanında seyircinin, film içindeki vekili olan aktör ve aktrislerin rolünü canlandırma esası, genellikle, 'oyunun' gerçeğe yakın oynanması -ve izleyicinin inandırılması- prensibine dayalıdır. Bu ilkeler etrafında işlenen filmin, "öznenin algısı

etrafında dolaşan bir temsil etme ideolojisi(ne)” dönüştüğü söylenebilir hale gelir (Mulvey, 1997: 43).

Burada sözü edilen temsil etme ideolojisi, ‘kadının temsili’ söz konusu olduğu önemli bir sorundur. Johnston (1979), ‘kadın temsiline’, verili bir toplumda mevcut olan ‘mitler’ aracılığıyla yeniden üretilerek ortaya çıktığını belirtmektedir. Birer söylem olarak kabul edilebilecek ‘mitler’, sinema aracılığıyla mevcut cinsiyetçiliğini film formuna dönüştürerek gizleyebilmektedir. Doğallaştırılmış cinsiyetçilik kadın ve erkek temsillerinin işleyişinde kendini açıkça göstermektedir. Johnston’a göre bu filmlerde erkek, ‘tarihin içinde’ onu değiştiren bir özne olarak ele alırken kadın ‘tarih dışı’, ‘değişmeyen’ ve ‘sonsuz’ bir kategori olarak sunulmaktadır (1979: 24-25).

“Eski temsil biçimlerini bir kenara atıp ortadan kaldıran feminist yönetmenler, kadınların hayatları ve deneyimlerini temsil etmek, dışıl öznelliği görüntülemek ve dışıl seyirciye seslenmek üzere yeni yollar bulma arayışına girmişlerdir.” (Smelik, 2008: 221). Temsilin politik bir kavram olmasındaki temel sebeplerden biri, temsilin kültürün içinden doğması ve bunun da ötesinde toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceği konusunda egemen temsillerin rolüdür:

Temsiller, içinde yer alınan kültürlerden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar (Ryan ve Kellner, 1997: 38).

Ryan ve Kellner’ın kültürel temsillerle anlam üzerindeki mücadele arasında kurduğu bağdan yola çıkarak, kültürel alanda egemenliğin sürdürülmesi için temsilleri üreten konumda ve bu alanda güç sahibi olmanın önemli olduğu çıkarımı yapılabilir. Buna bağlı olarak kadınların film yönetmesi aynı zamanda feminizm gibi toplumsal bir hareketin amaçlarına ulaşması için de oldukça önemli bir araç niteliği taşımaktadır. Bu noktada kadın sinemasının attığı en önemli adımlardan biri, kadının temsilde geleneksel sinemada süregelen ideolojik egemenliğe, kadını objeleştirmeye ve fetişleştirmeye karşı durması olmuştur. Geleneksel filmlerde erkekler eylemleriyle,

kadınlar da onlarla olan ilişkileriyle tanımlanırlar. Kadınlar eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdürler. Pasif ve daima yardım bekleyen olarak temsil edilmektedirler (Çayırıcıoğlu, 2014: 70). Ryan ve Kellner'a göre kadın yönetmenler kameranın arkasına geçerek temsildeki bu kasıtlı yönlendirmeyi, çarpıtmayı durdurmaya ve buna karşı eleştirel bir tutum izlemeye başlamışlardır. Kadınların yönettikleri filmlerde kadın karakterler artık fetiş nesnesi olmaktan çıkarak, hikâyenin ana öznesi haline gelmişlerdir (Ryan ve Kellner,1997: 219).

Ann Kaplan (2013), egemen film anlatılarını ve onların klasik biçimlerini ele alırken kadınların, metinlerde erkekler tarafından alışılmış modeller sunan temsiller olarak resmedildiğini söylemektedir (Kaplan, 2013: 2). Ancak kadınların senaryosunu yazmış olduğu veya yönettiği filmlerde, aile içi şiddet, öteki olmak gibi toplumsal sorunlara değinilir. Bu filmlerde kadına bakış daha öznedir; yönetmen kendi dişil özelliğini film metnine aktarır, anlatı buna göre yoğunlaşmıştır ve sinemasal araçlar buna göre kullanılır. Bunun sonucunda da bu filmlerde kadınlar, fethedilmeyi bekleyen veya dikizlenen objeler olmaktan ziyade, yaşam mücadelesi içinde yer alan özneler olarak yer alırlar. Bütün bu nedenlerle, kadınların filmlerdeki temsil edilme şekli ve bu filmlerin kimin tarafından çekildiği oldukça önemli bir politik sorundur.

Sinema, günümüzde, politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur. Filmler, muhtelif temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağını, daha da fazlası, ne olacağını belirlemek için birbiriyle yarıştığı bir kapışma zeminidir. Filmler, 'feminizm karşıtı eylemler' olarak kadınlara atfedilen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmıştır, yaygın kapitalist söylemin ve kapitalist hükümetin sorgulanmasına aracılık da etmişlerdir (Ryan ve Kellner, 1997: 38-39).

Dünyayı temsil etmenin geleneksel yolları iş görmez hale gelmiş, kurumsal güvensizlik had safhaya varmıştır. Liderlere ve kamusal erdeme ilişkin kültürel temsillerde aşınmalar olmuş, psikolojik bütünlükleri bu temsillerin içselleştirilmesine dayanan bireyler, psikologların "nesnel süreklilik kaybı" olarak niteledikleri bir ruh hali içine girmiştir. Yani, kendi kişisel temsilleri artık güvenli bir dünyayı dengede tutamaz olmuş, bu süreklilik kaybı kaygıyı harekete geçirmiştir. Bu koşullarda ya değişimi kabullenen yeni temsiller yavaş yavaş yerleşecek ya da

istikrarı geri getirecek eski temsiller yeniden diriltilecektir. (Ryan ve Kellner,1997: 38)

Burada bahsi geçen 'değişimi kabul eden yeni temsiller', tam olarak kadın sinemasının devrimci yapan şeydir. Kadın için olması gereken ya da ideal olduğunu ileri sürebileceğimiz tek bir temsil biçiminden elbette ki söz etmek mümkün değildir. Kadına veya kadının doğasına özgü tek bir biçimden de söz edilemez. Zira erkeğe veya erkeğin doğasına özgü olarak kabul edilen şeyler de aslında temsiller aracılığıyla yeniden üretilen inşalardır. İşte bu sebeple, temsillerdeki farklılıklar, çeşitli kadın ve erkek mitleri yaratır, inşa ederler. Smelik (2008: xviii), feminist yönetmenlerin egemen 'kadın' ve dişillik imgeleriyle temsillerinin değişiminde çok güçlü kültürel müdahalelerde bulduklarını söylemektedir ve bunu yaparken de ayna metaforunu kullanarak, temsilin klasik biçimlerine dair bazı oturmuş anlayışların dişil bakışla yerinden oynatılmasını, ayna kırıldığında dağılan cam parçacıklarına benzetmektedir. Smelik burada ayna metaforunu geleneksel temsilleri anlatmak için kullanmıştır ve bu ayna kırıldığında, temsilin geleneksel formlarının tamamen ortadan kalkmasa bile yerinden oynadığını söylemektedir. Ona göre "aynanın kırılması, kameranın kudretli gözünün yeni görüş alanlarına açılması açısından, farklı açılar, anlayışlar, konumlar, imgeler ve temsiller açısından şarttır" (xviii). Bu aynayı kıran ise feminizmdir ve ayna bir kez kırıldıktan sonra beyazperde de bir daha eskisi gibi görünemeyecektir (Smelik 2008: xviii).

Kaplan (2013), kadınların kendi gelecekleri için feminist sinemada sunulan kadın temsillerindeki karşıtlıkları göz önünde bulundurmaları gerektiğini belirterek, ataerkinin, kapitalist sistemin ve sosyalist sistemden kaynaklı karşıtlıkların düşünülmesi gerektiğini söylemektedir (Kaplan, 2013:10). Temsilin, Hollywood anlatısında, izleyici açısından gizlendiğini belirten Kaplan, temsillerde yanılsamaların devam ettirildiğini belirtmekte ve 'doğal' olanın sunulduğunu söylemektedir. Kaplan, burada 'doğal' kavramını kullanırken aslında Hollywood anlatısına göre 'doğal' olanın sunulduğunu; yani doğal yanılsaması yaratılarak egemen sinema ideolojisinin izlettirildiğini ifade etmektedir. Doğal olanın kadın izleyiciye sunumundaki bakış açısının temeli de ideolojiktir. Ataerkin düzenin taşıyıcılarından biri klasik anlatı sineması olduğu için, film anlatılarında egemen ideolojinin argümanları izleyiciye sunulurken, bu şekilde var olan ideolojiyi içselleştirmeleri hedeflenmektedir. (Kaplan, 2013:23)

Geleneksel sinemadaki kadın temsillerini yıkan tavırlarıyla feminist yönetmenler, inşa ettikleri yeni dil ile, kadını arzu nesnesi olmaktan kurtarmış ve temsilin egemen biçimlerine dâhil olmayı reddetmiştir. Böylelikle dişil beden dıştan bakılan olmaktan çıkmış, temsilin çarpıtılmamış haliyle sanki kadın bedeninin içinde bir yolculuk yapıyormuşcasına kadın ile yakınlaşma imkânını ortaya çıkarmıştır. Judith Butler (2008) feminist teori tarihinde, kadınların temsil edildiği bir dil geliştirilmesinin, onların politik anlamda görünür olmalarını özendirmek açısından mühim olduğunu vurgular. Kadınların hayatları ya hiç temsil bulamamış ya da yanlış bir şekilde temsil edilmiştir. “Feminist hareketin en önemli katkısı, kadınların haklarını kazanmalarının yanısıra kadın dilinin ve bakışının ortaya konması ve toplumsal yaşamda, çalışma bağlamında da sanatta, sinemada hayat bulma şansına sahip olmasıdır.” (Butler, 2008: 43)

Bu çalışmanın kendine mesele edindiği temel problemlerden olan sinemada kadının nasıl ve ne şekilde temsil edildiği konusunun bir problem haline gelmesinin ise Kadın Hareketi'nin 1970'lerdeki yükselişiyle başladığı söylenebilir. Kadın hareketi, bu dönemden sonra kadının sinemada ne şekilde temsil edildiğini tartışmak üzere dikkatini sinema alanına yöneltmeye başlamıştır. Bu dikkatin kökeninde kadınların kendi 'alternatif tarihlerini' yazma (*her-story*) çabasının bulunduğu dile getirilebilir. “Sinema tarihine ve filmlere yöneltilen 'eleştirel dikkatin' temel olarak, sinemayı ideoloji nosyonuyla macunlanmış toplum arasında dolaysız bir ilişki bulunduğunu” varsaydığı ileri sürülebilir (Smelik, 2008:2).

Ryan ve Kellner (1997: 220), sinemada 'kadın temsiline' nasıl ve kim tarafından işletildiğini önemli bir politik sorun olarak ele almaktadır. Kadın temsiline 'ataerkil ideolojiyle' uyumlu şekilde geliştiğini söyleyen Öztürk (2000: 69-70), klasik sinemanın ve anlatı biçimlerinin erkek egemenliğiyle şekillendiğini belirtmektedir. Üretilen filmler erkeğin bilinç ve bilinçaltı süreçlerini yansıtmakta ve 'eril fantazileri' tatmine yönelik olarak biçimlendirilmektedir. Kısaca “dişil imgeler ve karakterler, eril düşlemin, korkunun ve imgelemin” parçasıdır. Smelik (2008: 1) ise sinemanın, kadın ile erkek arasında cinsel farklılığa dayalı 'mitlerin' üretildiği ve temsil edildiği bir “kültürel pratik” olduğunu söylemektedir.

Klasik Hollywood filmlerinin kadın ve erkek temsillerini ele alan Wood (2004: 319-320), ideal erkeğin 'güçlü' ve 'etken' sıfatlarıyla belirlendiğini ileri sürmektedir. Aynı zamanda erkekler genelde 'risk alabilir' kimselerdir ve onlara 'engel olunamaz.' İdeal kadın ise

keskin şekilde' kocasının eşi evinin annesi' olacak şekilde temsil edilmektedir. Bu kadın, erkeğin gözünü kırpmadan güvendiği yuvanın kurucusu bir 'dişi kuştur.'

'Ötekilerin', sinemadaki bu ideal kadınlık ve erkeklik temsillerinin 'gölgeleri' olarak hareket eden temsiller oldukları düşünülebilir. Ancak erkeklerin 'gölgeleştirildikleri' temsillerde dahi 'baba' ve 'koca' olarak gösterildiğini söylemek gerekmektedir. Fakat elbette bu erkekler bir düzen sahibi olmanın yanında 'anlayışsız' kişilerdir. Öte yandan 'gölge kadın' temsili, erkeğin 'kontrolünün dışına çıkan' kadına işaret etmektedir. Bu kadınların bar ya da gece kulübü gibi 'tekinsiz' yerlerde çalıştığı gösterilebilir. Aynı zamanda seyirciye 'gölge kadınların' kumar oynadığı seyrettirilebilir. Büyüleyici ama tehlikeli olabilen bu kadınlar erkeğe 'ihanet edebilir' durumda gösterilirler (Wood, 2004: 320-321). Bu gölge temsillerin Smelik'in (2008: 2-3) ifadesiyle yanlış bilinç ürettiği söylenebilir: Smelik, 'gerçeği yansıttığını' iddia eden sinemanın 'yanlış bilinç' ürettiğini ileri sürmektedir. Bu filmler 'gerçek kadını' değil, 'ideolojik olarak manipüle edilmiş kadınlığı' göstermektedirler. Üzerinde uzlaşmış klişeler ekseninde temsil edilen, ideolojik olarak bozulmuş 'kadın'; kadın izleyicinin varlığını onaylaması için fırsat vermez. Aksine kadına, kurgulanmış klişelerle özdeşleşme imkânı tanınarak fantaziye kaçması için alan yaratılır.

Yukarıda değinilen popüler filmlerin izleyicileri ve onların röntgenci arzularını sömüren kendi içine kapalı bir dünya yarattığını söylenebilir (Mulvey, 2012: 215). Mulvey'ye göre kadın ile erkek arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdüğü günümüz dünyasında, sinemanın 'bakmaktan' ürettiği 'haz', kadına ve erkeğe eşit bölüştürülmemiştir. Kadının 'edilgen' pozisyonunda hem 'bakılan' hem 'teşhir edilen' olarak kodlandığı filmler, 'erkek bakışın' fantezilerine göre temsil üretmektedir (Mulvey, 2012: 218).

1.2. KARŞI SİNEMA OLARAK KADIN SİNEMASI

Kadın sinemasının 'karşı sinema' (*counter cinema*) olup olmadığı ve karşı sinema olarak tanımlandığı durumda ise neyin karşısında durduğunun ortaya konulması da bu çalışmanın önemli tartışmalarından birini oluşturmaktadır. Bu bölüme kadar ele alındığı üzere, feminist sinemanın temelinde; geleneksel anlatıdan, anaakım ve erkek

egemen sinemanın kullandığı araçlardan, tekniklerden, yöntemlerden kaçılması, bugüne kadar süregelen ve pek çok kez kasıtlı olarak erkeğin haz almasına hizmet etmek üzere tasarlanmış ve erkek bakışıyla çekilen sinemanın karşısında durulması anlayışı yatmaktadır. Bu anlamda, toplumda yer alan tüm kalıpların, geleneklerin ve kuralların karşısında durup başkaldıran karşı kültür gibi, karşı sinema olarak kadın sineması da mücadele içerisinde olduğu geleneksel anlatı sinemasının tüm bu özelliklerini değiştirip sinema tarihi boyunca kadını nesneleştiren ve fetişleştiren anlatıyı alt üst ederek kadının gözünden ve kadını anlatacak şekilde yeniden inşa etme amacını taşır.

Karşı Sinema tartışması ilk olarak 1970'li yıllarda ortaya çıkmıştır. 1972 yılında Peter Wollen tarafından tanımlanan kavram (2012:121), feminist sinema bağlamında ise Claire Johnston tarafından 1973 yılında ele alınmıştır (1979: 32). Mulvey ve De Lauretis ise benzer şekillerde feminist film teorisine katkıda buldukları yazılarında erkek egemen anlatının bozuma uğratılmasından ve oluşturulması gereken yeni dilden bahsederken 'alternatif' sözcüğünü kullanmışlardır.

Peter Wollen'a göre 'karşı sinema' kavramı, basitçe ana akım sinemaya dair tüm unsurları reddeden ve yeni anlatım modelleri geliştiren bir yapıya karşılık gelmektedir (Wollen, 2012:120). Aynı zamanda bu kavramı 'karşı kültürün' doğurduğu bir sonuç olarak değerlendirmek de mümkündür. Claire Johnston ise, yine bu konuyu ilk ele alan çalışmalardan biri olan "Feminist Cinema as Counter Cinema" (1973 orj.) başlıklı makalesinde egemen sinemayı ve onun erkek-egemen temelini sorgulayan sinema pratiğine 'karşı sinema' adını verir. Johnston, feminist sinemanın karşı sinema olarak değerlendirilebileceğini ve Hollywood sinemasına hem içerik hem üretim araçları anlamında bir alternatif oluşturduğunu belirtmiştir. Johnston, anaakım sinemada kadının, erkek bakışının bir uzantısı olarak gösterildiğini ve izleyiciye sunulan erkek imgesinin yıllar geçtikçe değişip dönüşmesine ve çeşitlenmesine rağmen, kadın imgesinin sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllardan bu yana küçük değişimler haricinde özünde hala tektip ve ilkel halini koruduğunu öne sürmektedir. Karşı sinema kavramı ve özellikle bu bölümde ele alındığı haliyle 'karşı sinema olarak kadın sineması', içerisinde geleneksel sinemanın araçlarını, tekrar eden mitlerini, temalarını sorgulayan, bunlarla mücadele eden ve bunları ters yüz edip dönüştürmeyi amaçlayan sinema anlamına gelmektedir.

Johnston (2006: 31), oluşturulacak 'feminist karşı-sinemanın', film endüstrisindeki imtiyazlı erkek egemenliğinin, 'kız kardeşliğe' dayalı bir ifade sistemi geliştirilerek mümkün olacağını dile getirmektedir. Ayrıca bu sinema, katı kadın-erkek hiyerarşisine dayanan yapıya karşı 'alternatif' oluşturulması ilkesine dayanmalıdır. Bununla birlikte Johnston, filmlerin hem politik hem de eğlendirici bir araç olarak kullanılması gerektiğini ileri sürmektedir Johnston (2006: 31),

Mulvey (1997) ise karşı sinema ile benzer özellikleri taşıyan şekilde 'alternatifin', "geçmiş reddetmeden arkada bırakmadan, yıpranmış ya da ezici biçimlerin aşılmasından ya da yeni bir arzu diline vücut vermek amacıyla normal zevk verici beklentilerden kopma cüretinden kaynaklanan heyecan" (40) olduğunu söylemiş ve "halen ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz? Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok; ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya başlayabiliriz." (40) diyerek aslında kadın sineması için karşı sinemayı işaret etmiştir (Mulvey, 1997:40).

De Lauretis'in (1990) kadın sinemasında "alternatif" olarak adlandırdığı şey ise, güncel ve gerçek sorunların; küresel olarak bilirse de gerçek anlamda 'varsayılmayan', yerel ölçekte feminist grupların odağında olan gerçek problemlerin varsayılabile hale gelmesidir. Bunun yanı sıra De Lauretis, buradaki öncelikli hedefin, çok farklı kültürlerden ve toplumlardan izleyiciye ulaşmak değil, filmin daha çok kendi toplumsal bağlamı ve tarihselliği içerisinde bir anlam ifade etmesi olduğunu belirtmiştir (De Lauretis, 1990:17).

İzleyiciyi zaman zaman aldatan; fark ettirmeden doğru, yanlış, iyi, kötü gibi ayrımlara karar vermeye zorlayan; sahte bir atmosfer yaratıp izleyicinin duygularını manipüle ederek gerçeklikten uzak bir şekilde inşa edilen ana akım filmlerdeki anlatının bu özelliklerinin tam tersine, (burada feminist sinema olarak kastettiğimiz) karşı sinema, izleyiciyi gerçeklikten koparma amacı gütmeyen, gerçek hayatı pürüzler ile de olsa çarpıtmadan ele alma amacı taşımaktadır; geleneksel anlatı sinemasında bugüne kadar kullanılan tüm kalıpların karşısında yer alır.

Johnston'un kadınların bir 'karşı-sinema' yaratarak perdedeki erkek egemenliğinin kırılmasını önerdiği çalışmasında, patriyarkal uzlaşımlara göre üretilen 'kadın temsilinin' sorgulanmasının başlangıcını oluşturduğu söylenebilir (Özdemir, 2018: 138). Kuhn

(1994: 251-258) klasik anlatı sinemasının, özdeşleşme prensibine göre işleyen, anlatı aracılığıyla sorulan soruların yine anlatı içinde cevabının bulunduğu, izleyicinin 'tatmininin' sağlandığı bir yapıda olduğunu söylemektedir. Bu ekseninde karşı-sinema, yazar tarafından egemen sinemanın 'gösteren-gösterilen' rejiminin reddedilişine dayalı bir pratik olarak değerlendirmektedir. Muhalif biçim ve içerik kullanılarak oluşturulan 'yapıbozumcu' sinemada izleyiciye, aktif olarak düşünme ve tartışma alanı açmayı amaçlanmaktadır.

Kadın hareketinin sinema üzerine düşünen ilk teorisyenleri; bir filmin 'feminist film' sayılabilmesi için onun yerleşik anlatı tarzlarından uzak bir 'karşı-sinema' formunda olması gerektiğini savunmaktadır (Smelik, 2008: 6-7). Bu açıdan 'feminist karşı-sinemanın' nihai hedefinin görsel, işitsel ve anlatsal bileşenler üzerinde kurulmuş erkek egemenliğinin, yeni bir 'kurgu biçimi' ve 'bakış açısı' geliştirilerek reddedilmesidir denilebilir (Öztürk, 2000: 91). Bununla beraber 'feminist karşı-sinemanın'; klasik anlatı sinemasının yerleşikleşmiş kalıpyargılarını hem dönüştürmeyi hem de erkek egemen ideolojinin yapısını bozmayı hedeflediği öne sürülebilir (Özdemir, 2018: 161).

Smelik (2008: 6-7), feminist film teorisyenlerinin yerleşikleşmiş görsel ve anlatsal teknikleri kullanmadan deneyselliğe ağırlık verilmesine ikircikli yaklaştığını belirtmektedir. Ona göre 'karşı-sinema' olarak çekilmiş deneysel feminist filmler takdir edilmekte buna karşılık gerçekçi 'kadın filmleri' illüzyona yol açtığı sebebiyle olumlu karşılanmamaktadır. Smelik'e göre klasik anlatı sinemasının kadından zaten çaldığı 'haz', deneysel filmlerle yapısöküme uğratılmaktadır. Deneysel kadın sinemasını, erkek hazzına yönelik geliştirilmiş anlatı tekniklerinin yapısının bozulmasına dayanan "siyasal bir karşı-pratik" olarak gören Smelik (2008: xiii), feminist bir duruşa sahip olarak geleneksel sinema tekniklerinin 'farklı' ama 'anlaşılabilir' bir şekilde kullanılmasıyla çekilen filmleri tercih ettiğini belirtmektedir.

Smelik ile benzer bir yaklaşımda olan E. Ann Kaplan (1990: 33-34) ise 'karşı-sinema' yapılmasını savunan feminist teorisyenlerin, 'hazzın' neredeyse feda edilmesi gerektiğini görüşünde olduklarını belirtir. Buna karşılık yazar bir tür 'müzakere' önermektedir. Ona göre kadını 'izleyici' olarak inşa eden ve 'haz' üreten feminist filmlere olan ihtiyaç vardır. Bu yönüyle Kaplan'ın, Hollywood'un görsel, işitsel ve anlatsal tekniklerini, 'kadın bakışını' müjdeleyen bir formda, feminist amaçlar doğrultusunda kullanılması gerektiğini önerdiği söylenebilir.

Bu çalışmada, -feminist sinema olarak- karşı sinemaya dair feminist film teorisyenlerinin yapmış oldukları tartışmaların; kadın sinemasının ve nihayetinde örneklem seçilen filmlerin ele alınmasında katkısı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada incelenen filmler deneysel veya avant-garde filmler değildir. Ancak bu filmlerin karşı sinema perspektifinin kadın sinemasının anaakım ve erkek egemen film anlatısını yerinden ettiği düşüncesi ile örtüşen noktaları da göz ardı edilmemelidir. Türkiye’de 2010 sonrası kadın yönetmenler tarafından çekilen filmlerde, güncel ve gerçek sorunlar ele alınmakta, kadınlar nesneleştirilip fetişleştirilmeden kendi bakış açıları ve deneyimleriyle temsil etmektedir. Bu bakımdan klasik anlatı geleneklerinin tüm biçimsel kalıplarını yıkmasalar da söz konusu filmlerin eril söyleme ve erkek egemen bakışa alternatif olmak bakımından “karşı sinema” kapsamında düşünülmesi mümkündür. Bir sonraki bölümde kadın filmlerinde anlatı içerisinde kadının konumunun, eril arzu ve bakış tarafından yapılandırılan filmlerden nasıl farklılaştığı tartışılacaktır.

1.3. KADIN FİMLERİNDE ANLATI İÇERİSİNDE KADININ KONUMLANDIRILIŞI

Kadın filmlerinde kadınların anlatı içerisindeki konumlandırılışlarının ele alınması için öncelikle klasik anlatı sinemasının ne olduğu tartışmasına yer verilmeli, sonrasında ise kadın sinemasının bu anlamda yarattığı değişim ortaya konulmalıdır.

Klasik anlatı sineması, izleyicinin sinemasal gerçeklik aracılığıyla kendi gerçekliğinden belirli bir süre koparılmasına dayanmaktadır. Bu formda çekilen filmler, gerçekliğin taklit edilmesi prensibine göre üretilmektedir. İzleyici, klasik anlatı teknikleri ile üretilmiş filmler aracılığıyla karakterlerle özdeşim kurar ve sinemasal gerçekliğe dâhil olur. Filmin çekilmesi ve kurgulanması seyircinin duygulanmasını sağlamaya yöneliktir. Bu amaç etrafında geleneksel giriş-gelişme-sonuç formülasyonu kullanılır ve seyirciye hikâyenin sonunda katharsis yaşatılır (Gürkan ve Ozan, 2015: 159).

Klasik anlatı sinemasında kamera, izleyici üzerindeki etkinin kesintisiz şekilde devam edebilmesi için kendini gizler. Bu sayede izleyicinin filmin hikâyesinin bir aracı olmadan anlatıldığını ve gösterilenlere birinci elden tanık olduğu hissine kapılması istenir (Gürkan ve Ozan, 2015: 159). Bu anlatıda karakterlerle -özellikle başkarakterle –

izleyicinin özdeşleşmesinin istenmesi kritik bir hamledir. Böylelikle kameranın kendini unutturması mümkün olmakta ve montaj aracılığıyla aracısız anlatılıyor hissi veren hikâyeye olan inanç sarsılmadan devam edebilmektedir. Bu noktada özdeşleşme iki aşamalı olarak gerçekleşmektedir. İlk özdeşleşme 'sinema aracı' ile izleyicinin arasında gerçekleşmekte, kamera ile seyircinin bakışı eşitlenmektedir. İkinci özdeşleşme ise filmde gösterilen karakterlerle seyirci arasına yaşanmaktadır (Mencütekin, 2010: 265).

Karakterle özdeşleşme ise kendi içinde ikiye ayrılabilir. Bunlardan ilki seyircinin özdeşleştiği karakterle uyum içine girmesi durumudur. Karakterle özdeşleşmeyi bu şekilde deneyimleyen izleyicinin onun hikâyesini paylaştığı ve onun bakış açısına "fiziksel anlamda" ortaklık ettiği söylenebilir. Seyircinin karaktere sadakatla bağlandığı ikinci tür özdeşleşme halinde ise özdeşleşilen karakterin hayata bakışı ve görüşleri ahlaki olarak paylaşılmaktadır (Mencütekin, 2010: 265).

Claire Johnston, sinemada tarihinin başından bu yana sinemada erkek rollerindeki çeşitliliğin kadın rollerine göre çok daha fazla olmasının sebebinin cinsiyetçi ideoloji olduğunu, kadınların 'erkek olmayan' konumunda olumsuz bir biçimde filmlerde yer aldıklarını, kadınların 'kadın olarak' film metinlerinde bulunamadıklarını, kadının bu ideolojik temsilinin, klasik anlatı sineması gelenekleri sayesinde gizlendiğini söyler (Johnson'dan aktaran: Öztürk, 2000: 87). Bunun yanı sıra sinema tarihi boyunca erkek karakterler dönüşürken, kadın karakterlerin büyük ölçüde aynı kaldığını belirten Johnston, "...Bu cinsiyetçi ideoloji, erkeği tarih içerisinde konumlandırırken kadını ise tarih dışı bir konuma iterek soyutlamış ve ebedi ve değişmez bir varlık olarak konumlandırmıştır" (Johnston, 2006: 81) der. Kadınlar, 'saçını süpürge eden fedakâr anne', 'sadık eş', 'iffetli el değmemiş kadın' kalıpları içerisinde temsil edilmektedir. Bunların dışına çıkan kadınlar ise baştan çıkarıcı, şeytani, seks bombası kadın kalıpları içerisinde gösterilir. Erkek egemen sinemada kadının temsili, bu iki kutbun arasında gidip gelir. Eğer 'iyi' olan tarafta ise ödüllendirilir, kötü olan tarafta ise soyutlama, ölüm, yalnız ve mutsuz olma gibi şekillerde cezalandırılır.

Sinemadaki kökleşmiş ataerkil sistemin kamusal alandaki ve dolayısıyla kültürel alanlardaki (sanatın tüm alanları ve dolayısıyla sinemada) baskınlığı ve kadını hapsettiği ikincil konum; kadını yıllar boyunca sinemada da sessiz bırakmıştır. Erkek yönetmenlerin büyük bir çoğunluğu, bilhassa popüler filmler çeken erkek yönetmenler, bilinçli veya bilinçsiz olarak bu egemen ideolojilerin ürünü filmleri ortaya çıkarmış ve çıkarmaya devam etmektedirler. Zira doğrudan toplumsal cinsiyet eşitsizliğini mesele

eden bir film üretme amacı taşımadıkça bir erkek yönetmenin içine doğduğu bu ataerkil toplumun kendisine aşılması olduğu düşünce sisteminin yansımasını filmlerinde dolaylı olarak olsa dahi gösterme ihtimali bir hayli yüksektir. O kadar ki, eril bakışın hâkimiyetini sürdürdüğü sinemada, kimi kadın yönetmenler de bu egemen anlatıyı devam ettiren filmler çekmeyi sürdürmüşlerdir. Bu sebeple, kadın sineması tartışmalarında kadın yönetmenlerin ataerkil ideolojinin karşısında nasıl duracakları ve sinemada dişil dili nasıl yaratacakları sorusu öne çıkmıştır:

Yaratıcı geleneklerden geniş ölçüde dışlanmış geniş ölçüde dışlanmış; edebiyatta, popüler sanatlarda ve görsel temsilde ataerkil ideolojiye maruz bırakılmış kadınlar, kültürel cinsiyetçiliğe karşı durmak ve varoluşları adına çoğunlukla yaratıcılığın erkeksi anlayışına bağlı olan bir sanatı kırarak yeni anlatım yolları bulmak zorundaydılar. Tartışma “Kadınların kültürel pratiği nasıl olmalı?”, “Kadınları baskı altına almayacak bir ideoloji içindeki sanat ve edebiyat nasıl olmalı?” soruları çevresinde dolanır. Bir yanda hem bastırılmış dişil anlamı keşfetmeye hem de ataerkilliğe bir şamar gibi inen kadın dilini ve bir polemigi öne sürmeye hem de kendini tanımadaki hazza dönük bir istek söz konusudur (Öztürk, 2000: 82).

Bununla bağlantılı olarak içindeki dişil anlamı keşfedememiş, baskılanmış kadın yönetmenler, ataerkil dili yeniden üreten filmleri yönetmişlerdir. Bu sorun, hiç şüphesiz ki toplumun tüm kılcal damarlarına kadar yayılmış ve kimi zaman görünmez dahi olabilecek kadar alışılmalı olan toplumsal cinsiyete dair eşitsizliklerin hem kadınlar hem de erkekler tarafından benimsenmiş olmasından ileri gelmektedir. Kadın ve erkeklerin tümü, doğduklarından itibaren toplumsal hayatın içinde farklı şekillerde yer alsalar da sistem yine de onları bu ataerkil düzeni sürdürecektir, bu düzene ayak uyduracak şekilde eğitmekte ve hazırlamaktadır. Öyle ki, kadınlar kimi zaman ataerkil düzeni içselleştirmiş ve onların bütün düşünme biçimleri bu düzeni destekler yönde şekillenmiş olabilir. Ancak bu sorunu gören ve buna karşı ciddi bir şekilde duyarlılık geliştirmiş kadın yönetmenlerin bu endişelerinin filmlerinde ele almaları şaşırtıcı değildir. Kadın yönetmenler, filmlerinde kadınları temsil ediş şekilleri ve bunu yaparken kullandıkları dil aracılığıyla ataerkil düzenin karşısında duran söylemler üretebilme fırsatını elde etmişlerdir. Ancak elbette ki her kadın yönetmenin, filmini üretirken bu tür kaygılar güdeceğini, amacının ataerkil düzenin karşısında durmak olacağını varsaymak

yanlış olacaktır. Bu yanlışının ne kadar yaygın olduğu, kadın veya erkek yönetmenlerden ve işlerinden bahsedilirken kendini göstermektedir. Öztürk'ün(2000) ifadesiyle: “erkek, erkek film yönetmeni ya da erkek yazar değildir; sadece bir yönetmen ya da yazardır. Oysa kadın filmlerinden söz edilirken mutlaka ‘kadın yönetmen’ vurgusu yapılır (Öztürk, 2000: 93).

Sinema gibi toplumsal cinsiyetin, cinselliğin, bunlara dair mitlerin ve temaların yeniden üretildiği ve temsil edildiği kültürel bir alanda; toplumun kadına bakışı ve kadının toplumdaki konumunun, sinemada gerçeklikle bağı olan bir temsil aracılığı ile izleyiciye aktarılması konusu önemlidir. Bunun için kadın yönetmenin filminde kadın bakış açısıyla kadın temsilini ne şekilde kurduğuna bakılmalıdır. Smelik (2008: xvi), bir kadın filminin yapım ve izleme aşamalarında en az üç farklı öznenin olduğuna işaret eder: kadın yönetmen, filmin içindeki kadın karakter ve sinema salonundaki kadın seyirci. Kadın yönetmenler, egemen anlatıda temsil edilen parıltılı, abartılı bir fantezi büyüsünün içinde resmedilen, ‘dikizlenecek’ kadından ziyade, sıradan gerçek kadınların gerçek gündelik hayatlarının anlatıldığı filmler aracılığıyla egemen anlatıyı bozabilir ve bu döngüyü kırabilirler.

Kadın sinemasını kadın sineması yapan en önemli özelliklerden biri, anlatıda yer alan kadın karaktere öznellik kazandırmak, onu sadece bir nesne olmaktan kurtarmaktır. Erkek bakışı ile çekilen filmlerde gördüğümüz, kadının fetişleştirilmesi, fetişleştirilmiyorsa öldürülüp cezalandırılması durumlarının yerle bir edilmesi ve sinematografik olarak da erkek egemen sinemaya alternatif tekniklerin kullanılması, kadın yönetmenlerin çektikleri filmleri anaakım sinemadan ayıran özelliklerdendir. Kadın filmleri, anlatıda yer alan olaylara kadın deneyiminden yola çıkarak; kadın gözünden ve kadın bakış açısıyla yaklaşma şansını seyirciye vermekte ve bugüne kadar süregelen egemen anlatıyı tersine çeviren alternatif bir bakış sunmaktadır (Öztürk, 2004:13).

Bu noktada sinematografik tercihler, bu bakış açısı ile temsilin inşa edilmesindeki en unsurlardan biridir, zira dişil bakışın filmdeki sunumunda sinemasal araçlar kullanılarak kadına, kadın bedenine kimin gözünden bakıldığı, kadının hangi açıdan görüldüğü, kadına ve gündelik hayatına, bulunduğu mekânlara, eylemlerine dair nelerin vurgulandığını seyirciye aktarabilme konusunda, sinematografiye ve mizansene ilişkin öğelerin rolü büyük önem taşımaktadır.

Mary Ann Doane (1991), kadın sinemasında önceliğin veya temel amacın 'kadınsılığı' vermekten ziyade, onun çeşitlerinin biçimlendirilmesini mühim gördüğünü söylemekte ve kadınların hazzının esas kaynağı olarak bu tarzı öngörmektedir (Doane, 1991: 23). Bu düşünceden yola çıkarak, kadın sineması kapsamında değerlendirilebilecek filmlerin analizlerinin yapılmasında, kadın karakterlerin 'farklı kadınlıklar' bağlamında ne şekilde temsil edildiğine bakarak kadınların kadın olarak izleyiciye sunulup sunulmadığının tartışması yapılabilmelidir. Tartışmaların çoğalması ve feminist filmlerin sayısının ve çeşitliliğinin artmasıyla, farklı kadınlık hallerinin sunulduğu filmlerin daha çok kadın izleyiciye ulaşma imkânı doğabilecektir. Zira kadın deneyiminden yola çıkarak çekilmiş ve kadınların doğal hallerine yer verildiği bu filmlerde kadın izleyici tanıdığı bir hikâyeye karşılaşılabilecek; kadın karakter bağ kurabilecek ve bir kadın olarak sesinin sinemada duyurulduğunu düşünebilecektir.

Smelik'e göre, feminist yönetmenler, dişil özneliği görüntüye aktarıp, dişil bir seyirciye seslenen sinemasal kodları ve gelenekleri dönüştürüp yenilerini icat eden filmler yaratmakta, bir yandan da yeni görsel ve anlatsal hazların peşine düşmüş insanlara hitap etmektedirler (Smelik, 2008:21). 'Kadın olmak' ve 'kadın yönetmen' olmak birbirinden farklı durumlara işaret ediyorsa; "kadın yönetmen" olmak, kadının toplum ve aile içinde kadın-erkek ilişkileri çerçevesindeki ikincil konumuna karşı tavır almak manasına gelmektedir. Ataerkil ilişkileri ve bu ilişkilerin olumsuz etkilerini bizzat yaşayan "kadın yönetmenler", bu deneyimlerinden faydalanarak kadın karakterlerini, farklı bir bakış açısı çerçevesinde sunmaktadırlar" (Yaşartürk, 2010: 112).

Mulvey'nin ifadesiyle:

İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemekteki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir. Kadın ise anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana âşık olur, onun mülkü haline gelir dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir; erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer. Böyleyici izleyici dolaylı olarak kadına sahip olabilir. (Mulvey,1997:42)

Kadın filmlerinde ise kadın erkek bakışının nesnesi olmaktan kurtulur. Erkek egemen sinemanın aksine, kadın filmlerinde sıklıkla kadın, anlatının merkezinde, ana karakter olarak yer almaktadır. Yaşadıkları ve tercihleri kadın karakterin tasarrufundadır. Kadın karakterler eyleyen olarak olayların akışının belirleyicisi olabilmektedir. Anlatı kadın karakterler üzerinden kurulmaktadır. Kadının yalnızca ana karakter olarak yer alabilmesi bile anaakım filmler için alışlagelmedik bir durumdur. Ana karakter olmanın yanı sıra, bu filmlerin çoğunda kadın karakterlerin güçlü, özgür, kendi başına var olabilen, varlığı bir erkek üzerinden tanımlanmayan, çalışan ve üreten karakterler olduğunu sıklıkla görürüz. Ancak, Hande Öğüt'ün ifade ettiği biçimiyle: "Toplumsal cinsiyeti kuran söylemleri eleştirmeden geçirmeye, bu söylemsel yapıları kendi içinde bozmaya ve yerinden etmeye yönelik feminist filmlerde önemli olan, kadınların yok sayıldıkları alanlarda var olduklarının söylenmesi ve erkeklerle belirli başlıklar altında eşitlenmesi değil, söz konusu cinsiyetçi yapının, filmin söylemsel yapısının içinde istikrarsızlaştırılmasıdır" (2009: 203).

Önceki kısımlarda da tartışıldığı üzere, geleneksel anlatıda kadın, hem film içinde erkek karakterlerin bakışı, hem de perdede filmi izleyen seyircinin 'eril bakışı' arasında sıkışıp kalmıştır. Kadının "erkek olmayan" olarak olumsuz bir şekilde konumlandığı anaakım filmlerin aksine, kadın filmlerinde kadın, anlatının içerisinde özgürleşebilmekte ve geleneksel rollerin dışına çıkabilmektedir. Kadın sineması, kadının anaakım sinemadaki çarpıtılan temsilinin aksine onu çalışan, eğlenen, çekip gidebilen, hata yapma hakkına sahip ancak bunu yaptığı için hikâyenin sonunda cezalandırılmayan, kendi kararlarını alabilen, kısacası kendi öyküsü olan ancak bu öyküde bir erkek üzerinden kurulmayan kadın karakterleri, farklı kadınlık hallerini izleme olanağını bizlere sunmuştur. Kadın karakter(lere) anlatı içerisinde fail olarak yer verilmiş, olayların işleyişinde etkin bir role sahip olmaları sağlanmış ve bu şekilde de geleneksel anlatı temelinden sarsılmıştır.

Sonuç olarak, en temelinde 'dişil anlatı'nın, kadın deneyiminden yola çıkarak, kadın bakış açısıyla ve dişil bir dil kullanarak kadın yönetmenin gerçek kadınların yaşamını sinemaya taşıdığı anlatı olduğu söylenebilir. Bu yolla sinemada cinsiyetçi söylemlerin ve ataerkil yapının kırılması mümkün olacaktır.

1.4. ÖZEL ALAN-KAMUSAL ALAN AYRIMI VE KADININ FİLMLERDEKİ KONUMU

Rosaldo (1974), özel alanı kadınların çocuk bakımından kaynaklı ev içindeki faaliyetleri ve annelerle çocukları etrafında örgütlenmiş etkinlik biçimleri ile ilişkilendirirken; 'kamusal' ile "anne çocuk gruplarını birbirine bağlayan, hiyerarşik bir kademeye sokan, düzenleyen ya da sınıflandıran kuruluş biçimlerine, kurumlara ve etkinliklere" işaret eder (Rosaldo,1974:24). Bu karşıtlık, cinsiyetlere değer biçilirken kültürel kalıp yargıların temelini oluşturur, çok genel biçimde kadını ev içi olanla, erkeği ise kamusal olanla özdeşleştirmeye katkıda bulunur (Öztürk, 2000: 63). Kamusal alan ve özel alan arasındaki bu ayrım, kamusal alanda kadınlar için 'uygun' görülen iş türlerini de belirlemektedir. Bunlar genel olarak sekreterlik, hemşirelik, çocuk bakıcılığı gibi kadınların evdeki işlerinin devamı niteliğinde olan işlerdir.

Çoğu toplumda ev içi ve ailesel dünya, kadınların dünyasıyken, kamusal ve politik dünya erkeklerin dünyasıdır. Sonuçta kamusal alan toplumsal ilişkilerin, değerlerin, savaşımın gerçekleştiği bir yaşam alanı iken, özel alan kişinin ailesiyle, yakın çevresiyle, özel işleri ve seçimleriyle betimlenen bir alandır. Kısaca özel alanın cinsiyeti 'kadın'dır (Öztürk, 2000: 62).

Kamusal / özel alan ayrımının sinemasal temsillerdeki karşılığına baktığımızda ise, kadın ve erkek yönetmenler arasındaki farklardan birinin, kadınları ve erkekleri bu alanlarda gösterme biçimlerindeki farklar olduğu görülmektedir. Öztürk (2000), bu anlamda kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlere oranla daha duyarlı olduklarını öne sürmektedir. Ona göre, erkeklerin elinden çıkan filmler (sanat filmleri de dâhil olmak üzere) kadını özel alana hapsederken, kadınların elinden çıkan sanat filmlerinin hiyerarşik karşıtlıkları (özel/kamusal ayrımını vb.) eleştirecek biçimde konumlandığını söylemektedir. Kısacası "erkek yönetmenler kadını özel alanda kuşatırken (bir başka deyişle sınırlandırırken), kadın yönetmenler onu *özgürleştirir*" (Öztürk, 2000:19-20).

Bir eylemin özel alanda mı kamusal alanda mı gerçekleştiğinin bir önemi vardır. Politik bir metin olan filmde, karakterin eylemi gerçekleştirdiği yerin özel veya kamusal alan olması tesadüfî değildir; bu mutlaka bir anlam ifade eder. Hele ki bu film bir kadın filmi ise, filmdeki karakterlerin yer aldıkları mekânlara muhakkak bakılmalıdır zira bu mekânlar izleyiciye bir şeyler söylemektedir ve bir anlam ifade etmektedir.

Geleneksel sinemada kadının temsilindeki en önemli sorunlardan biri; kadının bu filmlerde kamusal alanda olmayışı ve hatta kimi zaman kamusal alan ile ilişkili konularla bağlantılı olmaması olmuştur. Kadın özel alandadır, çünkü ataerkil ideolojiye göre kadının özel olanda olması makbul olandır. Erkekler kamusal alanda aktif rol üstlenip aynı zamanda özel alanı denetlerken, kadınlardan özel alanda kalmaları beklenir (Bhasin, 2003: 35). Kadınlar filmlerde örneğin profesyonel yaşamda yer aldıklarından daha çok ev ile ilişkili olarak yer aldıklarından çok daha fazla ev içindeki rolleriyle ve geleneksel ilişkiler içerisinde bulunurlar. Bu çalışmada da kadın filmlerinde bu durumun ne ölçüde değiştiğine ve kadınların temsil edilirken ne kadar kamusal alanda yer aldıklarına bakılacaktır.

Bhasin'e (2003:35) göre, sanayi devriminden önce kamusal alan ve özel alan arasındaki ayrım bu kadar belirgin değildi. Ev içinde üretimin büyük kısmı gerçekleşirdi ve evin üyeleri buna katılırdı. Ev, bir üretim alanıydı. Erkekler ve kadınlar arasında iş birliği ve tamamlayıcılık vardı. Kadınların becerileri, bilgisi ve bir sonraki kuşağı yaratma yetileri son derece değerliydi, çünkü bunlar yaşamın devamlılığı için zorunluuydu. Ancak sanayi devrimi kamusal alan ve özel alan uyumunu derinden sarsan bir etken oldu. Üretimle birlikte güç de fabrikalara ve diğer üretim merkezlerine kaydı. Kadınlar evde ev işlerini yapan, erkeklerse üretim merkezlerinde çalışan duruma geldi (Bhasin, 2003:35). Bu durum kadının toplumdan dışlanması ve yeni oluşan kamusal düzenin dışında kalması demek oluyordu. Jaggar'a (2013) göre ise, üretim tarzındaki değişiklikler nedeniyle ev, ekonomik üretimin merkezi olarak görülmekten çıkıp daha çok ekonomik üretime karşı bir sığınak, 'acımasız dünyada sığınılacak bir liman' olarak görülmektedir. "Yeniden üretim aile içinde kalmış, üretim evin dışına çıkmış ve ev idaresi kamusal karakterini yitirmiştir. Özel bir hizmete dönüşmüş ve Engels'in dediği gibi kadın toplumsal üretime katılımdan dışlanarak baş hizmetkâr haline gelmiştir" (Jaggar, 2013: 450). Bora ise, bir yandan çocukların bakımı, evin döndürülmesi gibi faaliyetlere ayırdıkları zamanın kadınları fiilen politik etkinliğin dışına çıkardığını, diğer yandan da politikanın (ve genel olarak "kamusal" olanın) kadınları dışlayan yapısının, onların özel alana hapsolmalarını kolaylaştırdığını söyler (2004: 531).

Bhasin, kamusal alan ve özel arasındaki ayrımın erkeklere yeni ufuk ve olanaklar açtığını ancak tam tersine kadının görevini ve konumunu sınırladığını söylemiştir:

Bu bir bakıma jinosentrik yani kadın merkezli düzenin sonu oldu. Özel ve kamusal ayrımının bir başka sonucu, kadınların görece tecridi olması ve eve kapanmasıdır. Bu ayrımla iki alan arasında bir hiyerarşi oluşmuş ve özel alan, tüm ekonomik, siyasi, tarihi anlamını yitirmiş ve giderek önemsizleşmiştir. Piyasaya girmeyen hiçbir şey işten sayılmamaya, piyasa içinde etkinlik göstermeyen hiç kimseye ekonomik bir değer verilmemeye başlanmıştır. Kadınlar ekonomik öneme sahip olmayan ev içinde kaldıkları için merkezi konumlarını ve değerlerini de kaybettiler. Erkeklerin işi daha önemli hale geldi, kadınlar ve erkekler arasındaki farklar artmaya devam etti. Ataerkil sistem daha da güçlendi. Jinosentrik olan aile ve kamusal alan, androsentrik ve androkratik oldu (Bhasin, 2003:37).

Kamusal alan ve özel alan arasındaki bu ayrım ve kadın ve erkeğin bu alanlarda üstlendikleri roller, elbette ki kadına ve erkeğe dair sinemadaki pek çok temsil biçimi gibi (erkek ve kadının toplumsal rolleri, etkenlik/edilgenlik, kadınlık ve erkeklığe dair mitler) erkek egemen sinema dünyasında en başından beri sorunlu olmuştur ve olmaya devam etmektedir. Zira kadınların ataerkil ideolojiye göre ait olduğu alan özel alandır ve bunun sürdürülmesi gerekmektedir. Sinema da temsiller aracılığıyla bunu sürdürebilmek için oldukça önemli bir kültürel alandır. Ancak bu bağlamda kritik olan bir nokta şu soruyla belirgin hale gelmektedir: Eğer kadın sineması gerçeği, gerçek kadının gündelik hayatını temsil etmek istiyorsa gerçekten var olan bu durumdan yola çıkarak kadını ne ölçüde kamusal alanda ne ölçüde özel alanda göstermelidir? Ya da erkek yönetmenler tarafından çekilen filmlerdeki kadın karakterlerin özel alan veya kamusal alanda bulunma oranları neye göre ve ne derece sorunludur?

Ryan ve Kellner (1997), erkek yönetmenlerin kadınlara en sık uyguladıkları ikili yapının, kariyer ve aşk ya da kariyer ve evlilik temaları olduğunu söyler. Bu noktada yapılması gereken bir seçim vardır. Bu seçim, çoğunlukla ya işle çocuklar arasında ya da zorlu bir kamusal yaşamla erkek himayesi arasındadır. “Bu karşıtlıkların ikisi de büyük toplumsal önem taşır. İlki, çocuk büyütme işinin ve ev içi emeğin ataerkil toplumda kadına tahsis edilmiş olmasına, ikincisi ise, kısmen kamusal rekabet alanının erkeklerin tekelinde olmasından kaynaklanan, kadına yönelik erkek şiddetine dayanır. Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirir” (Ryan ve Kellner,1997: 220- 221).

Erkeklerin kadınlara ilişkin temsilleri, iyi niyetli olanlar da dâhil, kadın yaşamına ister istemez dışarıdan bakar ve çoğunlukla kadın özgürleşmesini geleneksel olarak erkeğe ait olan iş ve kamu yaşamına giriş hakkının kazanımı olarak yorumlar. Dolayısıyla, kadınlar tarafından olumlu bir adım olarak kaydedilen şey, ataerkil sınırların ve özellikle de özel alanla kamusal alanı ayıran sınırın aşılması, erkek bakışıyla olumsuz bir gelişmedir, yasanın ihlalidir. (Ryan ve Kellner, 1997: 226)

Kadın yönetmenlerin erkek yönetmenlerden ayrıldığı nokta ise, kadın ve erkekleri bu alanlarda temsil etme şekillerindeki farklılıklardır. Kadın sinemasının bu alanda yarattığı en önemli dönüşüm, filmlerde kadın yönetmenlerin kadınları kamusal alanlarda temsil ederken sahte, gerçeklikten uzak, çarpıtılmış ve aşırıya kaçan bir noktada durmamalarıdır. Dahası, bu filmlerde kadının özel alanda bulunması da bir anlam ifade etmektedir; kamusal alan ve özel alan ayrımının vurgulanması için filmlerde özel alanın da bir araç olarak kullanılması, kadın sinemasının en önemli özelliklerindedir denilebilir. Zira gerçek hayatta bir şekilde kadın özel alana hapsediliyorsa, özel alanın cinsiyeti kadındır deniliyorsa ve kadınların kamusal alanda bulunmaları erkek egemen dünyada bir tehdit olarak algılanıyorsa, bu durum gerçek kadının gerçek deneyimini sinemaya taşımak amacını güden kadın yönetmen tarafından göz ardı edilemeyecektir. Yönetmen kullandığı dil aracılığıyla kadın karakterin olumsuz bir biçimde özel alanda yer almasını vurgulayabilecektir. Bu filmlerde kadınları gördüğümüz her mekân mutlaka seyirciye bir şeyler söylemektedir. Sonraki bölümlerde yapılacak olan film analizlerinde örneklem alınan filmlerdeki mekânların incelenmesinde de bu konu derinlemesine ele alınacaktır.

Ataerkil sistemin devamlılığının sağlanması için kadının süregelen konumunda kalması, özel ve kamusalı ayıran görünmez sınırı geçmemesi önemlidir, zira o sınırı geçtiği takdirde sistem tehlikeye girer:

Erkek egemen düşüncelerin yoğun olarak toplumu biçimlendirdiği düzen içinde kadınların mekânlardaki var olma biçimleri de bu düzenin onlara sunduğu kurallar çerçevesinde şekillenmektedir. Bu düşünce biçiminin ve sözsüz kuralların kadınları ikincilleştirmeye çalıştığı düzen, kadının içinde yaşadığı mekâna dahi sirayet ederek onu mahrem alanında da kuşatmaktadır. Bu

kuşatılmışlık; özgür ruhlu, istediğinde çekip gitmek isteyebilecek, geleceği fazla sorgulamadan günü yaşayarak istediğine kavuşma hayalleri kurarak geçirebilecek, bağımsız kadın karakterlerle izleyiciye sunulduğunda, erkek egemen ideolojilerin söylemleri kendini ifşa etmektedir. Dinamik mekânlarda, dış mekânlarda özgürce dolaşabilen kadın karakterleri izleyen öznel kamera, izleyiciye her an kadın karakterlerin cezalandırılabilceğini de düşündürmektedir. Çünkü, çağdaş anlatı sinemasında dahi kadın karakterlerin düzen dışında yaşıyor oluşlarından dolayı cezalandırılmaları aslında düzenin içindeki boşlukları izleyiciye göstermektedir. (Özdemir,2018: 161)

Kadınların erkekler tarafından yönetilen filmlerde kamusal alanda temsil edilmesi her zaman bu duruma karşıtlık oluşturmamaktadır. Çünkü çoğu zaman görülmektedir ki kadınlar için en uygun olduğu düşünülen işler, içeriği bakımından aslında kadınların evdeki rollerinin bir uzantısıdır. Örneğin kadınların geleneksel sinemada meslekleriyle bağlantılı olarak en sık görüldüğü roller sekreter, hemşire, çocuk bakıcısı olmaktadır. Bu sebeple, “gerçek ve yaşayan kadınların deneyimleri, kamusal alanda tartışılmadıkça gerçeklikte karşılığı bulunmayan, hayal ve düşünüm ürünü kadın, erkekler tarafından üretilen sanatın öznesi olur” (Öztürk, 2000: 93).

Kadın filmlerinin en önemli unsurlarından olan ‘kadınların doğal dünyasını yakalama’, kadını gerek özel gerek kamusal alanda gösterirken erkek egemen anlatıda erkeklerin kamusal kadınların özel alanda gösterilirkenki kasıtlılık ve ataerkiyi devam ettirmekten kadın karakterleri kurtarmak ve gerçek kadınların gerçek hayatlarını göstermek noktasında devreye girmelidir.

1.5. “ÖTEKİLERİN” SESİ VE KADIN FİMLERİ

Daha önce de belirtildiği gibi Kaplan’a göre kadın sineması, geleneksel temsil araçlarını kendi amaçları doğrultusunda benimseyip kullanmalıdır (Kaplan,2013:7). Zira kadın sinemasında yönetmenin kişisel deneyimi, toplumsal duyarlılıklarıyla birleştirmektedir. (Smelik, 2008: 37). Eğer kadın, toplumda öteki konumdaysa, içinde bulunduğu toplumda yalnızca kadın olarak öteki olmaya değil aynı zamanda öteki olan tüm diğer gruplar konusunda duyarlılık geliştirmesi tabiidir. Dolayısıyla, bu çalışmada da

inceleneceği üzere, kadın sineması, kadın yönetmenin yalnızca kadına ve kadının sinemada temsiline odaklanması anlamına gelmez, tüm diğer 'ötekiler' yönetmenin endişeleriyle ilintili olarak onların filmlerinde ele alınabilir.

Anaakım sinema, Hollywood sineması temel alınarak değerlendirilecek olunursa, beyaz erkeklerin sineması olagelmıştır. Anaakım filmler yıllar boyu büyük çoğunlukta ayrıcalık sahibi beyaz erkekler tarafından üretilmiştir. Türkiye anaakım sinemasında da bu durum benzerdir. Toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, etnik ve dinsel kimlikleri nedeniyle azınlıkta olan ve bu sebeple toplumda 'öteki' konumundaki yönetmenlerin sayısının oldukça az olduğu görülmektedir.

Yönetmenlerin ve film üreticilerinin beyaz ve erkek olması, toplumda öteki konumunda olanların temsil edilmesini zorlaştırmıştır. Sinemada kadınların 'erkek olmayan' olarak konumlandırılmaları ve nesneleştirilmeleri, onları da bu alanda 'öteki' yapmaktadır. Bu nedendir ki, kadınların filmlerinde kadın olmaya veya toplumsal cinsiyete dair sorunların yanı sıra sınıf, etnik ve dinsel kimlik, göçmenlik ve mültecilik gibi konuları filmlerine taşıyabildiklerini ve bu konulara eleştirel bir perspektifle yaklaşabildiklerini görürüz. Kadın yönetmenler, hegemonik eril bakışın tersine, toplumsal duyarlılık ile bakışlarını güçsüz, öteki olana çevirmektedir.

Öztürk (2004), *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler* kitabında çalışmanın yapılmış olduğu yıla kadarki süreçte Türkiye'de kadın sinemasında bakışın yeteri kadar 'öteki'ye çevrilmediğini veyahut ötekilerin ele alındığı filmlerde toplumsal cinsiyete yeteri kadar yer verilmediğini belirterek kadın yönetmenlerin filmlerinde toplumsal cinsiyetin yanında diğer eşitsizliklerin nasıl temsil edildiğini şöyle ifade eder:

Dünya sinemasında yeni kadın sinemacılar, klasik şemalar yerine ırkın, sınıfın ve toplumsal cinsiyetin bir arada ele alınması gerektiğinden yola çıkar. Bir kadın yönetmen hem kadınların sinemasına hem de başka sinemalara katkıda bulunabilir; örneğin Julie Dash hem kadın sineması hem de Afro-Amerikan sineması için önemli bir çıkış noktasıdır. Türkiye için kuşksuz ırka dair filmlerin bir anlamı yoktur; burada burada siyah kültüre bu anlamda katkı yapılamaz. Ama, 1990'ların kadın yönetmenleri Türkiye'nin özgül koşullarına uygun biçimde, doğrudan ya da dolaylı olarak Kürt sorununu, gayri Müslim azınlık sorunlarını, Türk-Yunan ilişkilerini, 12 Eylül askeri darbesini ve sınıfsal sorunları ele almış, ancak bunları işlerken toplumsal cinsiyetten olabildiğince uzak

durmuştur. Ayrıca, kadın yönetmenlere ait kadın filmlerinin çoğu da sınıfsal çözümlerinin altında ezilmekte ve ikinci planda kalmaktadır (Öztürk, 2004: 384).

Ancak bu durum çalışmada ele alınan 2010 sonrası Türkiye kadın sinemasında değişmiş; kadın sinemasına dâhil olan kadın yönetmenler, filmlerinde toplumsal cinsiyetin yanı sıra öteki olmanın sorunlarını daha yaygın bir şekilde işleyerek 'başka sinemalara' da katkıda bulunur olmuşlardır.

Türkiye Sinemasında 'öteki' konusu ele alınırken postkolonyal feminist tartışmaların ufuk açıcı olabileceği düşünülmektedir. Zira bu tartışmalar toplumsal cinsiyetin yanında, ulus, ırk, renk gibi kimlik bileşenlerinin ezme-ezilme ilişkilerindeki rolünü vurgulamaktadır. Postkolonyal feministler, Batılı feministlerin Doğulu kadınları modernleştirme rolünü üstlendiklerini ve onları 'kurtarmaya' çalıştıklarını öne sürerek bunu eleştirmektedirler. Ancak özünde bu 'kurtarma' fikri, Batılı feministlerin kendilerini 'üstün' ve bir 'otorite' olarak gördükleri düşüncesini barındırmaktadır. Bu durum, Doğulu ve Batılı kadınlar arasında bir hiyerarşi olduğu yanılgısı yaratmakta ve beyaz/Batılı kadınların toplumsal cinsiyet ile ilgili ilerici adımlarının Postkolonyal Feministler tarafından benimsenmemesine neden olmuştur. "Postkolonyal Feminizm, Batı'da doğmuş olan feminist teorilerce dile getirilmeyen veya eksik dile getirilen Postkolonyal kadınların sorunlarını duyurabilmek için ortaya çıkmıştır" (Arman ve Şerbetçi, 2012:69).

Mills (1998: 98), postkolonyal feminist teorilerin bütünlüklü bir grup oluşturmadığını söylemektedir. Çeşitli konu başlıklarına ayrılacak ilgi alanlarına sahip postkolonyal feministler, temel olarak toplumsal cinsiyet konusunun post kolonyal teoride yer bulmamasına ve tüm dünyada etkili hale gelen Batı feminizmine eleştiri yöneltmektedir. Postkolonyal feminist yazarlar, feminist teorinin merkezini batılı orta sınıf beyaz kadından farklı kültürel bağlamlardaki farklı milletlerden kadınlara çekmeyi başarmışlardır.

Bu açıdan, 1980'li yıllara Batı feminizminin öne sürdüğü iddiaların tüm dünya için geçerli olduğuna yönelik bir algı bulunmaktadır (McEwan, 2001: 96). Batılı feministler, kadınların erkek egemen toplum içerisinde yaşadığı baskının küresel olduğunu düşünmekteydi. Postkolonyal feminizm, Batı feminizminin bu kabulüne yönelik bir eleştiri getirmektedir. Kabaca kadınların yalnızca erkekler tarafından ezilen kendi içinde

bütünlüklü bir kütle olmadığını aksine milliyet, ırk, sınıf, din, bölge, dil ve cinsel yönelim gibi başlıklar altında kendi içlerinde de bölündüğünü savunmaktadır.

Örneğin siyahi feministler yaptıkları çalışmalarla Batı merkezli feminist perspektifin geçerli olmadığını altını çizmişler ve farklı feminizmler ile farklı toplumsal cinsiyet ilişkilerinin olduğunu ortaya atmışlardır (McEwan, 2001: 96). Postkolonyal feminizmle birlikte Batı feminizminin Batı toplumlarındaki kadınlar üzerinden geliştirdiği teorilerin Doğu'da aynı şekilde uygulanmayacağı veya uygulansa bile aynı sonuçları doğurmayacağı düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Batı dışı toplumların kadınlarına, o toplumun tarihine ve kültürel yapısına uygun yöntemlerin ve teorilerin geliştirilmesi fikri gelişmiştir (Şerbetçi, 2013: 78).

Ella Shohat, ise postkolonyal feminizm yaklaşımını ve tartışmalarını sinema bağlamında ele almış ve 'postkolonyal kadın sineması'nın hem feminizme hem de postkolonyalizme meydan okuduğunu, 1970'lerdeki kadın hareketinin evrenselleştirici söylemlerini reddederek ve savaş sonrası sömürge karşıtı hareketlerdeki ve kültürel söylemlerdeki cinsiyet üzerindeki dikkat eksikliğini azalttığını savunmuştur (McClintock, A., Mufto, A. ve Shohat, E., 1997: 100). Shohat, sömürge sonrası kadın filmlerinin, feminist tarih yazımının çokkültürlü dekolonizasyonunu sürdürürken, aynı zamanda 'Üçüncü Dünyacı' tarih yazımının feminist bir sömürgeleikten arındırılması için ulusun erkeklik hatlarına meydan okuduğunu iddia etmiştir (McClintock, A., Mufto, A. ve Shohat, E., 1997: 119).

Özellikle bu çalışmada yer verilen örneklem filmlerin postkolonyal feminizm perspektifinden değerlendirilmeye uygun olduğu ve bu filmlerin Türkiye Sineması gibi farklı bir tarihsel ve toplumsal bağlam için elverişli bir kavram olduğu düşünülmektedir. Türkiye coğrafyasında yaşayan farklı etnik kimlik, milliyet, mezheplerden kadınların seslerinin bu filmlerde duyurulması ve temsil bulması önemlidir. Zira, kadın sineması farklı kadınlık deneyimlerinin sinemada karşılık bulmasını içeriyorsa, bu çeşitliliğe farklı kimlikler de dâhildir. Tek bir kadınlığın olmadığını ve kadınlığın sadece Batı merkezli bir biçimde değerlendirilmeyeceğinin bilincinde olmak, ötekilerin sinemada temsil bulmasını yaygınlaştıracaktır.

2. BÖLÜM

2010 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA KADIN FİMLERİ

Bu bölümde, örneklem olarak seçilen filmler kadın sineması kavramı ışığında analiz edilecektir. Filmlerin “kadın sineması”na ilişkin ne gibi ortak özellikler taşıdığı incelenerek söz konusu ortaklıklar üç ana başlık altında ele alınmıştır. *Nefesim Kesilene Kadar* ve *Kaygı* filmlerinde baş kadın karakterlerinin direngen özellikleri öne çıkarken, *Mavi Dalga*, *İşe Yarar Bir Şey* ve *Ana Yurdu* filmleri, kadının failliği ve farklı kadınlık deneyimleri çerçevesinde incelenmiştir. *Toz Bezi* ve *Kumun Tadı* filmlerinin incelenmesinde ise ‘ötekilerin temsili’ konusuna odaklanılmıştır.

2.1. KADIN FİMLERİNDE ALTERNATİF BİR KADIN TEMSİLİ OLARAK DİRENEN KADINLAR

Önceki bölümlerde tartışıldığı üzere klasik anlatı sinemasında görülenin aksine kadın filmlerinde eyleyen, yaşamın içerisinde aktif, çabalayan ve eylemleriyle aslında eril bakış açısının onları ittiği ikincil konuma direnen, mücadele eden kadınlar görürüz. Bu bölümde ele alınacak filmler olan *Nefesim Kesilene Kadar* ve *Kaygı*'da anlatı, kadın karakteri merkeze alarak oluşturulmuştur. Filmlerin başkarakterleri olan Serap ve Hasret, yaşamın onlara sunduğu zorluklar karşısında boyun eğip bunları kolaylıkla kabullenmek yerine, mücadele ederek olayların akışını değiştirebilmekte ve bu özellikleriyle geleneksel sinemada olduğundan farklı kadın temsilleri sunmaktadırlar.

2.1.1. *Nefesim Kesilene Kadar*'da Direnen Bir Kadın Anti-Kahraman

Enişte ve ablasıyla yaşayan Serap (Esmem Medra) isimli genç konfeksiyon işçisi kadının hikâyesini anlatan *Nefesim Kesilene Kadar* bir anti-kahraman hikâyesi olarak ele alınabilir. Filmin anlatısı içinde yetiştirme yurdunda büyüdüğü ve oradan kaçtığı öğrenilen Serap, kaçakçılıktan hüküm giymiş kamyon şoförü babasıyla bir eve çıkmak

için mücadele eder. Konfeksiyon atölyesinden kazandığı parayı ev tutma masrafları için kullanmak isteyen Serap, parayı eniştesine vermemek için saklar.

Eniştesinin sözlü ve fiziksel şiddetine maruz kalan Serap sonunda oradan kaçarak önce arkadaşı Dilber'in (Gizem Denizci) yanına sığınır sonra atölyede uyumaya başlar. Serap'ın eve çıkmaktaki temel motivasyonu babasıyla birlikte yeniden bir 'aile' olmaktır. Fakat baba, onu sürekli geçiştirir. Serap'ın hoşlandığı anlaşılan Yusuf (Uğur Uzunel), 'çapkın' erkek imajı içerisindedir. Serap'ın Yusuf'a karşı hisleri onun atölye içinde Dilber'le yakınlaştığını gördükten sonra tersine döner. Serap önce Dilber'i şikâyet eder ardından Yusuf'u soyar. Babasının onu oyaladığını ve yeniden kaçakçılığa aracı olacağını öğrenen Serap, adamı polise ihbar eder.

Serap bir tekstil atölyesinde çalışıyor olsa da güvencesizdir, haftalık ücret alarak çalışmaktadır. İşe gidemediği birkaç saatlik zaman dilimi için alacağı ücretten kesinti yapılabilmektedir. Lakin bu para hayatını idame ettirebilmesi veya bir eve çıkması için yeterli değildir. Zira Serap'ın geliri düzenli değildir, en ufak bir hatasında işten çıkarılabilir. Ablası ve eniştesi ise, sırf evlerinde kaldığı için Serap'ın parası üzerinde hak iddia edip paraya el koymak istemektedirler. Serap'ı, ablasının evinde ilk kez gördüğümüz sekans oldukça önemlidir: Serap eve girmeden önce parayı çorabına saklar, içeri girdikten çok kısa bir zaman sonra eniştesi ona haftalığını alıp almadığını sorar. Parayı henüz almadığını söylemesi onlar için tatmin edici bir cevap olmamıştır; ablası ve eniştesi, çantasını aramalarını teklif eden Serap'ı geri çevirmez; hatta eniştesi çantasını aramanın da ötesine giderek Serap'un üstünü arar ve bu arama tacize varan bir boyuta ulaşır. Bu sekansta Serap'ın güvencesizliğinin Serap'ı kadrajın en kenarında bırakarak, her an salondan çıkıp gidivercekmiş gibi konumlandırarak gösterilmesinin yanı sıra klişeleşmiş kutsal aile temsiline bozuma uğratıldığı da söylenebilir. Sonraki sahnelerde Serap'ın evde olmadığı zamanlarda odasının da para aramak için alt-üst edilmiş olduğunu görürüz. Alternatifsizlikten dolayı sığınmış olduğu bu evde parasına el konulmak istenmektedir ve buradaki "odasının" mahremiyeti yoktur. Dahası, para vermediği durumda bir işe yaramadığı söylenerek evin içinde sürekli olarak sözlü şiddete de maruz bırakılır.

Yerleşik sinema söylemi kadını ev içine yerleştirmekte ve dışarıyı kadınların kötülükle karşılaştığı ya da karşılaşma ihtimalinin olduğu tekinsiz bir alan olarak göstermektedir. Klasik anlatıda bu tip olaylarla karşı karşıya kalan bir kadın karakter mağdur, ezilen ve çaresiz olarak ele alınabilecekken, burada kadın karakterin boyun eğmeyen, kararlı ve

dik başlı bir tavır içerisinde olduğunu görürüz: Serap ablasının evini terk eder ve bir daha oraya dönmez. Geçmişte yurttan da kaçtığı öğrenilen genç kadın, ilk olarak arkadaşı Dilber'in evinde, ardından çalıştığı atölyenin kuytu bir köşesinde gizlice kalır. Onun için tüm bu kaldığı yerler ablasının evinden daha güvenlidir; bir kadın için en güvenli yerin evi olduğu düşüncesi tersine çevrilir, Serap bu mekânlarda herhangi bir tehlikeye karşılaşmaz, başına bir felaket gelmez.

Kadınların güvenlik bahanesiyle eve kapatıldığı bir sistemde, Serap'ın tehdidi evde, güvenliği ise güvencesiz çalıştığı iş yerinde bulması dikkat çekicidir. Konvansiyonel olarak tek başına kadınların, hele ki sınıfsal avantajlardan yoksun ve evden kaçmış/ayrılmış oldukları durumlarda, başlarına seri kötülük gelir. Dışarısının kadınlar için tehlikeli olduğu fikrini yeniden üreten bu ideolojik yaklaşıma pek çok filmde rastlamak mümkündür. Bu filmde ise Serap'ın ait olduğu tek ev olan ablasının evi aynı zamanda kötülük gördüğü tek yerdir. Serap, babasının peşinden hale giden, atölyede geceyi geçiren, hoşlandığı erkekle bara giden ve bunları yapmaktan zarar görmeyen bir karakterdir. (Büyükgöze, 2017:21)

Film içinde Serap'ın en güvensiz olduğu mekânın ablasının evi olmasına dikkat çekilmesi yoluyla, kadını ev ile eşleştiren ideoloji film içinde yapıbozuma uğratılır. "Nefesi kesilene kadar" mücadele eden Serap, kadına atfedilmiş zayıflık, edilgenlik gibi ideolojik yaftaların parçalandığı bir karakter portresi çizmektedir.

Serap'ın ablasının evindeki güvensizlikhali, sinematografik araçlarla şöyle anlatılır: Serap, ilk kez ablasının evinde görüldüğü sahnede salonda enişte ve ablasının önünde hesap vermek üzere ayakta bekler. Kadrajın en sağında durmaktadır. Sanki her an çıkıp gidecekmiş gibi görünür. 'Sorgu' süresince, bulunduğu konum değişmez. Serap'ın üstü aranırken taciz edildiğini anladığı kısımda ise sadece yakın plan aracılığı ile Serap'ın yüzü gösterilir. Ablasının arkada olduğunu görürüz ancak fludur. Serap durumu farketğinde hemen ablasına bakar, ancak ablasının tepkisini ya da yüz ifadesini görmeyiz. Taciz eden eniştesi ise bu sırada hiç gösterilmez, kadrajın dışındadır. Olup biteni yalnızca Serap'ın yüz ifadesinden anlarız. Kadının bedenine yönelik cinsel bir saldırıyı yine o kadının yüz ifadesi aracılığı ile göstermek, tacizin detaylarını vermeyip, bunu kadrajın dışında tutmak yönetmenin bilinçli bir tercihidir. Sahnenin sonunda ise Serap hızlıca salonu terk eder ve kadrajdan çıkar. Film

süresince babasından, patronundan, arkadaşı Dilber'den sürekli olarak "Bugünlük ablada kal.", "Bir süre daha ablada kal.", "Neden ablada kalmıyorsun?" gibi cümleler duyan Serap için bu evin aslında bir seçenek olmadığı izleyiciye en başından gösterilmiş olur. (Büyükgöze, 2017:21). Film boyunca sıklıkla kullanılan omuz üstü çekimler aracılığıyla izleyici olayları Serap'ın bakış açısından izler. Serap'ın, erkek egemen sinema geleneği tarafından şekillendirilen ve tekrarlanan kadın temsiline kasıtlı olarak dışına taşan bir gerçekliği üzerinde taşıdığı söylenebilir. Serap'ın filmde yaptığı eylemler onun 'iyi' ya da 'kötü' olarak sınıflandırılmasını engeller. Yaşadığı zorlu hayat ve geçmişin yükü izleyiciye gösterilirken Serap, Dilber'le yakınlaşan Yusuf'u ve Dilber'i -kendisini evinde misafir etmiş olmasına rağmen- şikâyet edebilmektedir. Bir taraftan biriktirdiği parayla babasına yeni ayakkabı satın alan Serap, diğer yanda Yusuf'un dikkatsizliğinden faydalanıp arabasını soyabilmektedir. Filmin yönetmenliğini ve senaristliğini yapan Emine Emel Balcı da Serap'ı yaratırken alışlagelmiş kadın kodlarının dışında bir 'kadın yaratma' isteğiyle hareket ettiğini söylemektedir. Balcı'nın Serap karakterini yaratma motivasyonu, anaçlık ile cinsel obje olmak arasında gidip gelen kadın temsiline bozmaktır (Acaroğlu ve Günerbüyük, 2015).

Serap'ın Türkiye sinemasındaki konumunu anlamak için anti-kahraman kavramına başvurmak gerekmektedir. Abrams (1999:11) anti-kahramanın, yüce gönüllülük, şeref gibi kavramlarla ilişkilendirilen kahramanın aksine zayıf, edilgen ve onursuz olduğunu dile getirir. Başkarakter olarak anti-kahramanın ilk kullanıldığı roman Defoe'nun 1722 tarihli Moll Flanders romanıdır. Burada kahraman hırsızdır ve 'fahişelik' yapmaktadır. Cuddon (1998: 42-43) ise anti-kahramanın izlerinin Antik Yunan tragedyaalarına kadar sürülebileceğini söyler. Don Kişot'un ilk anti-kahraman örneği sayılabileceğini belirten Cuddon, anti-kahramanı başarısızlıkla eşleştirir. Amato (2016: 1) ise anti-kahramanları değerlendirirken onların ahlaken sorgulanacak davranışlar sergilemelerine vurgu yapar. Anti kahramanlar toplumun otoritesini sınan karakterlerdir.

Kavrama, Abrams ve Cuddon'dan daha kapsayıcı yaklaşan Amato (2016: 2), anti-kahramanların güvenilmez ve sevilmeyen bir karakter yapısı sergilediğini doğrular fakat ona göre anti-kahramanın hikâyesi genişledikçe, izleyicinin onun davranışlarıyla empati kurma isteği de artar. Bunun sonucunda anti-kahramanın sergilediği 'kötü' davranışların tartışmaya açılması gündeme gelir. Hatalar ve doğrular bütünü olan anti-kahraman, klasik kahramana kıyasla daha çok yönlü ilişki kurulabilir ve 'insandır.' Gerçekten Balcı da Serap'ı toplumun beklentilerine uymayan, kolayca sevilemeyen ve

izleyicinin özdeşleşmekte sorun yaşayabileceği bir karakter olarak tanımlamaktadır (Acaroğlu ve Günerbüyük, 2015) Film içinde Serap ne geleneksel olarak 'iyi' ne de 'kötü' olarak sınıflandırılabilir; filmde kadın karakterin eylemlerini, bireysel iyilikten veya kötülükten ziyade sınıfsal ve toplumsal cinsiyete dayalı yapısal eşitsizliklerle ilişkilendiren bir tavır söz konusudur.

Anti-kahramanların soykütüğüne göz atılırsa çoğunlukla erkek oldukları söylenebilir. Fakat bu durum son zamanlarda değişmeye başlamaktadır. Klasik kadınlık algısını yıkan ve anti kahraman özelliği gösteren kadın karakterlere edebiyatta rastlansa da bunlar genellikle ikincil rollerde konumlanmaktadır. Çağdaş kadın anti-kahramanlar ise protagonist olabilmekte, hikâyenin merkezinde yer alabilmektedir (Amato, 2016: 13-14).

Kadın anti-kahramanın, toplumsal cinsiyet ilişkilerini sarsan ve toplumun genel ahlak anlayışını yıkan davranışlarda bulunduğu söylenebilir. Bu kadınlar tıpkı erkek anti-kahramanlar gibi tehlikelidirler. Aynı zamanda ahlak anlayışlarının toplumun belirlediği standardın çok uzağında olduğu da söylenebilir. İzleyicinin ya da okuyucunun kadın anti-kahramandan hoşlanma potansiyeli düşüktür. Bunda kadın anti-kahramanın, erkek anti-kahramana alışmış izleyicinin daha önce sorgulamadığı sınırları tartışmaya açmasının payı büyüktür. Fakat kadın anti- kahraman temsilinin kadını "toplumsal beklentilere göre değil gerçekliğe göre" tasvir ettiği söylenebilir (Amato, 2016: 17-20) *Nefesim Kesilene Kadar*'da Serap'ın da hem toplumsal bir karşılığının bulunduğu hem onu izleyenler gibi tamamen iyi ya da kötü olmadığı söylenebilir.

Balcı, Aydın'a (2015) verdiği röportajda Serap'ın aile kurma özlemini, kadınların toplumsal olarak bu yönde koşullandırılışını eleştirmek için özellikle işlediğini söylemektedir. Filmsel anlatı içinde babaya karşı hayal kırıklığı ile dolan Serap, onun muhtemelen hapisaneye girmesine sebep olacak şekilde davranır. Bu durumun karakter düzeyinde işleyen anti-kahramanlığın, olay örgüsü eksenindeki karşılığı olduğu düşünülebilir. Büyükgöze (2017: 20), Serap'ın yaşadığı tüm zorluklara karşı mücadele eden bir karakter olduğunu ifade etmektedir. Bu açıdan Serap, üzerinde uzlaşmış kadın temsiline bir müdahale olarak düşünülebilir. Ayrıca Serap'ın hikâyesi anlatılırken içinde bulunduğu şartların sertliği gösterilmekle beraber bu halden kaynaklı bir mağduriyet izleyiciye yansıtılmamaktadır.

Anti-kahraman özellikleriyle donatılan Serap, erkek bakışına hitap eden geleneksel kadın temsiline karşı bir itiraz olarak düşünülebilir. Bir yönüyle Türkiye sinemasında

güvencesiz çalıştırılan, emniyetsiz işçilerin sistem içerisinde hayatta kalma mücadelesini anlatan *Nefesim Kesilene Kadar*, Türkiye sineması açısından da kayda değer bir kadın anti-kahramanın portresini çizmektedir.

2.1.2. *Kaygı*'da Bellek Ve Hasret'in Direnişi

Ceylan Özgün Özçelik tarafından yazılan ve yönetilen *Kaygı* (2017), Hasret (Algı Eke) adlı otuzlu yaşlarında bir kadının, gerçeğin kasıtlı şekilde deforme edildiği bir Türkiye distopyasında 'hakikati' arama mücadelesi etrafında şekillenmektedir. Bir belgesel kurgucusu olarak 'iktidar bileşenlerine yakın' bir medya kuruluşunda çalışan Hasret, yaptığı işlerin üst yönetim tarafından beğenilmemesi sonucunda haber kurgusu yapmaya zorlanır. On altı yıl boyunca belgesel kurgusu yapan Hasret, kanalın yayın politikasını beğenmese de suça ortak olmadığını düşünmektedir. Fakat sığındığı bu korunaklı alan, yaptığı işin niteliğinin değiştirilerek Hasret'in belgesel kurgusundan haber kurgusuna geçirilmesini takip eden süreçte hızla paramparça olur.

Hasret'in kişisel hakikatini arayışının, yönetimin ondan haberleri çarpıtmasını istemesiyle başladığı söylenebilir. Bağlı bulunduğu yayın organı Hasret'i, iktidar bileşenleri lehine hakikati bükmeye mecbur bırakır. Genç kadının kendi gerçekliğinin de çarpıtılmış olabileceğine yönelik soru işaretleri bu mevki değişimi sonrasında başlar. Hasret, anne-babasının trafik kazasında öldüğünü düşünmektedir. Fakat bu olay üzerine araştırma yapmaya başlayınca ebeveynlerinin öldüğü tarihte hiçbir kaza haberinin çıkmadığını fark eder. Bu esnada Hasret'in ana-babasından kalan apartmanın kentsel dönüşüm kapsamında yıkılması planlanmaktadır. Film süresince tüm komşular tek tek evlerini terk ederler; bir tek Hasret dairesinden ayrılmaz hatta eve daha da yerleşecek düzenlemeler yapar.

Filmde perdelerin her zaman kapalı olduğu ev kendini hemen açmaz. Odalara ve odalardaki saklı geçmişe yolculuk Hasret'in eve kapanmasıyla birlikte başlar. Yine de bütün odalar görüntüde kendine yer bulmaz. Hasret için ev, ülkenin toplumsal hafıza ve belleğinin medya eliyle unutturulmuş her şeyinin saklandığı mahfazaya dönüşür. Geçmiş kilitli sandıklarda, kapalı kutularda, duvara çizilen

ancak üzeri tahtalarla örtülen resimde bulunmayı, okunmayı bekler. (Balcı, 2018: 100)

Kendini eve kapayan ve izole eden Hasret, sorularının cevabın evinin duvarları arasında aramaya başlar. Gerçeklik algısı deforme olmuş olan genç kadın, kâbusla yaşam arasında bir sınır bölgeye çekilir. Bu bölge Hasret'in anne-babasının kaybının 'gerçekteki' sebebinin de cevabının bulunacağı yerdir. Genç kadının ailesi 2 Temmuz 1993 yılında gerçekleşen Sivas Katliamı'nda katledilmiştir.

Kaygı'da, kesin sınırları olan iki parçadan ve birbiri içine geçen üç ayrı problemden söz edilebilir. İlk kısımda Hasret'in çalıştığı medya kuruluşu merkezdedir. Tek TV isimli kanal, hükümet adına hâkim söylemleri yeniden üreten bir organ görünümündedir. Bu kurumda Hasret, seviyesi giderek artan bir mobbinge karşılaşmaktadır. Özçelik, Medyascope'a (2017) verdiği röportajda kendisinin de yıllarca medya sektöründe çalıştığını ve filmde gösterilenlerin gerçekte yaşadıklarının ancak %10'u olduğunu söylemiştir. Bir başka röportajında yönetmen, 2000'li yılların başında medya sektöründe çalışanlar arasında belli bir 'saygının' olduğunu fakat bunun yıllar içinde azaldığını söyler. Özçelik, sektörde emeğin değerinin azaldığını, ayrımcılığın, cinsiyetçiliğin ve vicdansızlığın alana hâkim olduğunu düşünmektedir (Atılğan, t.y). *Kaygı*'da, Hasret de Özçelik gibi çalışanların rekabetçiliğiyle, küçük iktidar hevesleriyle ve cinsiyetçiliğiyle karşılaşır. Şirket içindeki konumuna ve iş arkadaşlarına giderek yabancılaşır.

Kaygı'nın hakikat sonrası dünyada gerçeğin medya aracılığıyla nasıl incelikle dönüştürüldüğünü 'sorun' haline getirdiği öne sürülebilir. Son on yılda dünyanın aşına hale geldiği 'post-truth' kavramı, hakikatin önemini kaybetmesi durumuna denk düşmektedir. Bir anlamda kelime hakikatin aşılması ve bağlamından kopararak yeniden düzenlenmesi olarak kabul edilmektedir (Uzunoğlu, 2016) *Kaygı* filminin, Hasret aracılığıyla izleyiciyi giderek artan gerilimin merkezine çekerek söyleme yapılan müdahalenin işleyişini ifşa ettiği söylenebilir.

Hasret'in çalıştığı TEK TV'nin "ne görüyorsanız o ne duyuyorsanız o" sloganı, iktidar aygıtının bir medya organı aracılığıyla hakikat üzerinde egemenlik kurma politikasının yansımasıdır. Hakikat sonrası söylemin üretildiği kanalın haber masasına, yönetim çeşitli şekillerde karışmakta, alt yazılara müdahale edilmekte, görüntüler bağlamından kopararak yeni bir hakikati inşa edecek şekilde servis edilmektedir.

Bununla birlikte kanal, toplumsal hafızaya kapsamlı bir şekilde müdahale etmektedir. Hasret'in çalışmak zorunda bırakıldığı haber kurgu odaları hatırlamanın ve unutmanın politikasının işlediği ana mekândır. Kurgu odasında yapılan müdahaleler aracılığıyla geçmişin ve şimdinin hatırlama/unutma kodları belirlenmektedir. Yönetmen, konu ile ilgili verdiği bir röportajda düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Katliamları unutturmak” ile ilgili bir film yaparken iktidarın ve medyanın sahte gerçekler üreten ortak dilinden bahsetmek gerek. O sahte gerçekler ve manipüle edilen geçmiş, arkasına kentsel dönüşümün yıpratıcı etkisini de alıyor. Sokaklarımızın, sokak adlarımızın, şehrimizin, sahillerimizin durmaksızın değişmesi, bağlar, bahçeler, dağlarımızın, ormanlarımızın yok edilmesi bizde fazlasıyla gerilim uyandırıyor. Bir süre sonra unutmaya başlıyoruz. Bunlar ağır travmalar! Bizleri evde, kafede, mahallede, iş yerinde, hiçbir yerde rahat bırakmayan kesintisiz inşaatın ve bu “geçmişini yeniden düzenleme” politikalarının üzerimizde kurduğu bir baskı var (Atılğan, t.y).

Filmin ikinci bölümünde, Hasret'in kendi gerçekliğinin de aynı iktidar tarafından kurgulanmış olabileceğine yönelik soru işaretleri ortaya çıkar. Filmin bu kısmı, Hasret'in dozu giderek artacak şekilde kendini izole edip eve kapanması ve hakikatle ilgili sorularına yanıt aramasıyla ilk bölümden ayrılır. Bu bölüm, filmin ikinci 'derdi' olarak nitelenebilecek 'kentsel dönüşüm' olgusunun tartışılmasına da alan açar. Kentsel dönüşüm elbette filmin ilk kısmında da çeşitli kareler aracılığıyla izleyiciye stilize bir şekilde yansıtılır: Hasret'in işten eve giderken caddede yürüdüğü sahneler genel planda çekilmiştir; karakterin sıklıkla büyük inşaatların önünden yürüyerek işten eve gittiğini görürüz. İnşaatlar ve binalar kadrajın büyük kısmını kaplar, Hasret bu yapıların önünden geçerken oldukça küçük görünür. Buna ek olarak filmin bazı sahnelerinde genel plan çekilmiş İstanbul manzaraları görürüz: bu manzaralarda öne çıkan devasa boyuttaki vinçler ve inşaatlar olmaktadır.

Balcı (2018), *Kaygı*'yı kentsel dönüşüm üzerinden incelediği makalesinde kentsel dönüşümün film kahramanını yerinden ettiğini, aidiyet mekânından uzaklaştırdığını ve bunun da beraberinde huzursuzluğu getirdiğini; sinemasal dil olarak bakıldığında ise kadrajda tanıdık İstanbul imgeleri değil, çok katlı binalar, gökdelenler, yıkım ve inşaatın yer bulduğunu söylemektedir (Balcı,2018: 84).

Kaygı'nın geçtiği İstanbul, klişeleşmiş romantik İstanbul görüntülerinden değil, inşaata dayalı olarak büyüyen yeni ekonomik modelin kent yüzeyinde oluşturduğu şantiye alanlarından oluşur. Kamera, Hasret eğer bir iç mekânda değilse birbiri ardına konuşlanmış gökdelen inşaatlarını, doldurulmayı bekleyen temel kazılarını, hafriyat artıklarını dekor olarak kullanır. *Kaygı*'nın dış mekâna dair vurguladığı, neo-liberal şehircilik politikalarının şekillendirdiği İstanbul olmuştur. Daha açık bir şekilde Özçelik, filmde göstermek istediği İstanbul için “hafızasız bir şehir, bunun doğal sonucu olarak da ölü. Kimliğini arayan bir hayalet şehir” ifadesini kullanmaktadır (Aydın, 2019).

Bunun yanında ikinci kısımda inşaat halindeki kenti saran yıkım, Hasret'in oturduğu apartmana da gelir. Fakat Hasret, dairesini boşaltması gerekirken mekâna daha çok tutunur. Yaşam alanı içinde, sanki evden hiç çıkmayacakmışcasına değişiklikler yapmaya başlar. Eşyalarını toplamaz. Başkarakterin bu davranışını filmin kentsel dönüşümün İstanbul özelindeki işleyiş biçimine bir itiraz olarak okumak mümkündür.

Kaygı'da TEK TV'nin tüm ülkede toplumsal hafıza üzerinde giriştiği unutturma misyonunun, şehircilik alanındaki uygulamasının da kentsel dönüşüm aracılığıyla gerçekleştiği söylenebilir. Hasret nasıl ki gerçeğin, manipüle edilmesine bir süre sonra katlanamayıp işe gitmemeye başladıysa, ana-babasından kalan evle olan hafıza ilişkisini kaybetmemek adına mekânı terk etmeye yanaşmaz. Bu açıdan *Kaygı*'nın unutmamayı ya da hatırlamayı politik bir eylem olarak işaretlediği söylenebilir. Hasret, iktidar aygıtının hakikatle kurduğu ilişkiyi deforme etmesine izin vermeyerek, pasif bir şekilde bireysel bir karşı duruş sergilemektedir. Özçelik de verdiği bir röportajda mekânı hafızayla eşleştirmekte ve mekansızlaştırmanın hafızasızlaştırma olduğunu söylemektedir (Bayıksel, 2017).

Kaygı'nın ele aldığı ve ilk iki problemle iç içe geçen diğer bir sorun ise Sivas Katliamı'dır. Toplumsal hafızanın travma anlarından biri olan katliam, 2 Temmuz 1993'te Pir Sultan Abdal Şenlikleri'ne katılan çok sayıda alevi entelektüel ve sanatçının kaldığı Madımak Oteli'nin İslamcı radikaller tarafından yakılması olayıdır. Katliam beraberinde birçok soru işaretini doğurmuş, devlet aygıtının katliamı engellemede yetersiz ya da isteksiz davrandığı yönünde bir kanaat oluşmuştur.

Filmde Hasret'in unuttuklarını hatırlama sürecinde duyular etkili bir şekilde kullanılır; en çok sıcaklığı hissetme ön plana çıkar. Filmin ilk sekansında Hasret'in elinin yanmış olduğunu görürüz, ilk repliklerinden biri ise “Çok sıcak.” olur. Sürekli sıcaklığı hisseder,

terler, film boyunca sıcaktan şikâyet eder. Bacağındaki yanık izine dokunması, sigara içmek istediğinde çakmağından çıkan yüksek seviyedeki ateş, filmin ikinci yarısında daha sık tekrarlanan bir şekilde evin duvarlarına dokunarak burada sıcığı hissetmesi, dokunma hissi aracılığıyla Haset'in belleğine katliama dair görüntüleri çağırır. Koklama duyusu ise Hasret'in filmin sonlarına doğru evin içerisinde yanık kokusu almaya başlamasıyla aktifleşir. Mutfaktaki, salondaki objeleri, duvarları koklayarak yanık kokusunun kaynağını bulmaya çalışır.

Film evrenindeki İçişleri Bakanının konuşmasında bahsettiği yanan bina, onun katliamı hatırlamasına giden süreçteki hatırlatıcılardan biridir: bu metaforu, iktidar aygıtı tarafından önemsenmeyerek üzeri örtülmeye çalışılan bir travmanın kendine geri dönüş yolu araması olarak düşünmek mümkündür. Genç kadın, metafor düzeyinde onu bağlayan söylemsel zincirlerden kendini özgürleştirmiştir: Kendine verilen ve gerçeği deforme etme konusunda aracılık edeceği kurgu işini yapmayı reddederek işe gitmemeye başlamış, kentsel dönüşüm için yıkılacak olan ancak içinde kendi geçmişinin saklı olduğu evinden taşınmayı reddetmiştir. Hasret'in 'hatırlamasının' mecazi olarak distopik iktidarın hafızasında yarattığı blokajın yıkılması anlamına geldiği söylenebilir.

Anlatı, sinematografi ile desteklenir. Evin içi oldukça klostrofobik ve basıktır; bunu desteklemek için evde özellikle filmin sonlarına yakın planların kullanımının arttığı görülür, karanlık giderek artar. Renkler oldukça soluktur; filmin sonlarına doğru renkler giderek daha da soluklaşır. Bu renk kullanımı, filmin ikinci yarısından itibaren başlayan ve sonlara doğru artan sisli görüntü ile desteklenir; Hasret'in sürekli tekrarladığı "Ev çok sıcak." cümlesi ile paralel olarak artan sisli görüntü, izleyiciye sanki bir yangın başlamış ve dumanlar çıkıyormuş hissi verir. Hasret, içinde insanların bağıracağı bir kalabalığı gördüğü rüyasını anlatırken kamera duvarlara odaklanır, Hasret'in sesi duyamayacağımız şekilde boğuklaşır; görüntüsü ise bulanıklaşır, odak, evin duvarlarındadır. Bir kez daha duvarlar, Hasret'in katliamı hatırlama sürecinde araç olarak kullanılır.

Kurgu da Hasret'in hatırlama sürecini anlatmak için etkili şekilde kullanılır. İlk olarak Hasret, duvarda asılı çerçeve içerisinde annesi babası ile birlikte olduğu fotoğraflarına bakar, bunun hemen ardından montaj sırasında baktığı yıkık dökük bina görüntülerine kesme yapılır. Çay bahçesinde otururken *Hakiki Türküler Yalan Söylemez* isimli bir kitabı okuyan birini görür ve kitabın kapağına baktığında zihninde işitsel olarak bir

şeyleri canlandırır. Bu sahneye tiz bir siren sesi eşlik eder ve ardından bir atın kişneme sesi duyulur. Bir sonraki sahnede ailesiyle ilgili bir anıda babası türkü söylüyordur ve türküde/deyişte “Güzel atlar ülkesinde...derdime derman...” sözlerini duyarız. Hasret’in gördüğü kitap onun belleğine çocukluğunda babasının bağlama çalarak söylediği türküyü çağırır. Filmin sonralarına doğru Hasret bir kaset kaydı dinlerken yine atlardan bahsedilir. Çocuk Hasret’in, "Baba sen hep bana atlardan bahsediyorsun güzel atlardan, ama oradaki atlar güzel değildi." dediğini duyarız. Buna ek olarak parktaki lambanın ışığı ile Hasret’in belleğindeki meşale taşıyan adamın görüntüsüne yine burada da peşpeşe kesme yapılır. Hasret her parktan geçtiğinde gördüğümüz köpek ise sonraki sahnelerde sandıktan çıktığını gördüğümüz Sivas Kangalı objesi ile birleşerek Sivas’ta yaşananları hatırlamasında birer aracı konumuna gelir.

Bellek, geçmişten gelen birikimlerin diğer kuşaklara aktarılmasıyla anlam kazanır. Geçmişle gelecek arasındaki köprü olan ve şimdinin içinde yaşadığı yer bellektir. Bellek sadece zihinsel bir işlev olmaktan ziyade içinde yaşadığımız şu anda bulunmaktadır. Bellek, bir kişinin münferit olarak hatırlayabildiği anıların yaşadığı zihinsel bir ambar olarak görülebilir. Aynı şekilde toplumların da geçmişlerinde önemli rol oynayan tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik vs. olayların kolektif bir bellek etrafında yeniden zuhur etmesiyle toplumsal bellekten söz etme ihtiyacı doğar (Atik ve Erdoğan, 2014:2).

Filmin kadının temsili açısından ele alındığında ilk olarak Hasret karakterinin alışılmış kadın kalıbına sığmayan niteliklerle donatıldığı görülebilir. Özellikle girdiği bunalımın en yoğun anlarında dahi Hasret güçsüz bir kadın profili sergilemez. Genç kadın, hakikatin manipüle edilmesine katlanamaz ve işten ayrılır. Hafızasıyla ilişkili mekânı -evini- kaybetmek istemez ve taşınmayı reddeder. Geçmişiyile ilgili gerçeklerin saklandığını ya da deforme edildiğini düşünür ve politik bir tavır olarak hatırlamaya çalışır. Distopik Türkiye kurgusunda gerçek o kadar bastırılmış ve deforme edilmiştir ki, bu noktada hatırlamanın bir başkaldırı olduğu söylenebilir. İktidarın hafızası üzerinde egemenlik kurduğu diğer yurttaşlar gibi unutuşa boyun eğmez.

Hasret, *Kaygı*’da hiçbir zaman bir fetişleştirilmiş bir beden olarak temsil edilmez. O düşünen, sorgulayan ve hatırlamaya çalışan bir ‘özne’dir. Çalışma ortamında karşılaştığı cinsiyetçi üslup, onun ortama daha da yabancılaşmasına sebep olur. Hafızası üzerindeki iktidar manipülasyonunun izini sürdükçe sevgilisi Mehmet’le arası

daha da açılır. Hasret, unutuşa karşı olan mücadelesini tek başına veren bir öznedir. Bu açıdan Hasret karakteri, Türkiye sinemasında benzerine az rastlanan bir kadın temsili olarak ele alınabilir. Hasret, ağlamayan, cinsel nesne konumunda bulunmayan, yardıma muhtaç olmayan sorgulayan, karar alan, harekete geçen ve direnen bir kadındır.

Sinemada kadının yanlış temsiline bileşenlerinden birinin 'kadının ağlaması' olduğunu belirten yönetmen Özçelik, Hasret'i yaratırken acınacak bir tablo çizmek istemediğini özellikle vurgulamaktadır. Özçelik'e göre kadın sinemacılar büyük acılar çeken kendini parlayan kadınların hikâyeleri anlatması beklenmektedir. Bu düşünceye katılmadığını belirten yönetmen, Hasret'i yaratırken kadın temsiline sıkıştığı 'iyi/tatlı kız' stereotipine yaslanmaktan çekindiğini söylemektedir. Aksine Hasret'in medya sektöründe çalışan bir 'gerçek' bir kadının temsili olması için çabalanmıştır. Ayrıca yönetmen filmin politik yönü itibarıyla Hasret'in 'büyük' laflar eden 'dünyayı değiştirmeye kalkışan' biri olmamasına da özen gösterdiğini dile getirmektedir (Özkarar, 2017).

Çakır ve Gözoğlu'na (2018) verdiği röportajda Özçelik, her tercihin birer politika barındırdığını söyler. Örneğin -ana akım- bir romantik komedi filmi çekmek, kadının temsili ve toplumsal cinsiyet rejimine bakış anlamında tercihler bütünü ele verir. İldır'la (2017) olan söyleşisinde ise yönetmen, başkarakter olarak bir kadını tercih etmesinin hem içgüdüsel hem politik bir tercih olduğunu söyler. Özçelik, Hasret'i hiçbir zaman erkek olarak düşünmediğini de belirtir (Medyascope, 2017).

Sonuç olarak, *Kaygı*'da yönetmenin toplumsal duyarlılığını sinemaya taşıyıp; toplumsal hafızanın silinmeye çalışılması kaygısını Sivas Katliamı bağlamında ele alması ve bunu yaparken kentsel dönüşüm, neo-liberal şehircilik sorunlarını da odağına alması ve tüm bunları güçlü bir kadın başkarakterin hikâyesi etrafında sunması 'kadın sineması' açısından anlamlıdır.

2.2. KADIN FİMLERİNDE KADININ FAİLLİĞİ VE KADINLIK DENEYİMLERİ

2.2.1. *Mavi Dalga*'da Genç Kızlıktan Kadınlığa Geçiş Deneyimi

Balıkesir’de yaşayan dört genç kadının büyüme hikâyesini anlatan *Mavi Dalga*, feminist bir bilinçle çekilmiş 2013 yapımı filmidir. Deniz (Ayrıs Alptekin), Gül (Nazlı Bulum), Esra (Albina Özden) ve Perin (Begüm Akkaya) adlı karakterlerin genç kızlıktan kadınlığa geçiş sürecinin anlatıldığı film hem klasik anlatının kimi öğelerini hem eril bakışın klişelerini ters yüz eder. Filmin yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlenen Zeynep Dadak-Merve Kayan ikilisi ile kurguyu üstlenen Çiçek Kahraman, feminist olduğunu açıkça deklare eden kişilerdir (İnceoğlu, 2015: 88). Film, Dadak ve Kayan’ın ilk uzun filmidir.

Bu analiz ekseninde *Mavi Dalga*’nın ‘klasik anlatı sinemasının’ dışına taşan bir film olduğu savunulacaktır. Çalışmada öncelikli olarak *Mavi Dalga*’nın klasik anlatı biçimini hangi yönlerden esnettiği ele alınacak. Daha sonra filmin yine klasik anlatının dışına taşması halinin feminist sinema için anlamı tartışılacaktır.

Mavi Dalga’nın, klasik anlatıdaki ‘izleyicinin başkarakterle özdeşleşmesi’ koşullanmasını kırmaya çabaladığı söylenebilir. Oyuncu Ayrıs Alptekin’in mizacından da destek alan Deniz karakteri, çok fazla gülmeyen, büyüme sancıları çeken, üniversiteye hazırlanan genç bir kadındır; içine kapanık ve depresif bir ruh hali içinde olduğu ayrıca narsistik bir karakter özelliği gösterdiği söylenebilir (5Harfliler, 2014). Ana karakterlerden birinin bu özelliklere sahip olması filmin ‘klasik anlatı sinemasının’ dışına taşan bir yönü olarak düşünülebilir. Gerçekten de Dadak ve Kayan, verdikleri bir röportajda Deniz karakterini kasti olarak sevilmesi kolay olmayan, aksi, Agnes Varda’nın Cleo’su gibi kurguladıklarını belirtmiştir. Yönetmenler Deniz’i yazarken onun seyircinin kolay kolay özdeşim kuramayacağı ama yine de filmi taşıyan bir karakter olması istediklerini dile getirmektedir (5Harfliler, 2014). Yönetmenler, *Mavi Dalga*’da 1980’li yıllardan itibaren sinema ve televizyonda işlenen gençlik temsillerinin dışına çıkmak istemişlerdir. Dadak ve Kayan bu dışarı çıkışı özellikle gençlik dramalarında karakterlerin kasıtlı şekilde içine düşürüldüğü trajik tuzaklardan kaçış şeklinde algılamaktadır. Yönetmenler, senaryoyu filmde karakterin kendi hikâyelerini bulmasına izin verecek şekilde bir yazmışlardır (Açık Radyo, 2014).

Bunun yanında, *Mavi Dalga*’da kameranın konumunun, klasik anlatıdaki ‘varlığını izleyiciden gizleyen kamera’ konumundan farklı olduğu söylenebilir. Film içinde kamera çoğunlukla olayları izleyiciye tanrısal bir bakış konumundan izletmez. Aksine Deniz, Gül, Esra ve Perin’e eşlik eden beşinci bir arkadaş gibi davranır. Örneğin Gül’ün dövme yaptırdığını arkadaşlarına anlattığı sahnede kamera genç kadını saran arkadaşları aşmaz ve izleyici dövmenin ne olduğunu öğrenemez. Filmde kameranın konumuna dair

bir diğerk örnek ise, buz pateni sahnesinde çocukların toplanma sebebini izleyicinin, olayın yaşandığı o an görememesidir. İzleyici buzların eridiğini arkadaş grubunun kendi içindeki sohbetinden öğrenmektedir (Kalan, 2014).

Kameranın seyirciye her şeyi söylememesi tavrı, *Mavi Dalga*'nın kurduğı sinematografinin en hassas detaylarından biridir. Yönetmenlerin klasik anlatının klişeleşmiş tekrarlarına bir diğerk karşı duruşu; anlattıkları hikâyenin oldukça sıradan olmasıdır. Bir yönüyle *Mavi Dalga*'da bakış taşrada üniversiteye hazırlanan genç kadınların sıradan ve büyük olayların yaşanmadığı hayatlarına ve ruh hallerine yöneltilmektedir. Bunun yanı sıra biçimsel anlamda kameranın kullanımı; yetişkinlikle çocukluk arasında kalmışlığın sıkılmışlık halini yansıtmada da etkili olmaktadır: bunun için sıklıkla klostrofobik bir his veren yakın planların kullanıldığını görürüz.

Hikâyede sıradan olanın anlatılmaya değerk bulunması, *Mavi Dalga*'nın sinemasal duruşunu da özetlemektedir. Film içinde karakterlerin gündelik rutinleri, örneğın makyaj yapmaları, önemsiz konuşmaların sürdürüldüğü yatak odası sohbetleri izleyiciye seyrettirilir. Bununla beraber filmde giriş-gelişme-sonuç formülasyonuna dayalı bir anlatı kurulmamaktadır. Hikâyenin işlenişinde Deniz ya da başka bir karakter aracılığıyla seyirciye katharsis yaşatıldığı söylenemez. Çünkü film içinde dramatik çatışma eksenli ve dozu artan bir gerilim öyküsü bulunmaz. İzleyiciye arzu nesnesi olarak sunulan, onunla özdeşleşmesi beklenen bir ana karakter yoktur.

Bunun yerine yönetmenlerin kamerası, üniversite sınavına girme tarihleri yaklaşan, Balıkesir'de yaşayan orta sınıf ailelerden gelen dört genç kadının büyüme sıkıntılarına eşlik eder. Filmde büyüme çağındaki çoğı insanın başından geçebilecek 'sıradan' olaylar meydana gelirken klişeleşmiş ajitasyon yöntemlerine başvurulduğı söylenemez. Durumun, izleyicinin alışık olmadığı bir biçime işaret ettiği iddia edilebilir. Bu açıdan yönetmenler da konuyla alakalı olarak Açık Radyo'da (2014) katıldıkları Sinefil programında bir izleyicinin "filmi her an bu kıza bir şey olacak korkusuyla izledim, öyle bir şey yaratıyorsunuz ve bu hep boşa çıkıyor" geri dönüşünde bulunduğunu belirtmektedirler.

Mavi Dalga'nın yerleşik erkek egemen hikâye anlatıcılığı klişelerini bilinçli olarak tersine çevirdiğı düşünülebilir. Filmin izleyiciyi yerleşik anlatının klişe tekrarlarına düşecek izlenimi yaratıp ters köşeye yatırdığı söylenebilir. Filmin izleyiciye sunduğı iki yönlü en klişe motif, Deniz'in rehberlik öğretmeni Fırat'a karşı hissettikleri ve ikilinin arasında

yaşananlardır. Deniz okuduğu lisedeki rehberlik hocası Fırat'ı (Onur Saylak) çekici bulmaktadır. Fakat ikilinin arasındaki tansiyon; erkeğin hâkim, kadının kırılğan olduğu bir düzlemde gerçekleşmez. Aksine kamera Fırat'la Deniz'in ilişkisini ahlakçı bir konumlanıştan değil, Deniz'in 'ne istediğini öğrenme' deneyiminin bir parçası olarak sunar ve yargılamaz (İnceoğlu, 2015: 89-90).

Hikâye içerisinde izleyici, Deniz'in Fırat'tan hoşlandığını öğrenir. Bu durum genç kadının arkadaşları tarafından da bilinmektedir. Bir gece Deniz, Fırat'ın yaşadığı apartmanın önünde adamla karşılaşır ve Fırat onu evine davet eder. Bu sahnede ikilinin arasında bir tür gerilim olduğu görülür. Fakat iki taraf da gerilimi yükseltecek şekilde davranmaz. Filmin devamında Deniz, Fırat'a karşı hissettikleri sebebiyle çaresiz ya da edilgen bir konuma düşmez. Fırat'ın nişanlı olduğunu öğrenen Deniz, ondan vazgeçer. Durum büyütülmez; genç kadın, kendisinden yaşça büyük öğretmenine karşı hissettiklerinin tutsağı olmamış, bu durum yüzünden utanç yaşamamış yalnızca bir deneyim kazanmıştır.

Benzer tersine çevirme, Deniz'le flört ettiği okul arkadaşı Kaya'nın sevişme sahnesinde de söz konusudur. Genç kadın ve erkeğin yaşadığı seksüel deneyim, iki insanın bedenlerini ve birbirlerini tanıma tecrübesi etrafında ele alınmaktadır. Ayrıca seks, bekâret gibi konularda herhangi bir tabulaştırmayla veya ahlakçı bir tutumla karşılaşmamaktadır. Filmin hiçbir aşamasında gençlerin bu ve benzeri eylemlerinin cezalandırıldığı bir olay örgüsü de devreye girmez. Aksine deneyimler arkadaş grubu arasında güçlendirici bir şekilde paylaşılır (İnceoğlu, 2015: 90).

Merve Kayan, Deniz'in Kaya ile sevişmesinin anlatıdaki önemini şöyle açıklamaktadır:

Sadece cinsellik meselesi üzerinden de değil genel olarak kadın karakterlerin çıkışsızlığı zaten her gün karşı karşıya olduğumuz bir şey. Gerçek hayatta da. Hem cinsel anlamda çıkışsızlık, yani birinden hoşlanmanın onunla sevişmenin sonucunun direkt olarak hamile kalmak olması ya da bekaretini kaybettikten sonra başına gelen felaketler gibi... Biz Deniz'in sadece cinselliğinin değil yaşadığı birçok şeyin ona ilk başta ne kadar büyük görünürse görünsün sonucunun beklendiği kadar büyük olamayabileceğini anlatmak istedik. Tabii ki duygusal olarak üzerinde çok büyük ağırlık yaratıyor olabilir, bunların hafif yaşandığı anlamına gelmiyor. Ama sonucunun illa çok ciddi ve üzerinden

atamayacağı yoğunlukta, ağırlıkta şeyler olması gerekmediği üzerine gitmek istedik. (5Harfliler, 2014).

Bunun yanında film, 'erkek bakışının' egemen olduğu klişeleşmiş hikâye anlatıcılığına düşmemesi, kadın bedenini fetiş nesnesi haline getirmemesi ve yeni bir 'dil' ortaya koyabilmesi bakımında da kadın sineması alanına dâhil edilebilecek niteliktedir.

Smelik (2008: xii) 'feminist sinema' ifadesiyle kadınlar tarafından çekilen filmlerin değil "toplumsal cinsiyet farklılığını kadın bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkilerine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen" filmlerin kastedildiğini belirtmektedir. Feminist sinema, 'erkek bakışının' sistematik hale getirdiği kadın imgesinin "eleştirel bir yapısöküme" uğratarak sunuluş biçimine karşı çıkar. Bu kapsamda erkek hazzına yönelik sinema diline karşı yeni bir dil oluşturulabilir ve "statik mitlerin yapısını bilinçli şekilde bozmak" denenebilir (Öğüt, 2009: 203-204).

Eril dilin yapısöküme uğratılması ve bu dışıl dilin varlığı Türkiye sinemasında sorgulandığında ise kadının konumunun 'özne' olmaktan uzakta olduğu görülmektedir. Suner (2005: 309) Yeni Türkiye sinemasında üretilen filmlerin kadın körü olduğunu ileri sürmektedir. Erkek bakışından çekilen bu filmlerde kadınlara özne pozisyonu verilmez. Aksine kadın bu filmlerde ya bir arzu nesnesi ya da derinliksiz bir imajdır. Erkek, kadınlar aracılığıyla birbirleriyle karşılaşır, mücadeleye girer ya da anlaşır. Bu filmlerde ya kadının sesi kısılmış ya da kadın dilsizleştirilmiştir. *Mavi Dalga* ise başrolü paylaştığı genç kadınları, yaşadıkları basit gündelik olaylardan ağır travmalarına kadar bütün deneyimleri hakkında konuşurmayı tercih eder. Zeynep Dadak, Merve Kayan ile birlikte verdikleri bir röportajda konuya şu şekilde açıklık getirmektedir:

90'lar sonrası Türkiye sinemasında üzerinde en çok yazılan şeylerden biri "kadınların sessizliği", kadın karakterlerin konuşamaması idi. Ters bir şeyler yapalım diye değil ama, biz hakikaten konuşan kadın karakterler yaratmak istiyorduk. Saçmasapan şeylerden de konuşsunlar istiyorduk. (5Harfliler, 2014)

Filmin kadınları özne pozisyonuna yerleştirerek onları konuşması tavrı, Yeni Türkiye sinemasının kadın körü duruşuna karşı bir cevap olarak değerlendirilebilir. Gerçekten de *Mavi Dalga*'nın kadınları her konuda konuşur ve sorunlarını paylaşarak güçlenme stratejileri geliştirirler. Kadınlar, benzer gençlik filmlerinde görülen rekabete girişme yerine birbirleriyle deneyimlerini paylaşarak büyüme sürecini kolaylaştırırlar.

Kızkardeşliğin hâkim olduğu dörtlü arasında bir yönüyle feminist 'bilinç yükseltme paylaşımı' olarak adlandırılabilir iletişim kurulmuş durumdadır. (Yaşartürk, 2018: 521). İnceoğlu filmin geleneksel anlatıdan ne şekilde ayrıldığını şu sözlerle ifade eder:

Mavi Dalga'da anlatı filmin en başından sonuna gerilimi bertaraf etmek üzerine kurulur. Sinemasal anlatımda gerilim yaratabilecek unsurlardan şiddet, sır, entrika bize görünür gibi oldukları anda ortadan kalkar. Hikâye sıradanlığa kavuşur ve o şekilde devam eder. İzleyici taraf tutmaya itilmez, özdeşleştirme bir mağduriyet ya da kahramanlık hikâyesi üzerinden gerçekleşmez (İnceoğlu, 2015: 93).

Mavi Dalga filmi, Smelik'in (2008: 1) ifade ettiği şekilde sinemanın toplumsal cinsiyetin yeniden üretildiği bir alan olduğunun farkındadır. Gerçekliği, gerçeğe yakın şekilde göstererek kadına dair özgürleştirici bir sinema (Smelik, 2008: 3) oluşturmaya çabalayan *Mavi Dalga*, kadını erkek bilinçdışının seyirlik nesnesi haline getirmekten kaçınır. Deniz ve Kaya'nın sevişme sahnesindeki sembolik eşitlik ve kadın cinsel bir nesne olarak sunulmaması buna örnek olarak düşünülebilir. Genç kadınların dayanışarak makyaj yaptıkları sahne alışılmış benzerlerinin dışında bir yapıya sahiptir. Aynı şekilde Gül'ün dövmesini gösterdiği sekansta kameranın karaktere yaklaşmaması benzer bir tercihtir (Yaşartürk, 2018: 522).

Mulvey (1997: 42), anaakım filmlerin izleyicinin röntgenci fantezilerinden yararlanan kendi içine kapalı bir dünyayı gösterdiğini söylemektedir. Kadın ve erkeğin eşitsiz konumda olduğu günümüz toplumunda erkeğin 'bakmaktan aldığı' haz kodlara uygun hale getirilmiş kadın bedeni üzerinden çıkarılır. Erotikleştirilmiş kadın, anaakım filmlerden etken konumdaki erkeğin bakışının nesnesidir (Mulvey, 1997: 45). *Mavi Dalga* filminde ise kadın, bakma hazzının nesnesi konumunda değildir. Kamera Deniz'in bakış açısını yansıtmakla beraber nötr bir pozisyon almak istiyor gibidir. Filmde kadın karakterleri, kadınlık hallerinin özgünlüğünü deneyimlerken görürüz. Hem olay örgüsü aracılığıyla hem karakterizasyon sayesinde benzer büyüme filmlerinin anlatım tarzı sarsılır (İnceoğlu, 2015: 93).

Filmde hikâyenin, anaakım anlatım tarzının kodlarını tersine çevirerek verildiği söylenebilir. Bilinçli bir feminist müdahaleyle kadının ve kadınlığın kurgulandığı film, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yeniden üretildiği sistemi temsiller aracılığıyla sinemasal olarak sekteye uğratar. Kadın karakterler gerek birbirleriyle gerek erkeklerle olan

ilişkilerinde edilgen konumda gösterilmez. Aksine kadınlar birbiriyle dayanışarak ve paylaşarak stresli lise yıllarının zorluğunu atlarmaya çalışırlar.

Tüm bu yönleriyle *Mavi Dalga*'nın, hem yeni Türkiye sinemasında görmezden gelinen ve sessizleştirilen kadınlara karşı (Suner, 2005) kadınları özneleştirilen bir formda olduğu hem de bilinçli feminist müdahalelerle eril bakışa göre oluşmuş anlatı kalıplarını ters yüz etme çabası içinde olduğu düşünülebilir. Bahsedilen özellikleri sebebiyle *Mavi Dalga*'nın yeni Türkiye sinemasında ayrıksı bir noktada durduğu söylenebilir.

2.2.2. *İşe Yarar Bir Şey*'de Kadınların Şiirsel Yolculuğu

Senaryosu Pelin Esmer ve Barış Bıçakçı tarafından yazılan *İşe Yarar Bir Şey* (2017), Esmer tarafından yönetilmiştir. İstanbul'dan İzmir'e giden bir trende karşılaşan iki kadının hikâyesini anlatan filmde bu kadınlar ortak bir deneyimi paylaşırlar.

Film iki ayrı bölüm halinde değerlendirilebilir. İlk yarıda yirmi beşinci yıl mezuniyet yemeğine katılmaya hazırlanan Leyla (Başak Köklükaya) ile geçirdiği kaza sonrası tüm vücudu felç olan Yavuz'a ötanazi uygulamak için İzmir'e giden Canan'ın (Öykü Karayel) karşılaşması işlenir. Tren yolculuğu boyunca farklı sosyo-ekonomik gruplardan kadınlarla karşılaşılır. Bir yandan Canan ve Leyla'nın gelişen ilişkisinin gidişatı seyirciye gösterilir.

Geçimini sağlamak için avukatlık yaptığı öğrenilen Leyla aslen şairdir ve film boyunca kamera aracılığıyla, Leyla şair yönüyle konuşuyormuş gibi sinematografi kurulumu: Tren yolculuğu boyunca Leyla'nın zaman zaman olay örgüsünden bağımsız bir şekilde bir öykü veya şiir seslendirdiğini, buna eşlik eden manzaraları izleriz. Leyla, güncel ve aktif mesleği olan avukatlıktan ziyade tutkuyla yaptığını gördüğümüz şairlik mesleğini öne çıkarır, ona mesleği sorulduğunda şair olduğunu söyler. Tren yolculuğu boyunca onun bu şair yönünü ağırlıklı olarak gömmez, onun içindeki bu tutkuyu açığa çıkarışına tanıklık etmemize vesile olur. Bunun yanı sıra Leyla; entelektüel, kamusal alanda güçlü, ayakları yere basan bir karakter olarak temsil edilmektedir.

Hemşirelik yapan Canan ise spiker olmak istiyordur. Hikâye içinde sırrını Leyla'ya yavaş yavaş açan Canan'ın çalıştığı hastanedeki bir doktor tarafından ötanazi işlemi

gerçekleştirmeye ikna edildiği öğrenilir. Canan'ın bu iş için ücret aldığı ise ona dair en son öğrenilecekler arasındadır.

Filmin ikinci kısmında vücudu baştan ayağa felç olan Yavuz'un (Yiğit Özşener) evi, bir karşılaşma mekânı olarak düşünülebilir. Leyla, Canan'a ötenazi uygulamada yardımcı olmayı teklif etmiş onunla Yavuz'un evine gelmiştir. Yavuz ise Leyla'yı şair kimliğiyle tanıyan bir okurudur. İkili arasındaki diyalog Leyla'nın, ölümü bir gün erteletmeyi başararak sonuçlanır. Leyla, mezuniyet yemeğine gider ertesi gün Yavuz'un ölümünün bir gün daha ertelenip ertelenmediği bilinmez; Canan ve Leyla'nın evden uzaklaştığı görülür.

Leyla karakterinin film anlatısı içindeki varlığı feminist bir bakışla ele alınabilir. Bu açıdan önce Leyla'nın filmik anlatı içinde 'şair' olarak varlığı; ikinci olarak 'bir protagonist olarak Leyla temsili üzerinde durulacaktır.

Tüm dünyada karşılık bulan ikinci dalga feminizmin Türkiye'de varlık göstermesi 12 Eylül sonrasına denk gelmektedir. Bu dönemde Türkiye, önceki dönemlere kıyasla çok daha fazla sayıda kadın şair ürün vermeye başlamıştır. Edebiyat alanına giriş yapan kadın şairler, yerleşik erkek şair ve eleştirmenler tarafından zayıf ya da yetersiz bulunmuş dikkate alınmamıştır. Bununla birlikte Nilgün Marmara, Birhan Keskin, Didem Madak gibi şairler ataerkil dili bozarak kendi şiir dillerini yaratabilmişlerdir (Sivri, 2019: 37-39).

Atayurt (2009: 124-125) Bejan Matur ve Betül Tarıman'ı da listeye ekleyerek bu kadınların şiirlerinin dişil bir dil barındırdığını ileri sürer. Ona göre şiirin, kadın tarafından yazılmasının dili değiştirmeyeceği önermesi bir aldanıştır. Şiir yazmak, erkek hâkimiyetinde bir tür olarak algılanan şiir formu üzerinden yürütülen bir direniş olarak düşünülebilir. Kadının şiir yazması erkek egemen sistem tarafından bastırılmış bilinçdışı dair imgelerin özgür kalmasını sağladığı için güçlendirici bir eylemdir. Bir isyan olarak şiir yazımı kadının, tabulaştırılan bedenine geri dönebilmesine yardımcı olabilir. Aynı zamanda kadının yazma eylemi içinde bulunması onun baskılanmış olarak yer aldığı 'tarihin' içine girmesi demektir (Cixous, H., Cohen, K., ve Cohen, P., 1976: 879-880). Kadının şiir yazması doğrudan toplumsal cinsiyet kalıplarına bir başkaldırı olarak da değerlendirilebilir. Bu bakış açısı, toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üreten özcü bir bakış olarak eleştirilmekle birlikte erkeğin mantık ve sözle,

kadının ise vahşi doğayla eşleştirildiği epistemolojik gelenekle açıklanabilir (Sivri, 2019: 39).

Leyla'nın film evreni içinde bir şair olarak sunulması kadının girmesinin hoş görülmediği bir alana yapısal bir müdahale olarak görülebilir. Leyla hem şiir yazmakta hem de hayatını kazanmak için avukatlık yapmaktadır. Kimliğinin iki mesleki bileşeniyle Leyla'nın iki erkek egemen alana sızdığı düşünülebilir. Tıpkı edebiyat ve özelde şiir gibi, hukuk da temelde erkeklerin egemen konumda olduğu bir alandır. Leyla'nın hukuk kariyeri hakkında bilgi verilmez, şair yönü ise sadece filmde okunan 'Bir Kitabın Sayfaları' şiiriyle duyulur. Onun bir dişil poetika geliştirip geliştirmedeğini tartışmak mümkün olmamakla beraber, bunu oluşturabileceğini düşünmek imkân dâhilindedir.

Sinemasal açıdan ise Leyla karakteri geleneksel erkek egemen sinemanın üzerinde uzlaştığı 'kadın' temsilinden uzaktır. Leyla karakteriyle kadının iç dünyası izleyiciye açılmıştır. Bu kadın düşüncesinin sunumunun temsili açısından önemlidir (Özdemir, 2019: 513-514). Bununla birlikte Leyla'nın bir ölüme şahit olmayı şairce bir merakla istemesi ile Canan'ın Yavuz'un ötanazisini gerçekleştirmek için İzmir'e doğru yola çıkmasını, kadının Türkiye sinemasındaki alışılmış temsiline ters düşmektedir. Tüm bunların yanında hem Leyla hem Canan eyleyen birer özne olarak filmde yer almaktadırlar. Karakterlerin vicdan muhasebeleri yaptığı ve çeşitli kararlar arasında bocaladıkları görülür. İki karakter de ekonomik özgürlüğüne sahiptir ve kamusal hayatta aktif bir şekilde yer alırlar (Özdemir, 2019: 506).

İşe Yarar Bir Şey'de yer alan kadın temsillerinin 'erkek bakışının' nesnesi konumunda olmadığı görülmektedir. Senaryoda kadının, erkek bakışına göre üretilmiş kadın prototipinin cinsel bir meta olarak öne çıkma, edilgin ve güçsüz konumda bulunma, nesne pozisyonunu içselleştirme gibi niteliklerini hem filmin anlatsı içinde hem temsil düzeyinde parçalanır. *İşe Yarar Bir Şey*, yarattığı karakterler açısından Türkiye sinemasında kadın temsilindeki erkek egemen bakışın kırılmasına yönelik ilerlemeci bir çabadır denilebilir.

De Lauretis (1984), kadının iç dünyasındaki uzaklığın duygusu, çelişkisi, mekânın sessizliği, kültürel ve ideolojik temsillerin reddedilmeden ve imha edilmeden yan yana getirilmesi gibi durumların bazı edebi metinlerde gerçekleştiğini ve kadın sanatçıların ise, bu bölünmüşlüğe dair bilgilere haiz olduğundan bahsetmektedir (De Lauretis: 1984: 142). Leyla ve Canan, bu bağlamda sadece kamusal alanda yer almaya çalışmalarıyla

değil, kendi iç dünyalarındaki sorgulamalarıyla da hayata karşı bir duruş sergilemekte ve yönetmen de karakterlerin iç dünyasını izleyiciye sunarken derinlikli bir anlatım gerçekleştirmektedir. Tren yolculuğu boyunca Canan'ın ölümü nasıl gerçekleştireceğini düşünmesi, zaman zaman bundan vazgeçiş, Leyla'nın odadaki ölüm hikâyesini duyduktan sonra tahayyül ettikleri ve sorgulamaları kadın karakterlerin iç dünyasının izleyiciye sunulmasını sağlamaktadır.

Kadın sinemasına dâhil edilebilecek filmlerdeki kadının filmin merkezinde olması durumu genellikle anlatıdaki bakış açısıyla desteklenirken; burada kadın bakışının yanı sıra, sesinin de kullanıldığını Leyla'nın zaman zaman kendi sesi ile anlatıcı konumunda olduğunu görürüz. İzleyici kendini, özellikle tren yolculuğunu çoğu zaman Leyla'nın gözünden izlerken ve Leyla'nın bir şiire veya hikâyeye dönüştürdüğü haliyle dinlerken bulur. Bu sahnelerde sanki Leyla'nın zihninin içinde gibiyizdir. Leyla'nın tren camından veya aynadan kendine baktığı anlarda ise izleyici de Leyla ile birlikte bu yansımalara bakmaktadır.

Lise arkadaşları ile yirmi beşinci yıl yemeğine katıldığı sekansta ise uzun süre boyunca Leyla'yı hiç görmeyiz. Kesmesiz uzun bir plan boyunca sadece Leyla'nın lise arkadaşlarının konuşmalarını izleriz. U şeklinde olduğunu anladığımız masa düzeninde kamera, kaydırma hareketine Leyla'nın tam karşısından başlar ve bu kesintisiz kaydırma hareketi Leyla'nın görüntüsü ile son bulur. İzleyici de sanki masayı Leyla'nın gözünden taramış gibi olur. Örneklerde görüldüğü gibi *Şe Yarar Bir Şey* sinematografik tercihleriyle de kadını özne olarak konumlandırmaktadır.

2.2.3. Ana Yurdu'nda Anne-Kız İlişkisi ve Çatışan Kadınlık Halleri

Ana Yurdu'nda anne-kız arasındaki problemleri anlamak için, filmi öncelikle Jungyen psikanalizin açıklamalarıyla değerlendirerek film hakkında duru bir incelemeye ulaşmaya çalışmak faydalı olabilir. Carl Gustav Jung'un perspektifiyle düşünüldüğünde de *Ana Yurdu'nun* Ev'i Asuman Suner'in ifadesiyle 'hayaletli ev' olarak görülebilir. Fakat

Suner'in (2005: 18-23) Ev'e yüklediği siyasal anlam *Ana Yurdu*'nda farklılaşarak çatışan kadınlıklar aracılığıyla toplumsal cinsiyet temelli bir soruna işaret eder. Filmin esas olarak anne-kız arasındaki problemleri ilişkiyi ve çatışmayı merkezine aldığı söylenebilir. Nesrin (Esra Bezen Bilgin) ve Halise'nin (Nihal Koldaş) kendi içlerinde yaşadıkları ve aynı zamanda birbirleriyle çözemediği problemler, ataerkinin de anne aracılığıyla kendini göstermesi ile hem daha görünür olur hem çatışmayı besler.

Ana Yurdu'nun Sinem Tüzün'ün senaryoyu yazma sürecinde yaşadığı olaylarla doğrudan ilişkili olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Yönetmenin vermiş olduğu röportajlardan yola çıkarak filmin yazılma öyküsü takip edilebilir. Örneğin aslen Niğdeli olan Tüzün'ün tıpkı karakteri Nesrin gibi taşraya (Altunhisar) döndüğü ve bir senaryo üzerinde çalışmaya başladığı bilinmektedir. Bu sırada -tıpkı filmde olduğu gibi- annesi Tüzün'ü ziyarete gelmiş ve yönetmen köyüne dönen 'entel' bir erkek yazarın başına gelenleri anlatan komedi filmi yazmaya karar vermiştir. Daha sonra erkek karakter yazmaktan vazgeçen Tüzün, anne-kız ilişkisine yoğunlaşarak ve bu konuyu araştırmaya başlamıştır. Bu esnada Carl Gustav Jung'un 'anne kompleksi' ve 'anne arketipi' kavramlarıyla tanışan yazar, senaryoyu bu psikanalitik hat üzerinde inşa etmeye girişmiştir (Evrensel, 2015).

Jung (2005: 26-27), 'anne kompleksini' çözümlerken dişiliğe dair değerlerin aşırı gelişmesi ya da şişmesi anlamını içerecek şekilde 'hipertrofi' kavramını kullanmaktadır. Sözcük medikal bağlamda bir organ ya da kısmın aşırı büyümesi anlamına gelmektedir. Psikanaliste göre bu anne modeli, yalnızca ve yalnızca varlığını 'anne olmak' üzerinden kurmaktadır. Bu tür bir kadının hayattaki var olma sebebi çocuklarıdır. Kendi kişiliği dâhil olmak üzere her şey ikinci plandadır. Aynı zamanda bu anne, anneliğini gizliden gizliye bir iktidar hırsıyla devam ettirebilir. Kimi durumlarda bu hırs, annenin hayatını adadığı çocuklarının yaşamlarının mahvolmasına dahi sebep olabilir. Bir bakıma annenin kendiliği hakkındaki farkındalık seviyesi ne kadar düşükse iktidara yönelik hırsı o denli kuvvetli olur (Jung, 2005: 27).

Jung (2005, 27-30) 'anne kompleksine' sahip bir kadının kız çocuğu sahibi olması halinde üç farklı tipe karşılaşmanın mümkün olacağını söyler. Bunlardan ilki erosun aşırı derecede geliştiği vakalarda görülür. Kompleks annenin kıskanılmasına dayandığından onu alt etme isteğiyle şekillenir. Bu modelde kişi, ötekileri gereğinden fazla önemseme eğilimindedir (Jung, 2005: 27). İkinci tip annesiyle özdeşleşir ve

mutualist bir yaşam sürme motifi sergiler. Anneden kopmanın deneyimlenmediği bu modelde kız kendini annenin yaşamına feda eder (Jung, 2005: 28-29).

Üçüncü ve filmin analizinde kullanılacak olan tip, anneye karşı direnç gösteren evlat modelidir. Jung (2005: 29-30), bu şekilde gelişmiş psişenin temel motivasyonunun anneye hiçbir şekilde benzememek olduğunu belirtir. Bu durumda kız, annesine hayranlık duyar fakat bu, onunla özdeşleşmeye de yetecek ölçüde kuvvetli değildir. Bir taraftan anneyi kıskanç bir şekilde reddetmeye çalışan kız için özgün bir hayat yaşam şansı yoktur. Çünkü kız anneye ne barışabilir ne onu reddedebilir. Bu tür 'olumsuz anne kompleksine' sahip kişilerin bir diğer ayırıcı özelliği annenin erişemeyeceği entelektüel bir alanda güç kazanarak onun eleştirisini, edindiği birikim aracılığıyla gerçekleştirme eğilimi sergilemeleridir. Kız, bu sayede annenin ne kadar cahil ve sıradan olduğunu yüzüne vurabilecek ve onu alt edebilecektir.

Ana Yurdu filminin iki ana karakteri olan Halise (Nihal Koldaş) ve Nesrin, Jung'un yaptığı tespitler üzerinden yorumlanmaya müsaittir. Halise filmde yaşamını kızlarına adadığını belirterek erken evlendiğini ve 20 yaşında anne olduktan sonra onlar için yaşadığını açıkça beyan etmektedir. Halise, Nesrin'in köye giderken otomobille kaza yapması üzerine eşini Ankara'da bırakarak -Nesrin'in istememesine rağmen- köye ona 'bakmak' için gelmiştir. Hikâye içerisinde çeşitli şekillerde fedakârlık performansları sergileyerek Jungyen hipertrofik anne modeline uygun bir profil çizer (Ataman, 2017: 187).

Nesrin ise anneye tam bir karşıtlık içinde kendini 'annesi gibi olmamaya' adanmış gibidir. 'Hafif' ama derinleştirmeye çalıştığı bir aşk romanı yazdığını ifade Nesrin, annenin müdahale edemeyeceği entelektüel bir alana çekilmiştir. Nesrin'in ise annenin taşralı muhafazakâr kültürel bagajının aksine modern ve kentli olduğu görülmektedir. Hikâye içinde Nesrin'in annesinin onaylamadığı davranışlarda bulunduğu da özellikle gösterilir. Örneğin kadın, köy ortamında geç kabul edilen saatlerde eve gelir, köyde tek başına dolaşır, ahali tarafından 'uygun görülmeyen' ilişkisi yüzünden dışlanan Emine'yle (Fatma Kısa) dostluk kurar.

Film süresince Nesrin'in Halise'nin ısrarlarını çeşitli şekillerde önce reddettiği sonra bunlara boyun eğdiği görülür. Örneğin Halise, Nesrin'den abdest almasını ister, Nesrin bunu reddeder. Ardından annesi tarafından yıkandığı sahne gösterilir. Başka bir sahnede Halise, Nesrin'den camiye gelmesini ister, Nesrin yine geri çevirir. Devamında

Nesrin'in camiye geldiği görülür ama ibadet etmez telefonuyla ilgilenir. Anne ile kız arasındaki çatışma Halise'nin anal seks hakkında yaptığı yorumu takip eden süreçte zirveye ulaşır. Nesrin, filmin sonunda zihinsel engelli Halil'le (Semih Aydın) anal yoldan ilişkiye girer. Nesrin ne annesinden kopabilmekte ne onunla özdeşleşebilmektedir. Dindar annesinin "çok büyük günahmış" diyerek üzerini çizdiği bir eyleme girişmesi, Nesrin'in hayatı boyunca ilk kez 'kendi olabilmesinin' önünü açacak bir özgürleştirme edimi olarak düşünölmeye açıktır.

Tüzen'e göre Türkiye bir "büyüyemeyen çocuklar ülkesidir." Aşırı korumacılık, özellikle kız çocuğu bağlamında çeşitli problemler yaratmaktadır (Evrensel, 2015). Aynı zamanda Tüzen, annenin kutsallaştırılmasının, kadınları yüceltilmiş anneliğe uygun davranma zorunluluğu altında ezdiğini düşünmektedir (Arslan, 2016). Tüzen'in tespitini Kağıtçıbaşı ve Ataca'nın (2017) konuyla ilgili araştırmasıyla birlikte değerlendirmek mümkündür. Kağıtçıbaşı'nın uzun vadeli araştırmasının ilk verileri 1975 yılında toplanmaya başlanmıştır. Araştırmacı, bu projeye birlikte Türkiye'de üç tip aile biçiminin olduğunu ileri sürmüştür. Bağımlılığın ana tema olduğu ilk form, tarıma dayalı ekonominin işlediği bölgelerde görölmektedir. Bağımlı ailede çocuğun değeri ailenin gelecek ekonomik faaliyetlerinde iş gücü olarak kullanılacağından fazladır. Ayrıca çocuk, ebeveynlerin yaşlılık sigortası olarak da düşünölmektedir. Bu sebeple çocuğun itaatkâr ve ailesine bağımlı yetişmesine özen gösterilir. Varsayımsal olarak yukarıdaki kriterlere uyan bir ailede yetişen kişinin özerklik geliştirilmeyen 'bağımlı-ilişkisel' sahip olacağı söylenebilir (Kağıtçıbaşı ve Ataca, 2017: 79-80).

Bağımlı-ilişkisel benlik türü Türkiye'nin modernleşme süreci başlamadan önce hâkim olan temel benlik biçimidir. Kentleşme ve okullaşmayla birlikte bağımlı benlik aşınmaya başlamıştır. Taşraya ait olan bağımlı-ilişkisel benlik, 'minnet' ve 'itaat' eksenli bir yapıya sahiptir. Çocuğun bağımsız olması ailenin geleceğini tehdit edebileceğinden onun değerlere ve aile fertlerine boyun eğmesi ve şükran hissetmesi amaçlanır (Aydın, 2019: 49).

Özerk-ayrık benlik ise bireyciliğin yerleşebildiği Batılılaşmış kentlerin orta sınıf çekirdek ailelerde görülür. Özerk-ayrık benliğin temel ayırıcı özelliği kuşaklar arasında bağımsızlığa önem verilmesidir. Çocuk yetiştirilirken anne-baba ile arasında maddi-manevi bağımlılığın gelişmemesine özen gösterilir. Özerk-ilişkisel benliğin gelişimi artan refahla bağlantılıdır (Aydın, 2019: 49).

Üçüncü ve ilk iki modelin bir sentezi şeklinde düşünülebilecek özerk-ilişkisel benliktir. Bu tür benliğe sahip çocukların, kentleşen ailelerin içinde büyüdüğü söylenebilir. Bağımlı modelde olduğu şekilde çocuğun ailenin işlerini devam ettirmesi şartı ortadan kalkmıştır. Bu sayede çocuk daha özgür yetiştirilebilir fakat ebeveynler ve çocuk arasındaki duygusal bağ hala güçlü şekilde devam etmektedir. Psikolojik açıdan bağımlı ailelerde yetişen çocukların geliştireceği benlik, “özerk-ilişkisel benlik” olarak tanımlanabilir (Kağıtçıbaşı ve Ataca, 2017: 79-80).

Kağıtçıbaşı ve Ataca'nın araştırması üzerinden hareket edilirse *Ana Yurdu*'nda gösterilen aneanne-anne-kız üçlüsünün analizi yapılabilir. İlk olarak Halise'nin Nesrin'in yanına gelmesini takip eden süreçte annesinin (Zela) fotoğrafının bulunduğu duvara çöküp iyi bir evlat olamadığından yakınarak ağlaması ele alınmalıdır. Filmden öğrenildiği kadarıyla Halise bir ilkokul öğretmenidir. İlkokul öğretmeni olmasını sağlayan süreçte annesinin kendisiyle ilgili planlarına karşı çıktığı ya da bir şekilde gelenek zincirini kırdığı söylenebilir. Halise öğretmen olarak Zela'ya kadar gelen bağımlı aile modelinde isteyerek ya da zorla uzaklaşmıştır. Halise'nin muhtemelen bağımlı ailenin yaşlılıkta bakım sigortası olma rolünü sürdürmediği de varsayılabilir. Halise'nin üniversite eğitimi alarak meslek sahibi olması yoluyla köy coğrafyasında kırılmadan devam ettiği düşünülebilecek bağımlı aile modelinin bir yönüyle çatladığı söylenebilir.

Halise'nin Nesrin'le yaşadığı problem daha farklı şekilde işlemektedir. Halise'nin, kızının kendisine olabildiğince 'bağımlı' kalmasını umduğu ileri sürülebilir. Nesrin ise nesnel şartlarını görmezden gelerek bağımsız bir ailede yetişmiş gibi 'bireyci benlik' geliştirmeye çabalamaktadır. Filmde yönetmenin açıklamalarından bilindiği gibi Jungien bir 'anne kompleksi' teması işlendiği için Halise'nin kendini çocuklarına adayışı ve anne olmak dışında var olmayı bilmemesi kızının kendine kalabildiği kadar bağımlı kalmasını istemesinin temel sebebidir.

Nesrin karakterinin, Jung'un (2005: 29-30) yukarıda açıklanmış anne kompleksi yaşayan üçüncü tipe yakın oluşu önemlidir. Kompleks, genç kadının ne annesiyle barışmasına ne onu reddedebilmesine fırsat vermektedir. Nesrin her ne kadar Batılı bir hayat tarzı sergileyen, yaratıcılığa dayanan bir iş yapan bir kadın profili çizse de hikâyenin çeşitli noktalarında gösterildiği şekilde annesinin ısrarlarına boyun eğmekte ve ondan kopmamaktadır. Annesiyle olan çatışmasında barışma yoluna gitmeden bunu aşmaya çabalaması nedeniyle onun kendisiyle ilgili sorularının cevabına sahip

olduğu düşünülebilir. Tüzen de verdiği röportajda Nesrin'in en büyük hatasının kendinden kaçarak köye gelmesi olduğunu belirtmektedir (Acaroğlu ve Günerbüyük, 2015).

Özetlemek gerekirse Halise bir şekilde köy coğrafyasında kesintisiz şekilde devam eden bağımlılık ilişkisini meslek sahibi olarak kırmıştır. Fakat bu kırılmayla ilgili pişmanlık hissettiğini de söylemek mümkündür. Halise aynı zamanda anne olmak dışında var olmayı bilmeyen bir kadınlık sergilemektedir. Kendini iki çocuğuna adadığını belirtmekte ve bu konumu üzerinden iktidar talep etmektedir.

Halise'nin bağımlı-ilişkisel benlik modeli geliştireceği bir ailede doğup onun bir şekilde dışına taşan biri olduğu düşünülebilir. Kendini var eden modelin dışına taşıtığında ne geçmişe dönebilmiş ne ileriye hareket edebilmiştir. Kendini çocuklarına adamasının arkasında, yaşadığı varoluş krizinden kaçma isteği olduğunu düşünmek mümkündür. Tüzen, Bozdemir'e (2016) verdiği röportajda Halise karakterini, İç Anadolu'da gördüğü ne kökeninden vazgeçebilmiş ne kentli olabilmiş arada kalmış kadınlardan hareketle yazdığını belirtmiştir. Yönetmene göre Halise, kafasındaki ideale ulaşamamış köyünden de kopamamış bir kimsedir.

Nesrin'in annesinden uzaklaşma çabası, seküler hayat tarzı üzerinden somut bir hale gelir. Nesrin'in hipotetik olarak özerk-ayrık benlik' kurma çabası içinde olduğu düşünülebilir. Fakat bu, genç kadının aile yapısı -annesi üzerinden anlaşıldığı kadarıyla- ve yetiştirilme şekliyle uyum sağlamayan zorlama bir çaba olduğu için bu benliğin yerleşme imkânı da olmamıştır. Nesrin'in annesinin varlığından hem rahatsız olması hem de onun isteklerini bir şekilde yerine getirmesi bu sebeptendir. Halise köyden defalarca gitmek istese de ne o ne Nesrin evi terk edemez. Bu yüzden Nesrin'in filmin sonunda Halil'le anal yoldan girdiği ilişki anne etkisinden kesin şekilde çıkma ve kendini bağımsız şekilde kurma niyetinin yansıması olarak düşünülebilir. Nesrin, Halil'le annesinin onaylamayacağı bir şekilde birlikte olarak kendisine, annesine ve topluma bir cevap vermektedir (Bozdemir, 2016).

Halise'nin, annesinin arzularını yerine getirmiş olduğu fakat onun gözünde 'doğru kadın' sayılmayı beceremediği söylenebilir (Acaroğlu ve Günerbüyük, 2016). Nesrin'in annesi gibi olmama çabasına rağmen hikâyeye içinde annesine dönüştüğünü görmesi onun kimlik bunalımı yaşamasına sebep olmaktadır. İkili arasındaki kökensel çatışma, annenin ölmeden önce "kendini kızında kurulmuş görme" çabası, kızın ise bağımsız

benliğini kurma arzusudur. Tüzen bu durumu bir yönüyle varlık meselesi olarak düşündüğünü ve ölüme daha yakın olan annenin kendini başka bir bedende yaşatmak istemesi, kızın ise anne ölmeden birey olarak var olamaması olarak değerlendirdiğini belirtmiştir (Arslan, 2016). Yönetmenin Arslan'a (2016) verdiği röportajda konuyla ilgili görüşleri duru şekilde görülebilir:

Anne mümkün olduğunca seni kendine benzetmek istiyor. Hiçbir kız evlat da annesine benzemek istemiyor. Ama belli bir yaşa gelince mutlaka benziyor. Kızlar bununla barışmalı. Yoksa akıntıya karşı yüzdüğün için mutsuz oluyorsun. Bunu kabullendikten sonra, yani akıntı yönünde akarken “Sağdan kaçayım, ayrışayım” diyebilirsin. Demelisin de...Anneler açısından da durum şu: Çocuk doğduğu andan itibaren her gün senden daha çok sevgi, adanmışlık, ilgi talep ediyor. Sen de vermek üzerinden bir kimlik oluşturuyorsun. Sonra bir yaş geliyor; çocuk, “Bana artık bir şey verme, kendi kendine takıl” diyor. Anneler de işte bunu kabullenmeli.

Tüzen'in 'anne kompleksi' içindeki bir kadın ve onun başkaldıran kızının hikâyesini somutlaştırmak için Türkiye toplumundaki mevcut yarılımları araştırdığı da söylenebilir. Başka bir deyişle, filmde anne ile kız arasında mevcut olan Jungyen çatışmayı anlatmak için çeşitli nesnelere -kapı, anahtar, ayna gibi- ve toplumsal yarılımlar -çağdaş/tutucu, köylü/kentli, dindar/seküler gibi- kullanmaktadır.

Demoğlu (2018: 61) kutsallaştırılan 'annelik' kavramını “hem biçim hem içerikle desteklenmiş” kadın bakışıyla tartışan *Ana Yurdu*'nun 'varoluşçu feminizm' ekseninde yorumlanabileceğini söylemektedir. Çünkü *Ana Yurdu*'nun tartışmaya açtığı tabu haline getirilmiş 'anneliğin dokunulmazlığı hali' varoluşçu feminizmin, konuşulmayan deneyimlere yönelik ilgisiyle örtüşmektedir (Demoğlu, 2018: 70). Filmin, “kamarasını doğrudan kadınlara yöneltmesi, kadınları ilgilendiren bir çatışma barındırması ve bunu alışılmamış stilistik unsurlarla desteklemesi” bakımından 'kadın sinemasına' ait kabul edilebileceğini söylemek mümkündür. (Demoğlu, 2018: 78).

Verdiği röportajlarda 'kadın yönetmen' olarak anılmak istemediğini ısrarla belirten Tüzen, bunun pozitif ayrımcılık gibi algılandığını fakat aslında kendini kısıtlı bir alana sıkıştırdığını dile getirmektedir. Yönetmene göre 'kadın filmi' denince kişilerin zihnine yalnızca kadınları ilgilendiren filmler gelmektedir. Fakat örneğin Karamazov Kardeşler için kimse 'erkek romanı' ifadesini kullanmamaktadır (Arslan, 2016). Tüzen'e göre

'kadın filmi' ifadesi kullanıldığında "kurulu düzenin anlam ağı içselleştirmiş" olunmaktadır (Altuntaş, 2016). Buna karşılık Demoğlu (2018: 78) 'kadın filmi' ifadesinin sadece kadınlar tarafından çekilmiş filmleri karşılamadığını söyleyerek Atif Yılmaz'ın 1980 sonrası filmlerini örnek gösterir.

Daha önce de ifade edildiği üzere Suner (2005: 47) yeni Türkiye sinemasının erkek egemen olduğunu belirtmektedir. Kadınlar, bu filmler içinde ya yok sayılmakta ya da erkeklerin onlara açtıkları alanda temsil edilebilmektedirler. Bu açıdan Türkiye sinemasının hem sanatsal niteliği daha kuvvetli öğeleri, hem de popüler unsurları erkeğin hikâyesini, erkeğin gözünden anlatmaktadır. Kadının, bir özne olarak var olma hakkının yok sayıldığı filmlerin yanında (Suner, 2005: 314) kadın karakterlerin güçlenme ve hayatlarının kontrolünü eline hikâyelerini anlatan filmlerde dahi kadının, erkeğin bakışından anlatıldığı söylenebilir (Suner, 2005: 294).

Ana Yurdu filmi ise Türkiye sinemasında görülen erkek egemen örneklerin aksine içinde neredeyse erkeğin bulunmadığı bir anne-kız çatışmasını ele almaktadır (Ataman, 2017: 1183). Bir diğer yandan film, eril bakışın 'anne' ve 'annelik' uzlaşımlarını da bozar. Annelik, medyada erkek egemen ideoloji aracılığıyla; evin düzenini sağlayan, çocuklarına bağlı ve korumacı bir yapıda temsil edilmektedir. Benzer bir temsil alışkanlığı Yeşilçam sineması için de geçerlidir. Özellikle melodramlarda annelik, fedakârlıkla eşleştirilmektedir. Melodram formunda temsil edilen annelik, eşi çocukları ya da ailesi için gerektiğinde kendini maddi ya da manevi feda edebilen aşkın bir figürdür (Övüç, 2019: 356-357).

Ana Yurdu'nda Halise bir yönüyle tümüyle erkek bakışın klişeleştirdiği anneliğe göre tasarlanmıştır. Gerçekten de Halise kendini çocuklarına adanmıştır, korumacıdır, kızının kaza yaptığı haberini alır almaz kocasını Ankara'da bırakır ve köye gelir. Kızı kaç yaşına gelirse gelsin ona ev işi yaptırmaz, gerektiğinde ona banyo bile yaptırır. Eril bakışın anne temsilini yüzeysel olarak birebir taşıdığı söylenebilecek Halise aynı zamanda sınıf öğretmenidir. Kadına biçilen bu meslek, erkek bakışının kadınların yapmasını uygun bulduğu hemşirelik gibi işler arasındadır (Övüç, 2019: 356).

Fakat Halise'nin sinemasal temsili bir bakıma eril bakışın kurguladığı anneliğin ters yüz edilmesidir. Gerçekten de Halise koruyucu, kendini çocuklarına adanmış bir annedir fakat bu annelik performansının gerisinde çocuğu üzerinde iktidar kurma arzusu yatar. Halise'nin Nesrin'e yönelttiği 'kadınlık eğitime' dair çeşitli uyarılar bu duruma örnek

olarak gösterilebilir. Nesrin'in yıkayıp dışarı astığı iç çamaşırı, Halise tarafından içeri alınır. Halise, Nesrin'i daha kapalı giymesi için uyarır, evlilik dışı ilişki yaşayan Emine'yle arkadaşlığını kınar, eve geç geldiği ve ıssız yerlerde tek başına dolaştığı için onu eleştirir, kürtaj olması nedeniyle kocasının onu terk ettiğini düşünür ve kocayı haklı bulur.

Öztürk (2018), anne-kız arasındaki bu gerilimin karakterlerin kamera karşısındaki konumlanışlarına bakarak şu şekilde açıklamıştır:

Görsel düzenlemede, her iki karakter de sıkışmış durumdadır *Ana Yurdu*'nda. Özellikle anne kapının arkasından görünür, kapı kenarları onu sıkıştırır; örneğin perdede anne soldadır, sağ taraf karanlıktır (kızın bulunduğu yer), anne "Birlikte kıbleye dönelim der, sol flulaşırken sol flulaşırken ve arkadayken sağ taraf öndedir, karanlıktır ve Nesrin vardır. Anne namaz için arkadan öne geldiğinde ön solda anne, arkada Nesrin kalır ve bu kez Nesrin flulaşır. Birlikte dua ederler, bir kez daha anne kazanır; Nesrin arkadan "Yeter artık" deyince "Afedersin" der. Anne bir yandan talimat verir, bir yandan da baskı yaptığını farkeder, özür diler; bir salınım halindedir (Öztürk, 2018:300).

Sürekli dini televizyon kanallarını izleyen ve dindar-muhafazakâr bir kimse olduğu söylenebilecek Halise, Nesrin'e yemek sırasında hacdan geldikten sonra kendisini ziyaret eden kadınlardan birinin 'bulanık' olduğunu anlatır. Halise'ye göre kadının renginin 'bulanık' olmasının sebebi anal yoldan ilişkiye giriyor olmasıdır. Halise bu hikâyeyi anlatmadan önce elindeki ekmeği yuvarlayıp tepsiye dökmektedir. Ataman (2017: 1192) bu sahneyi kutsal ile yasağın yan yana verilmesi olarak değerlendirirken sahnenin dindar bir yaşam tarzı olan Halise'nin, 'dozunu kaçırdığı' dindarlık seviyesinin onun ve etrafındaki insanların hayatında dini nasıl bir tahakküm aracı olarak kullandığını göstermektedir. Bunu göstermek için sinematografi şu şekilde kullanmıştır:

Ana Yurdu, ataerkilliği, kadınların ezilmesinin sadece zehirli erkekliğin tezahürleri yoluyla değil, kadınların birbirlerinin pahasına sık sık hayatta kalmaya çalıştıkları eylemleri ile sürdürüldüğü bir tuzak olarak gösterir. Bunu, filmin çoğunu oluşturan iç mekân sahnelerinde dar çerçeveli ve loş ışıklı

çekimler ve izleyiciye kalıcı bir gözetleme duygusu ileten kamera açıları ile yapar (Yaşar, 2019).

Halise'nin eril bakışın klişeleşmiş anne temsiline uygun görünen davranışları çocuğunu baskı altına almak için bir strateji olarak kullanması, 'ayaklarının altına cennet serili anne' kurgusunu ters yüz etmekte ve Nesrin üzerinde kurulan iktidarın araçlarını ve boyutunu görmeye olanak tanımaktadır. Konuyla ilgili Arslan'a (2016) verdiği röportajda Tüzen şunları söylemiştir:

"Anneliğin kutsallaştırılma biçiminde sorun var" diyorum. Saf ışıktan ibaret, bembeyaz, kristalize bir anne imajı dayatılıyor kadınlara. O yüzden hepsi dünyanın en iyiliksever, en verici annesi olmaya çalışıyor. Bu anne ideali altında eziliyorlar. En temel eleştirim bu. Yoksa annelere ya da anneliğe saldırmak gibi bir amacım yok. Annelik dünyanın devamlılığını sağlayan temel döngü. Bedeninden yeni bir varlık çıkarmak çok muhteşem bir şey. Benim itirazım; düzenin, bu tip muhteşem şeyleri ele geçirip kendi yararına kullanmasına.

Ana Yurdu'nda kadın karakterlerin mekân ile ilişkisine ve aidiyet konusuna da değinmek gerekmektedir. Aidiyet konusunun, Türkiye sinemasının tür ve nitelik farkı gözetmeden merkeze aldığı bir tema olduğu düşünülebilir. Zamana ve niteliğe bakmaksızın birçok Türkiyeli film, aidiyet probleminin etrafında dolanmaktadır. Suner'in (2005: 15-16) 'hayaletli evlerde' geçtiğini ileri sürdüğü aidiyet problemi eksenli filmlerin geçmişle hesaplaşmanın, "normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği" endişe verici hikâyeleri anlattığı söylenebilir.

Sinem Tüzün'ün yazıp yönettiği *Ana Yurdu* (2015) filmi, merkezine Suner'in açıklamalarına uygun düşen bir Ev'i almasıyla benzer bir perspektiften değerlendirilebilir. Yeni Türkiye sinemasında Ev, Suner (2005: 317-318) açısından karakterlerin kaçamadığı, onların hem sığınağı hem hapisanesi olan bir yer niteliği taşımaktadır. Bu filmlerle ev mekanına yönetmen tarafsız (/nötr) bir konumdan bakmaz. Kamera evin duvarları içinde dolaşır ve onu somut olarak var eder. Evin bu filmlerle temsil edilişiyse, onun 'imkânsızlığına' yönelik bir düşünceyi gizli ya da açık şekilde işlediği düşünülebilir. Büyükgöze (2017: 22) *Ana Yurdu*'nda evin hapsedici ve boğucu bir mekân olarak kurgulandığına işaret etmektedir.

Ana Yurdu filminde Suner'in kastettiği şekilde bir 'hayaletli evi' bulmak gerçekten mümkündür. *Ana Yurdu*'nda iç mekân çekimlerinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Dış mekân çekimlerinden kaçınılmasa da filmin çoğunlukla Nesrin ve Halise'nin karşılaştığı bir meydan olarak Ev'de geçmektedir. Nesrin ve Halise'nin, sorunlu çocukluk ve annelik konularının çeşitli yüzeyleri Ev içinde açığa çıkmaktadır. Büyükgöze (2017: 21), Nesrin'in Ev'in içinde ilk görüldüğü sahnenin kadraj içinde kadrajla sunulduğunu belirtmektedir. Bu dar mizansenin hem Nesrin'in Ev'le hem de köyle kurduğu ilişkiyi yansıttığı söylenebilir. Böylelikle Nesrin için, annesinin evi olan bu mekânın kısıtlama ve baskının de yeniden yaşanacağı bir yer olacağı sezdirilmiş olur. Bu baskıyı ve sıkışmışlığı destekleyecek şekilde sahneler genel olarak -gündüzleri bile- karanlıktır. Ev, hapishane benzeri bir atmosfere sahiptir.

Seküler bir hayat tarzına sahip olan, şehirli Nesrin ile dindar-muhafazakâr annesi Halise, ev mekânı içinde çeşitli sebeplerle çatışır. Bu karşı karşıya gelme, farklı şekillerde yorumlanmaya açıktır. Önceki kısımlarda da yer verildiği üzere, bu bağlamda da iki kadının *Ana Yurdu* filmindeki varoluşu kent/köy, seküler/dindar gibi çeşitli ayrıştırma eksenlerinden okunabilir. Gerçekten Türkiye toplumundaki deneyimlenen hayat tarzı ve kimlik eksenindeki kırılmalar Nesrin ile Halise arasındaki çatışmayı bu ekseninde incelemeyi mümkün kılmaktadır.

Sonuç olarak *Ana Yurdu*'nun, Türkiye sinemasının Suner'in (2005: 47) tarif ettiği şekilde erkek egemen bakışa yönelik çekilmiş öğelerinden biri olmadığı ve dişil bir sinema diline sahip olduğu savunulabilir (Övüç, 2019: 333). Bu yönüyle filmin varlığı erkek egemen sinema geleneğinde bir yarıklık olarak düşünülebilir. Aynı zamanda film, eril bakışın üretmiş olduğu 'anneliğin klişeleşmiş formüllerini' kullanarak söz konusu temsili bozuma uğratmaktadır. Erkek egemen toplumun onayladığı annelik halinin 'karanlık' tarafı Halise aracılığıyla gösterilmektedir. Film, bu yönüyle kadın temsiliinde erkek bakışının egemenliğinin kırılması açısından ilerlemeci bir pozisyondadır.

2.3. KADIN FİLMLERİNDE “ÖTEKİLERİN” TEMSİLİ

2.3.1. Toz Bezi Filminde Ev İçi Ücretli Emek ve 'Öteki'lik

“Zenginlik ve yoksulluk üzerine
söylenecek her söz nerede
olduğunuzla doğrudan ilgilidir,
dolayısıyla politiktir”

Göregenli, 2007:12

Çalışmanın bu bölümünde *Toz Bezi* filmi, kadınlar arası sınıf farklılıklarını, etnik farklılıkların yarattığı ötekileştirmeyi mesele edinmesi sebebiyle postkolonyal feminizm perspektifiyle değerlendirilecektir. Bununla birlikte filmin, yeni Türkiye sinemasında kadınların susturulması ve onlara özne olma hakkının verilmemesine (Suner, 2005: 314) bir karşı çıkış olarak okunabileceği düşünülmektedir.

Metropolün çeperlerinde yoksul bir mahallede yaşayan iki ev işçisi kadının hikâyesini anlatan *Toz Bezi*, karakterleri Hatun (Nazan Kesal) ve Nesrin'e (Asiye Dinçsoy) özne olma hakkı tanımakta, onları her konu hakkında konuşturmakta hem erkeklerle hem başka sınıftan ve etnik kökenden kadınlarla karşılaştırmaktadır. Böylelikle *Toz Bezi*, Hatun ve Nesrin temsilleri aracılığıyla hem yerleşik Türkiye sinemasındaki kadının susturulmuşluğunu kırmakta, hem de sınıfsal, etnik ve kültürel olarak 'öteki' sayılan kadınları başrole taşımasıyla gelişen kadın temsili yelpazesini genişletmektedir.

Kars'tan İstanbul'a göçmüş iki Kürt ev işçisi kadının hayatını neredeyse bir belgesel gerçekçiliği kurarak anlatan *Toz Bezi*, karakterleri aracılığıyla cinsiyete, sınıfa, emeğe ve etnik kimliğe dair sorunları odağına yerleştirmektedir. Başroldeki kadınların dayanışacağı bir öykü yazmak isteyerek projeye başladığını belirten Ahu Özçelik (Genç, 2016) ev içi alanda görülmeyen emeğin özneleri üzerinden (Bozkurt, 2016) toplumsal yarılmaları tartışmaya açmaktadır.

Kentin çeperlerinde altlı üstlü yaşayan Hatun ve Nesrin, orta ve üst orta sınıf evlerde temizlikçilik yapmaktadır. Filmde Nesrin'le Hatun'un sevgi ve rekabet arasında salınan bir ilişkileri olduğu görülür. İki kadının dayanışma içerisinde ev işlerini, dertlerini paylaştığı izlenmektedir (Akın, 2017: 43). Hatta Nesrin'in kızı Asmin'in bakımına Hatun'un fazlasıyla yardımcı olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında Nesrin'e göre kent tecrübesi daha gelişmiş olduğu anlaşılan ve ekonomik durumu da görece 'iyi' olan Hatun'la Nesrin arasında işleyen bir hiyerarşi olduğunu da belirtmek gerekir. İki kadın arasındaki abla-kardeş ilişkisi, Nesrin'in kocası Cefo tarafından terk edilmesi ve

Nesrin'in kirasını ödeyemeyecek ölçüde yoksul oluşu gibi faktörler tarafından da sembolik ve ekonomik olarak Hatun lehine desteklenmektedir (Ağca, 2016).

Toz Bez'nin hem Hatun hem Nesrin fakat özellikle Nesrin bakımından merkezine 'yoksulluğu' aldığı söylenebilir. Yoksulluk, sosyal devletin gerilemesi ve küreselleşmenin artmasına karşılık olarak hem gelişmiş ülkelerde hem üçüncü dünya ülkelerinde ciddi bir sorun olarak belirmektedir (Ecevit, 2007: 14). Gelişen ve karmaşıklaşan globalleşme sonucu yeni emek türleri ortaya çıkmıştır. Kısa süreli çalışma, ev eksenli çalışma ya da esnek çalışma biçimleri yeni tür emek biçimleri arasında gösterilebilir. Bununla birlikte çoğunlukla enformel bir ekonominin içinde yer aldığı söylenebilecek bu tür işler, sosyal güvence olmaksızın, düşük ücretlerle ve kötü koşullarda çalışmanın artması anlamına gelmektedir. Kadın işçilerin bahsedilen enformel çalışma biçimlerinde sıklıkla kullanıldığı söylenebilir (Hattatoğlu, 2007: 19).

Hem Hatun hem Nesrin, ev işçiliği yapmaktadır. Ancak Hatun'un ekonomik durumunun Nesrin'den daha iyi durumda olmasında, Hatun'un birkaç eve birden temizliğe gitmesi ve eşi Cefo'nun aktif bir işinin olması etkilidir. Filmde öğrenildiği kadarıyla Nesrin'in eşinden iş bulmasını istemesi üzerine adam onu ve kızını terk etmiştir. Nesrin'in hikâye içinde yalnızca Aslı Hanım'ın evinde çalıştığı görülür. Çalıştığı diğer evden 'özensiz' ve 'iyi niyetli' olmadığı için kovulmuştur.

Öztürk Batılı ve orta-üst sınıftan kadınların kamusal alana girme hususunda erkeklerle eşit fırsatlara sahip oldukları söyleminin bir aldatmaca olduğunu söyler. Ona göre kadınların kamusal alana girebilmeleri yine kendi yerlerine özel alana sıkıştırdıkları başka kadınlara (temizlik işçisi, bakıcı) bu görevleri devretmeleri sayesinde gerçekleşebilmektedir (2000:224). Ücretli ev hizmetlerinin sınıfsal boyutunu Bora şu şekilde dile getirir:

Ev işlerinin sınıfsal farkın yeniden üretildiği bir deneyim alanı olarak ele alınması için en uygun bağlam, herhalde ücretli ev hizmetleridir. Çünkü burada iki farklı sınıftan kadın karşılaşmakta ve gündelik hayat içinde geliştirdikleri ilişki stratejileri dolayısıyla bir yandan güç kazanmaya çalışırken diğer yandan sınıfsal farkı kendi anlam sistemleri içinde algılayıp yorumlayarak, kendi öznelliklerini inşa etmektedirler (Bora: 2010, 70).

Özyeğin (2005: 144) enformel sektörün güvencesizlik ve istikrarsızlıkla belirlendiğini söylemektedir. Buradan yola çıkarak filmde ev işçiliği yapan Hatun ve Nesrin'in

toplumsal pozisyonu hakkında konuşma imkânı doğmaktadır. Bora'nın (2010) belirttiği gibi ev işi iki farklı sınıftan gelen kadının birbiriyle karşılaşmasını sağlaması açısından dikkate değer bir alandır. "Ev hizmetlerinin incelenmesi, farklı sınıflardan kadınların birbirlerinin yaşamına nasıl katıldıklarını gözlemlememize" olanak sağlar (Özyeğin, 2005: 160).

"İşveren kadın ile ev hizmetlisinin yürüttüğü ilişkinin idaresi karşılıklı etkileşimlerinin ortak ürünüdür ve bu karşılıklı ilişki, çok sağlam yapılandırılmış bir cemaat, ataerkillik, cinsiyet kimliği deneyimi, kentsel-kırsal aynını ve toplumsal sınıf ortamında kurulur". (Özyeğin, 2005: 164).

Hem Hatun hem Nesrin çalışmaya gittikleri evlerde sınıfsal açıdan örtülü şekilde aşağılanmayı deneyimlemektedir. Çalıştığı evde Ayten Hanım'ın arkadaşına fal bakmak için çağırıldığı sahnede Hatun, Çerkezlere benzetilir. İki kadın kendi aralarında sohbet ederken bir komşu kadından söz ederler ve bu kadın hakkında "hiç Kürt gibi değil" diyerek onun Kürt olduğuna inanmazlar. Aynı sahnede beyaz ve orta sınıf bir Türklük pozisyonundan konuşan Ayten Hanım'ın Hatun'un etnik kimliğini bildiği için attığı abartılı denilebilecek kahkaha, Hatun'un etnik kimliğine karşı gizli bir aşağılamayı barındırır. Bu sahnenin sonrasında Hatun'a kökeni sorulduğunda "Çerkez" cevabını vermesi, tehlikeli ve aşağıda görülen Kürt kimliğini sistemle uyumlanmak adına gizleyebildiğini gösterilir.

Yoksulluk insanların hayatında yalnızca ekonomik olarak değil kültürel olarak, bir yaşam tarzı şeklinde, 'hissetme yapısı' biçiminde karşısına çıkmaktadır (Mutluer, 2007: 35). Yoksulluk yalnızca kişilerin ekonomik kaynaklara ulaşamaması olarak düşünülmemelidir. Yoksulluk "yoksul olmayanlarınkine hiçbir bakımdan benzemeyen bir hayatın etiketidir" Bu yafta hem orta sınıftan insanların yoksullara yüklediği bir etiket hem de yoksulların kendilerine yapıştırdığı bir damgadır. Bu işaret sayesinde toplumsal eşitsizliği meşrulaştıracak stereotipler üretilir (Göregenli, 2007: 37).

Hatun'un Ayten Hanım'ın evinde bir anda yüzüne çarpan gerçeğin, yoksulluğun çok boyutlu hali olduğu düşünülebilir. Hatun, Ayten Hanım ve arkadaşıyla yaşadığı karşılaşmaya kadar, Nesrin'le konuşmalarından anlaşıldığı kadarıyla kadınla abla-kardeş gibi olduğunu düşünmektedir. Fakat orta sınıf, beyaz, orta yaşlı kadın pozisyonundan konuşan Ayten Hanım'ı güçlü kılan toplumsal bileşenlerin Hatun'un yüzüne vurulmasıyla bu algı bozulur. Hatun hem etnik kimliğinden ötürü aşağılanır hem

iki kadın arasındaki sembolik iş birliğini işaretleyen espriyi anlamamak ya da gülemekten ötürü kültürel olarak dışarıda bırakılır.

Nesrin ise kendisiyle dertleşen daha 'cana yakın' olduğu iddia edilebilecek Aslı Hanım'ın evinde çalışmaktadır. Aslı Hanım ilk planda Nesrin'i doğrudan aşağılamış olmasa da camları yıkanırken alt komşunun rahatsız olmasıyla ilgili bir anıyı anlatırken suçu Nesrin'in üzerine "temizlikçi yapmış dedim" diyerek atması önemlidir. Nesrin'in adının sembolik olarak elinden alınması Aslı Hanım'la üzeri sahte bir samimiyetle gizlenen farklar dizisinin bir anlığına açığa çıkmasına sebep olur.

Bora (2010), Nesrin ve Aslı Hanım arasındaki karmaşık ilişki benzeri bir durumdan, ev işçisi ve işveren arasındaki ilişkiden şu şekilde söz eder:

Ücretli ev işçisi, kamusal alan ile özel alan ayrımının izlenmesi için de kritik bir noktada durmaktadır. Bir yandan "işçi" olarak, bir sözleşme ilişkisi içindeyken, öte yandan, bu sözleşmenin konusunun "bakım işi" olması nedeniyle, işverenle "mahremiyet benzeri" bir ilişkisi vardır. Böyle bir durumda, hangi durumda hangi kuralların uygulanacağı, ilişkinin nasıl bir yapıda kurulacağı ve her iki taraf için de ne tür söylemsel ve pratik stratejilerin geliştirileceği, her bir özgül vaka için yeniden belirlenmek zorundadır. Böylece, kurgusal kamusal özel ayrımının ücretli emek bağlamında ve bu ilişki içindeki kadınlar tarafından nasıl algılanıp anlamlandırıldığına bakmak da mümkün olabilecektir. Feminist yazında sıkça rastlandığı gibi özel alanın kadınlara, kamusal alanın ise erkeklere ait olduğu varsayımından yola çıkıldığında, bu özel ilişki biçimini anlamak güçleşmektedir (Bora, 2010: 74).

Filmdeki sınıflar arası karşılaşmaları postkolonyal feminizm ekseninde düşünmek mümkündür. Erkek egemen toplumda, erkek tarafından ezilen ve baskıyla karşılaşan 'kadın' yekvücut bir özne değildir. Kendi içinde sınıf, ırk, dil, bölge gibi çeşitli şekillerde ayrışmakta ve bu ayrışmalar çeşitli hiyerarşik ilişkileri meydana getirmektedir (McEwan, 2001: 96). Öncelikle aynı sınıfa mensup olduğu varsayılabilir Hatun-Nesrin ilişkisi dahi ikisi arasındaki gelir dengesizliği sebebiyle bir rekabet/sevgi ilişkisi izlenimi verir.

Nesrin'in içine düştüğü ekonomik açmaz, ilkökul mezunu olduğu için iş bulamaması, ev işlerinin yeterli gelmemesi ve kocasının onu terk etmesi sebeplerine dayandırılabilir.

Filmde Nesrin'in Hatun'un balkonunda sorumsuz ve uyumsuz bir koca izlenimi veren Sero'yu övmesi, Hatun'un isterse Sero'yu alabileceği dokundurmasıyla son bulur ve ikili filmde bir daha hiç barış içinde görülmez. Nesrin'in ev sahibi, kirasını almak üzere evine geldiği zaman yardım için Hatun'un kapısını çalan Nesrin, Hatun tarafından kinayeli bir şekilde reddedilir. Bununla birlikte Hatun, hiçbir zaman Asmin'den uzak durmamış Nesrin kayıplara karıştığında Sero'nun karşı çıkmasına rağmen onu yetiştirme görevini üzerine almıştır. Bu şekilde Hatun hem kocasına direnerek onun karşısında durabilmiş ve kendi istediğini yaptırabilmiş, hem de Nesrin'in yokluğunda dahi aralarındaki dayanışmayı sürdürmüştür.

Bunun haricinde filmdeki diğer iki karşılaşma Hatun-Ayten Hanım ve Nesrin-Aslı Hanım'dır. Film içinde gelininden pek haz etmediği anlaşılan Ayten Hanım, Hatun'un ücretine zam istemesi üzerine onu çalıştığı gün sayısını indirmekle tehdit eder ve ardından dediğini yaparak çalıştığı gün sayısını indirir. Zam alan ama haftada daha az gün çalışan Hatun'un gelirinde bir iyileşme olmadığı gibi, Ayten Hanım'ın iş zorlaştırmalarıyla da karşı karşıya kalır. Ev sahibi, Hatun'u çeşitli angaryalarla cezalandırmaktadır. Film içinde Hatun'un Kürt kimliği sebebiyle yaşadığı aşağılanmanın aksine bu çatışma doğrudan işçi-işveren sürtüşmesi olarak okunabilir. Ayten Hanım, kendince haklı sebeplerle kadın çalışanı üzerinde tacize varacak baskılar kurmakta, ücret artışını toplamda kazandığı ücreti budamak şartıyla kabul etmektedir. Enformel bir iş kolu olarak ev işçiliğinin güvencesizliğinden destek alan Ayten Hanım'ın izleyiciye gösterdiği esas ayrım sınıfsal farktır.

Bu fark Aslı-Nesrin ilişkisinde de gözlemlenebilir. Aslı Hanım'ın Nesrin'in yüzüne karşı ondan "temizlikçi" olarak bahsetmesi, ikili arasında işleyen hiyerarşiyi ele vermektedir. Aslı Hanım'ın Nesrin'e acıdığı söylenebilir. Acımak, kişinin ekonomik durumu ne olursa olsun beraberinde bir alçaltmayı da getirmektedir (Mutluer, 2007: 35). Film boyunca zaman zaman Nesrin'i dinlediği görülen Aslı Hanım, ona güvenceli iş bulacağı sözünü verir. Fakat hikâyenin devamında ilkokul mezunu olmasının seçenekleri azalttığını söyler, sonra da Nesrin'i ve kızını sofraya davet ederek iş bulma konusunda gereken yardımı göster(e)meyişinin bir tür telafi çabası içinde olduğu izlenimi verir.

Yukarıda kısaca özetlenen üç karşılaşma kadınların hem sınıflar arası hem sınıf içi karşıtlıklar içinde bölündüğü bir toplumsal tablo çizmektedir. Hatun ve Nesrin, Hatun'un evinde temizliğe gittikleri ev sahiplerinin dedikodusunu yapmakta bir tür güçlenme stratejisi geliştirerek benzer 'aşağılanma deneyimlerini' tersine çevirmektedirler. Fakat

kendi aralarındaki ekonomik eşitsizlikten kaynaklı sorunlar da ikili arasındaki ittifakı dağıtabilmektedir.

Hatun-Ayten Hanım ve Nesrin-Aslı Hanım karşılaşmaları ise Hatun özelinde etnik/sınıfsal bir aşağılanma deneyimi barındırırken; Nesrin'in Aslı Hanım tarafından aşağılanmasının kaynağı sınıfsaldır. Filmde büyük yer tutan bu karşılaşmaları postkolonyal feminizmin, Batı feminizmine yönelttiği eleştirilerle bağlantılı okumak mümkündür. Çünkü *Toz Bez*'nde kadınların yalnızca erkek egemen sistem tarafından ya da bir erkek tarafından ezildiği gösterilmemiştir. Kadınların, çeşitli sınıfsal, etnik, kültürel farklara dayalı olarak, hemcinsleriyle aralarında kimi anlarda hiyerarşik olarak üstte olanları ile bir tür ezme-ezilme ilişkisi vardır.

Filmde erkekler ya görünmezdirler ya da ortadan kaybolmuş durumdadırlar. Örneğin Hatun'un kocası Şero, erkek egemen ev içi rollerine uygun şekilde bir varlık sergilese de gerçekte evde etkin değildir. Örneğin evde sürekli akan lavaboyu tamir etmeye yanaşmaz. Nesrin'in kocası Cefo ise, karısı ona iş bulmasını söylediği için evi terk etmiştir. Bunun yanı sıra Şero Hatun'un evlere temizliğe gitmesini bir iş olarak kabul etmediğini beyan eder, Hatun'u bütün gün evde oturup sigara ve kahve içen biri olarak gördüğünü dile getirir. Bu noktada Şero için Hatun'un sadece kendi evlerindeki ev içi emeğin değil, başka evlerde ücret karşılığında yaptığı temizliğin de ev işlerinin bir uzantısı olması sebebiyle görünmez olduğu anlaşılır.

Ev emeğinin görünmezliği Öztürk tarafından şöyle dile getirilir: "Aile kadınların iş yaptıkları yerdir. Ev işi, genel kabul gören çalışma anlayışına uygun düşmediği için gizemli bir biçimde iş olmaktan çıkar; hiç göz önüne alınmaz. Ev kadını çalışmayan kadın olarak tanımlanır. Kadın işe gitmez, uyanır uyanmaz iş başı yapar; ev, iş demektir, işse ev" (Öztürk, 2000: 66).

Filmin oyuncularını Nazan Kesal (Hatun) ve Asiye Dinçsoy (Nesrin) verdikleri röportajda, senaryonun kadınların kişisel devrimlerini gerçekleştirmesi ve özgürleşmeleriyle ilgili bir içerik sunduğunu belirterek filmin "kadın dayanışması ruhuna" sahip olduğunu söylemektedir (Dönümcü, 2016). Filmin, merkezine aldığı cinsiyet sorununu etnik kimlik ve sınıf problemleriyle birlikte ele alması nedeniyle, dayanışmayı ve kız kardeşliği öne çıkardığı söylenebilir (Çınar, 2018: 30). Özçelik'in (2018) kavradığı şekilde kadın temsili feminist bir müdahaleye uğramamış olsa da hikâye içinde kadın bir yönüyle özgürleştirilir.

Örneğin yukarıda belirtildiği gibi Hatun'un zam isteği, çalıştığı gün sayısının azaltılmasıyla kabul edilir. Fakat ev sahibi o andan sonra Hatun'a daha çok iş yüklemeye başlar. Bu esnada Nesrin çocuğu Asmin'i Hatun'a bırakıp kayıplara karışmıştır. Şero da -Hatun'un büyütme istemesine rağmen- Asmin'in evde kalmasını istememektedir. Filmin sonuna doğru Hatun'un önce Ayten Hanım'ın işlerini bıraktığı, ardından Asmin'i köye götüreceği olan akrabalarına vermeyip ona kendisinin bakmaya karar verdiği anlaşılır. Hatun hem erkek egemenliğine hem kadınlar arasındaki sınıf farkına meydan okuyarak eşinin karşısında durmayı göze alır ve iş yükünün arttığı iş yerini bırakır.

Kısaca *Toz Bezi*; kadınlık deneyimini sınıfsal ve etnik kimlikleri tartışmaya dâhil ederek ele alır. Filmin bunu feminist bir yol haritasını takip ederek perdeye yansıttığı ileri sürülebilir. Öyle ki film 1980'ler sonrası gelişen ve kadınların kendi aralarındaki farklılıklara odaklanmaya çağırın feminizmin izlerini barındırmaktadır.

Filmde zaman zaman gördüğümüz bir diğer durum, Hatun ve Nesrin'in özellikle evlerine gittikleri kadınlar hakkında, bu kadınların olumsuz yönlerini ön plana çıkaracak şekilde konuşmalarıdır. Evlerine gittiği evli bir çift ile ilgili konuşurken Hatun, "Burcu karı değil, kocasına ne orospuluklar yapıyor bi görsen" der. Bora (2010: 76) temizlik işçisi kadınların toplumsal statülerini yükseltmek ve işvereni olan kadınların karşısında güç kazanmak için bu kadınları kendilerine bakarken evlerini ihmal ettikleri yönünde bir söylemsel strateji geliştirdiklerini söyler:

Bu imge (evini ihmal eden kadın), idealleştirilen bir "Anadolu kadını" imgesinin karşısına, onu yüceltmek üzere konur. Bu iki zıt kadın imgesinin karşılıklı çalışmasına biraz yakından bakıldığında, kadınların ancak "kurban"lar olarak (cevakâr, çilekeş kadın) olumlu bir değer taşıyabildiklerini, bu konumdan kurtulma yolundaki girişimlerinin (bireysellik iddiası gibi) bu olumlu değeri yok ettiğini görmek mümkündür. Kadınlar arasındaki farkların böyle imgeler yoluyla vurgulanması ve pekiştirilmesi, farklılığın sınıf ya da toplumsal konum değil, "iffet" ile ilgili bir olgu olarak algılanmasına neden olur (Bora, 2010: 76).

Ev işleri nasıl erkeklerle kadınlar arasındaki farkın temelinde yatıyorsa, orta sınıf ve alt sınıftan kadınların ilişkilerini de düzenlemektedir. Filmde, orta sınıftan kadınların, kendileri için bir kurucu öteki olan ev hizmetlilerinden farkları, sınıfsal aidiyetlerin belirleyici olduğu gündelik pratikler ve alt sınıftan kadınların dışarıda kaldığı toplumsal

ilişkiler anlatılmıştır. Film, cinsiyet sorununu, sınıf ve etnisite sorunuyla birlikte ele almakta, alt sınıf kadınlar için direnme biçimini dayanışma ve kız kardeşlikte bulmaktadır (Çınar, 2018: 32).

2.3.2. *Kumun Tadı*'nda Yaşamın Kıyısındakiler

Senaryosu Melisa Önel ve Feride Çiçekçioğlu tarafından yazılan *Kumun Tadı* (2014) Önel'in ilk uzun filmidir. *Kumun Tadı*'nı iki bölüme ayırmamız mümkündür. İlk yarıda Karadeniz kıyısında bilinmeyen bir sahil kasabasında bir taraftan kömür nakliyatı yapıp bir taraftan insan kaçakçılığına ortak olan Hamit (Timuçin Esen) ile botanik bilimci Denise (Mira Furlan) arasında yaşanan yoğun duygusal gelgitlerin merkezde olduğu söylenebilir. Fakat ilk yarının esas kahramanı Hamit ve Denise'i kuşattığı görülen 'doğanın' kendisidir. "İnsan trajedilerinden bağımsız bir devinime sahip olan" (Radikal, 2014) doğa aktarılmak istenmektedir.

Filmin ikinci yarısında insan kaçakçılığına aracılık eden Hamit ve Türkiye üzerinden Avrupa'ya gitmeye çalışan mültecilerin hikâyesi merkeze alınmaktadır. Hamit, kaçırılmasına aracılık ettiği insanları bir süreliğine kulübesinde alıkoymak durumunda kalır. Bu esnada Denise Türkiye'yi terk etmek ister. İkinci yarı Hamit'in çözmek zorunda kaldığı bu iki problem ekseninde gelişen bir hikâyeyi geliştirmektedir (Hazine, 2014).

Filmdeki karakterlerin tümünün herhangi bir yere ait olamayan, eşikte duran kimseler olduğu görülmektedir. Hamit ve Mehmet yeni bir hayata başlamanın kıyısındadır, mülteciler ayrılmak üzere oldukları ülkenin kıyısında, Denise ise ölüme yakınlığıyla kıyıdadır (Altyazı, 2014). Yönetmen karakterlerin mesleklerini belirlerken de doğayla olan ilişkiyi göz önünde bulundurduğunu belirtmektedir. Örneğin Denise bir botanik bilimcidir ve işi dolayısıyla doğayı hem anlamaya hem onu kontrol etmeye çalışmaktadır. Hamit ve yardımcısı Mehmet ise yanıp tükenen bir yakıt ile eşleştirilmiştir. Mülteciler ise aşmaları gereken denizle yan yana getirilmektedir. (Altyazı, 2014).

Filmin açılış sekansında kıyıya vurmuş, ölü olduğu şüpheli denilebilecek bir insan bedeni görülmektedir. Bu sekansın hemen ardından ıssız bir alandaki telaşlı takibi bir mültecinin gözünden izliyor gibiyizdir. Karanlıkta 'kaçış' benzeri belli belirsiz görüntüler

görürüz. Işık gelip gitmektedir, kamera neler olup bittiğini anlayamayacağımız şekilde hızlı hareket etmektedir. Her şey yabancıdır, izleyici görüntülerle özdeşleşemez veya mekan açısından bağlam anlaşılabilir halde değildir.

Sonrasında ise yavaş yavaş kasabayı ve doğasını görmeye başlarız. Bu planlarda doğa çok tekinsiz bir halde sunulur. Hırçın ve büyük dalgalarıyla deniz çok ürkütücüdür. Geceleri ise tehlikeyi çağrıştıracak şekilde her yer zifiri karanlıktır. Filmin tümüne hakim olan kasvetli bir atmosfer söz konudur. Soluk renkler kullanılır. Bilhassa denizin odakta olduğu planlarda oldukça solgun renkler kullanılmıştır.

Bunun sebeplerinden en önemlisi, denizin bilhassa Türkiye üzerinden Avrupa'ya geçmek isteyen mültecilerin bu yolda hayatlarını kaybettiği bir yer olmasıdır. Deniz hem fiziksel hem metaforik olarak geçilmesi gereken bir sınırı ifade etmektedir. Söz konusu mülteciler olduğunda deniz bir tür mezarlıktır. Bu sebeple filmde de deniz durgun, mavi, çekici bir şekilde resmedilmekten ziyade, çok karanlık ve tekinsiz bir halde verilir. Kıyıya vurmuş bir insan bedeninin görüldüğü ilk sahne, filmin sonunda döngüsel bir biçimde tekrar verilecektir. Mültecilerin bir yolculuğu daha denizde can vererek son bulur. Yönetmenin izleyiciye filmin başında aslında en sondaki denizde hayatını kaybetmiş mültecileri gösterme tercihi, mültecilere ilişkin durumun eleştirel bir perspektifle sunulmak ve vurgulanmak istediğini gösterir.

Filmin ilk yarısında odakta mülteciler olmasa da diyaloglarda zaman zaman mültecilerin kasabadaki bu işe dokunan kişilerin sohbetlerinde yer aldığını görürüz. Örneğin, Mehmet kasabadan biri olmasına rağmen o da gitme arzusunda olduğunun sinyallerini verir: "Gidenler orada nasıl kalıyor? Biriyle mi evleniyorlar?" gibi sorular sorar Hamit'e. Ek olarak Mehmet yaptığı işi sahiplenmez; insan kaçakçılığı konusunda Hamit'e yardımcı olsa da bu işi yaparken sıklıkla isteksiz ve yaptığı işi sorgulayıcı görünür.

Lakin Mehmet'in bu işi sahiplenmiyor olması onun mültecilere kötü muamele etmesinin önüne geçmez veya onları ele vermesini engellemez. Başlangıçta Mehmet kadın mültecinin saklamaya çalıştığı parayı görmezden gelerek dolaylı olarak ona destek oluyor/ onun arkasında duruyor gibi görünse de sonunda onu patronuna şikayet eder. Genç kadının akıbeti belirsiz olsa da onun için iyi bir son olmadığı anlaşılmaktadır. Jandarmaya yakalanmamak için kulübenin yanındaki 'ahırda' tutulan mültecilerin ne zaman yola çıkmak üzere tekneye binecekleri, böyle bir durumun gerçekleşip gerçekleşmeyeceği belirsizdir. Ahırda kalmaları yetmezmiş gibi

pasaportlarına ve tüm paralarına el konur, hatta sonrasında bu pasaportlar yakılarak tamamen yok edilir.

Mültecilerin çıkışsızlık ve çaresizlik hissi oldukça belirgindir. Kadın mülteci, “ne zaman gideceğiz?” sorusunu sorar ancak bir cevap alamaz. Tekneye ne zaman binecekleri belli olmamasına rağmen kızıyla ahırda kalmayı kabullenir; buna mecbur bırakılır. Üstelik “ne zaman gideceğiz?” sorusunu sorduğu ve parasını vermeyi kabul etmediği için azar işitir. İnsanlık dışı bir muameleye maruz kalan mültecilerin yaşadığı bu dram, özellikle filmin ikinci yarısında daha fazla işlenir.

Denise yoksayılanın endişesini yaşamakta, hem Hamit’in hayatında hem kasabada olan biteni sorgulamaktadır. Jandarmaların bir şeylerin peşinde olduğunu farkındadır ve buna şüpheyle yaklaşır ancak Hamit bu olayların üstünü kapatmaya çalışarak Denise’i geçiştirir. Denise’in kararlı duruşu önemlidir. Her şeyi kabul ederek Hamit’e karşı hislerine yenik düşmez, sonunda gitmeye karar verdiğinde Hamit onun fikrini değiştiremez.

Filmin mizansene ve sinematografik öğelere ilişkin tercihlerinden söz edecek olursak mekânın karakter üzerindeki baskın konumunu hissettirmek için genel planların kullanıldığını, kameranın oyuncularla birlikte hareket ettiğini ve izleyicinin karakterlerle birlikte mekânın içine çekilmekte olduğunu söyleyebiliriz (Radikal, 2014). Taşçıyan (2014), yönetmenin sinematografik tercihlerini “bir dil oluşturma çabası” olarak değerlendirirken Önel’in filmde yaptıklarını Philip Grandireux’un kısık diyafram kullandığı çekim tarzına yakın bulmuştur. Taşçıyan’la Grandireux yakınlığı konusunda aynı fikirde uzlaşan Akça (2014) filmin sinematografisini Fransız sanat sinemasının görsel hattı üzerinde işaretlenebileceğini belirtmektedir. Doğayı merkeze alan sekanslar ve ses kurgusu ile kuvvetli bir görsel-işitsel atmosfer oluşturmaktadır. Önel de filmde yaratılan görsel atmosferle işitsel atmosferin birbirini tamamlamasını çok önemli bulduğunu belirtmiş bu sebeple seslerin kendi içinde bir yaşam alanı oluşturacak şekilde düzenlendiğini ifade etmiştir (Altyazı, 2014).

Filme dair iki farklı bakış açısı bulunmaktadır. İlki fotoğraf kökenli bir sanatçı olan Önel’in enstantane bazlı bir atmosfer yarattığı yönündedir (Akça, 2014). Fakat ikinci yarı hakkında, ilk yarı oluşturulan şiirsel sinematografinin yerini insan kaçakçılığı merkezli bir olay örgüsüne bırakmasıyla senaryonun dağıldığı (Akça, 2014), insan

kaçakçılığının uyandırması gereken gerilimi aktarmakta başarısız olduğu (Sağlam, 2014) yönünde eleştiriler bulunmaktadır. Ayrıca Akça (2014), Hamit ve Denise karakterlerinin geliştirilmediğini Mira Furlan'ın canlandırdığı Denise karakterinin afişte ve fragmanda ön planda kullanılmasına rağmen filmin işleyişine katkı sunmadığını ileri sürmektedir.

Filmin karakter merkezli bir yol izlememesi ve öne çıkardığı Hamit ve Denise'i derinlikli şekilde işlememeyi tercih etmesi karakterler hakkında söz söyleme yolunu daraltmaktadır. Bununla birlikte, Denise karakterine 'kadın temsili' bağlamında bakıldığında, kadın karakterin hikâyenin bütününe yayılacak şekilde işlenmediğini söylemek mümkündür. Denise'in filmin ilk yarısında Hamit'le tutkulu bir aşk yaşadığı söylenebilir. Bu aşk, bir yönüyle kelimelerin ötesine taşan bir iletişimle işlenir. Denise, Hamit'e bağımlı değildir. Belirli bir güç sahibi olan Denise'in Hamit'le olan ilişkisinde etkin bir özne konumunda olduğu söylenebilir. Bununla birlikte filmin toplumsal cinsiyet temsillerini özellikle mesele edindiğini söylemek zordur. Önel'in de ifade ettiği gibi özellikle ilk on beş dakikada belli bir duygunun peşinde ilerleyen film, olay örgüsüne takılmayı tercih etmemektedir. Filmin çizgisel zaman akışındansa görsel çağrışımlara olanak tanıyan duygular ekseninde ilerlediğini söylemek mümkündür (Ertan, 2014).

SONUÇ

Bu tezde, Türkiye’de kadın sinemasına dâhil edilebilecek bağımsız filmlerin ve Türkiye sinemasında bir kadın sinemasının varlığı tespit edilerek yola çıkılmış; kadın sinemasını kadın sineması yapan özelliklerin ve 2010 sonrası sayıları giderek artan kadın yönetmenlerin filmlerindeki ortaklıkların neler olduğu irdelenmiştir.

Ortaya çıkışından bu yana sinema erkek egemen bir alan olmuştur ve olmayı sürdürmektedir. Ancak süregelen bu erkek egemen sinema anlatısını bozuma uğratma yolunda kadın sinemasının varlığı ve gelişmekte olması büyük bir önem teşkil etmektedir. Butler’ın (2002:1) “kadınlar tarafından üretilen, kadınları anlatan ve kadınlara seslenen” diye tanımladığı ‘kadın sineması’, sinemada eril dile alternatif bir dil oluşturmayı mümkün kılarak kadınları ve farklı kadınlık deneyimlerini görünür hale getirmeyi sağlamıştır.

Öztürk de kadın sinemasını, kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunlarının odağa alındığı, eril söylemi yapıbozumuna uğratan veya dişil söylemi öne çıkaran filmler olarak tanımlarken, biyolojik cinsiyeti aşan bir kavram olarak “kadın yönetmen”i şöyle tarif etmektedir; “[...] kadınlığa, kadın olmaya dair özel bir bilgiyi ve deneyimi ya da eril kültürün eleştirisini içeren bu tür filmleri kadınlar çekmişse, onlar da “kadın yönetmen”dir.” (Öztürk, 2004: 12). Anneke Smelik ise kadın filmlerini “cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmler” olarak tanımlamıştır (Smelik, 2008: xvii).

Türkiye’de kadın sinemasının tarihi çok eskilere dayanmamaktadır. Kadın sinemasını keskin olmayan sınırları da bu tarihsel çizgiyi belirlemeyi zorlaştırmaktadır. Ancak Türkiye sinemasında Cahide Sonku’nun 1951’de başlayan yolculuğuna 2000 yılına kadar 24 kadın yönetmen eklenmiştir. 2000 yılından sonra ise kadın yönetmenlerin sayısında belirgin artış görülmektedir. 2010 sonrasında ise kayda değer sayıda kadın yönetmen alana girmiştir. Bu çalışmada örneklem olarak seçilen *Kumun Tadı*, *Toz Bezi*, *Nefesim Kesilene Kadar*, *Ana Yurdu*, *İşe Yarar Bir Şey* ve *Kaygı* filmlerine genel olarak bakıldığında yönetmenlerin geleneksel erkek egemen sinema anlatısını yapıbozumuna uğratarak yeni bir dil geliştirmiş oldukları ve filmlerin tümünün kadın sineması özellikleri taşıdığı sonucuna varılmıştır. Kadın yönetmenlerin bu filmleri

çekerken kadın sinemasına ait bir film ortaya çıkarmak amacıyla olmaları bir gereklilik değildir; filmlerinde onların kadın bakışı, kadın deneyimleri, toplumsal duyarlılıklarıyla birleşmiştir ve bu sayede temsil edilmeyenler temsil edilir olmuş, klasik anlatı ters yüz edilebilmiştir. Bu sayede kadın yönetmenler Türkiye’de bir kadın sinemasının inşasına önemli bir katkıda bulunmuşlardır.

Bu çalışmada incelenen filmlerin ortak noktası, daha önce de belirtildiği gibi kadın karakterlerin anlatının odağında olması, kadının arzu nesnesi, edilgen, zayıf, hassas, kırılğan vb. biçimlerde ele alınmaması, kadın olma deneyiminin öznel bir bakış açısıyla, kadınlar tarafından ve kadınlara seslenerek aktarılmasıdır. Bu filmlerde sıklıkla güçlü, kendi ayakları üzerinde duran veya durmaya çalışan kadın karakterleri filmlerin merkezinde görürüz. Kadın, çoğunlukla özel alana hapsedilmemiştir ve kamusal alandadır. Yaşam mücadelesinin içinde ayakta kalmaya çalışan bu kadın karakterlerin öyküsünün bir erkek üzerinden kurulmaya çalışılmadığını, kadınların kendi başlarına hikâyenin odağında yer aldıklarını söyleyebiliriz. Gerçek ve yaşayan kadın deneyimlerinin sinema alanında da tartışmaya açılmış olması; eril bakış açısı yerine olayların bir kadının perspektifiyle ele alınması; metinde eril dil yerine dişil dili görmemiz, kadın sorunun daha görünür olması ve kadının özgürleşmesi anlamında son derece önemlidir. Bu filmlerin aynı zamanda feminist mücadeleye önemli katkı sağladığı öne sürülebilir. Analiz bölümünde görüldüğü üzere, bu çalışmada ele alınan 2010 yılı sonrası dönemde yukarıda yer verilen tanımlara uyan kadın yönetmenlerin varlığı, alternatif bir sinemanın inşası için umut vericidir.

Kadın yönetmenlerin, filmlerinde ele aldıkları konuların bize yönetmenlerin toplumsal duyarlılığına dair neleri gösterdiği ise şu şekilde özetlenebilir: *Nefesim Kesilene Kadar*’da güvencesiz işçi emeği sorununa tekstil atölyesinde çalışan kadın işçi Serap karakteri üzerinden yer verilmiş; Türkiye’nin en güncel sorunlarından biri olan kentsel dönüşüm, neo-liberal şehircilik politikaları, Sivas Katliamı gibi bir toplumsal travma, unutturma politikaları ve bellek mücadelesi içiçe geçerek *Kaygı*’da, filminde ele alınmıştır. *Mavi Dalga*’da genç kızlıktan kadınlığa geçiş süreci gibi özel bir kadın deneyimi anlatılmış, *İşe Yarar Bir Şey*’de ise birbirinden çok farklı iki kadının bir tren yolculuğunda bir araya gelerek ortak bir deneyimi paylaşmaları konu edilmiştir. *Ana Yurdu*’nda anne-kız arasındaki problemlili ilişki üzerinden, patriyarkal ilişkiler ve Türkiye toplumundaki kent/köy, seküler/dindar ayrımları işlenmiş, *Toz Bez*’nde ev içi ücretli

emek ile Kürt sorunu konuları bir araya gelmiş, *Kumun Tadi*'nda ise Türkiye üzerinden Avrupa'ya gitmeye çalışan mültecilerin hikâyesine yer verilmiştir.

Nefesim Kesilene Kadar'da Serap, *Kaygı*'da Hasret, *İşe Yarar Bir Şey*'de Leyla ve Canan, *Ana Yurdu*'nda Nesrin ve Halise, *Toz Bezi*'nde Hatun ve Nesrin, *Mavi Dalga*'da Deniz ve arkadaşları, *Kumun Tadi*'nda Denise başkarakterlerdir ve filmlerde hikâye, bu kadın karakterler üzerinden ilerlemektedir.

Nefesim Kesilene Kadar, güvencesizlik, kadın olarak verilen yaşam mücadelesi, genç bir kadının zorluklar karşısındaki güçlü duruşu gibi konular etrafında kurulmuştur. *Kaygı*, güçlü bir kadın başkarakterini anlatının odağına yerleştirmiş ve bu kadın karakter üzerinden bellek, kentsel dönüşüm, direniş, tahakküm gibi konuları işlemiştir. Bu sebeple yönetmeni Ceylan Özgün Özçelik'in toplumsal duyarlılığını filmine taşıdığı düşünülmektedir.

Toz Bezi filminde ev içi ücretli emek konusu iki temizlik işçisi kadın üzerinden ele alınmaktadır. Kadın dayanışması, emeğin görünmezliği, ezme ezilme ilişkileri gibi konular etrafında kurulmuş olan anlatı, filmde kadın sineması öğelerinin bulunduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra filmdeki kadın başkarakterlerin etnik kimliğinin Kürt olması ve bunun da anlatıda zaman zaman öne çıkarılması, yönetmenin Türkiye'deki ötekileştirilen gruplara dair bir toplumsal hassasiyete sahip olduğunu göstermekte ve bu yönüyle de film kadın sineması özelliği taşımaktadır.

Mavi Dalga'da başkarakterlerin tamamı kadındır. Kadın karakterler arasında film boyunca süren dayanışma ve kız kardeşlik ilişkisi görülür. Cinsellik, ilk aşk gibi konulara filmde erkek egemen anlatı kalıplarının dışında kalacak şekilde yer verilmektedir. Zira genç kızlıktan kadınlığa geçiş süreci kadınlığa dair özel bir bilgiyi ve deneyimi içermektedir ve yönetmenler bu deneyimi beyazperdeye aktararak odağa alarak kadın sinemasına katkıda bulunan bir film ortaya çıkarmışlardır.

İşe Yarar Bir Şey'de, farklı arkaplanlardan gelen, farklı yaşlardaki iki kadının bir tren yolculuğunda yolları kesişmektedir. Film doğrudan bu kadın karakterlerin hikâyesini odağa alır. Anlatı içerisinde 'kadın deneyimi', iki kadını kamusal alanda bir araya getirerek filme aktarılmıştır. Anlatının kadın karakterin bakış açısıyla kurulması sinematografik tekniklerle de desteklenmiş, şair olan kadın karakter film boyunca gördüklerini bir hikâye veya şiire dönüştürerek seslendirmiştir. Senem Tüzen'in

senaryosunu yazıp yönettiği *Ana Yurdu* ise ataerkiyi anne-kız ilişkisi ve annenin eril bakışın taşıyıcısı olması gibi konular üzerinden ele almaktadır ve bu yönüyle bir kadın filmidir.

Kumun Tadı filminde mülteciler ve insan kaçakçılığı konuları önemli bir yere sahiptir. Bu yönüyle filmde 'ötekilerin' temsil bulduğu söylenebilir. Bu özellikleriyle filmin kadın sineması unsurlarını taşıdığı düşünülmektedir.

'Kadın yönetmen' ve 'kadın sineması' kavramları hala kimi kadın yönetmenlerce kabul göremese de bu çalışmada incelenen filmlerde yönetmenin kadın olmasından kaynaklı bir bakış açısının varlığı kendini göstermektedir. Ancak burada sözü edilen, çalışmanın başında da belirtildiği üzere yönetmenin biyolojik cinsiyetinden kaynaklı bir bakış açısı değil, onun zaman içerisinde edindiği, kadın olma deneyiminin kendisine kazandırdığı perspektiftir. Bu sayede, kadın yönetmenin filminde ele alacağı meseleleri belirleyen şey, onun kadın öznelliğinden, kadın olmaktan kaynaklı olarak yaşadığı sorunlardan, kendi deneyimlerinden hareket etmesidir. Ayrıca bu çalışmada iddia edildiği üzere kadının toplumda 'öteki' konumunda olması sebebiyle, kadın yönetmenler kon bakışlarını toplumdaki diğer "ötekilere" de çevirebilmektedir.

Bu çalışmada son on yılda Türkiye Sinemasında kadın yönetmenlerin çektikleri filmler ile farklı kadınlıkları ve kadınlık deneyimlerini göstererek kadın sinemasına katkıda buldukları sonucuna varılmıştır. Bu kadın yönetmenler, aynı zamanda 'öteki'leri temsil ederek başka sinemalara da katkıda bulunmuşlardır. Bu durum, Türkiye'de kadın sineması açısından olumlu bir gelişme olup, son on yıldaki kadın filmleri, sonraki yıllar için güçlü bir temel oluşturmuştur.

2010 sonrası kadın yönetmenler tarafından çekilen filmler sadece kadın karakterleri merkezine alan filmlerden ibaret değildir. Hegemonik erkeklik pratikleri dışında farklı erkeklikleri gördüğümüz kadın filmleri de bulunmaktadır. Bu filmlere örnek olarak Elif Refiğ'in yönettiği *Ferahfeza* (2013) ve Banu Sivacı'nın yönettiği *Güvercin* (2018) filmleri gösterilebilir. Bu iki filmde de hegemonik erkeklik kalıplarını yıkan iki erkek karakter anlatının merkezine taşınarak eril dil yıkılabilmiş ve farklı bir erkeklik temsili söz konusu olabilmektedir. Ancak bu filmler bu tezin kapsamı dışında olduğu için çalışmaya dâhil edilmemiştir.

Bu tezin sınırları dışında kalan ancak farklı çalışmalarda ele alınabilecek bir diğerkonu ise yönetmeni kadın olan popöler-ticari filmlerde kadınların ve kadın deneyiminin nasıl temsil edildiğidir. Popöler-ticari filmlerin kadın sineması perspektifiyle incelenmesi ve bağımsız filmlerden hangi yönleriyle ayrıldığıının ele alınması, kadın sinemasına dair daha derin bir tartışmaya katkı sağlayacaktır. Alandaki kadın yönetmenlerin ve literatürde kadın sinemasına ilişkin araştırmaların sayısının artması, kadınların eşitlik ve özgürlük mücadelesi açısından anlamlı ve önemlidir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Abrams, M.H., (1999), "Antihero", in *A Glossary of Literary Terms*, Heinle ve Heinle, Boston. (7):11.
- Acaroğlu, D. ve Günerbüyük, Ç., (2015). "Yönetmen Emine Emel Balcı: Kadınlığın Arası Yok: ya Cinsel Objeye ya Ana". Erişim Tarihi 4 Mart 2020. <https://www.evrensel.net/haber/264194/yonetmen-emine-emel-balci-kadinligin-arasi-yok-ya-cinsel-obje-ya-ana>
- Acaroğlu, D. ve Günerbüyük, Ç., (2016). "Evladımızla aramıza iktidarı alıyoruz." Erişim Tarihi 22 Şubat 2020. <https://www.evrensel.net/haber/280141/evladimizla-aramiza-iktidari-aliyoruz>
- Açık Radyo, (2014). *Sinefil*. Erişim Tarihi 20 Mart 2014. <https://acikradyo.com.tr/>
- Ağca, E., (2016). "Toz Bezi'nin Feminist İzleri". Erişim Tarihi 2 Mart 2020. <https://birikimdergisi.com/guncel/7650/toz-bezi-nin-feminist-izleri>
- Akın, K., (2017). *Women and Precarity in Contemporary Cinema*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Akça, K., (2014). *İssiz Aşk Yakanızı Bırakmayacak*. Erişim Tarihi 2 Mart 2020. <https://www.haberturk.com/yazarlar/kerem-akca/1010777-issiz-ask-yakanizi-birakmayacak>
- Altuntaş, M., (2016). *Anneler Toplumunun Monadları: Senem Tüzen'le "Ana Yurdu" Üzerine*. <https://bantmag.com/anneler-toplumun-monadlari-senem-tuzenle-ana-yurdu-uzerine/>
- Altyazı, (2014). "Melisa Önel'le 'Kumun Tadı' Üzerine". Erişim Tarihi 21 Mart 2020. <https://altyazi.net/soylesiler/melisa-onel-ile-kumun-tadi-uzerine/>
- Amato, S., (2016). "Female Anti-Heroes in Contemporary Literature, Film, and Television". Yüksek Lisans Tezi. Illinois.

- Arman, N., Şerbetçi, D., (2012). "Postkolonyal Feminist Teoride Milliyetçilik, Militarizm ve Savaş Karşıtlığı". *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 14(3): 65-83.
- Arslan, G., (2016). Senem Tüzen: 'Annem İzin Vermese Bu Filmi Çekmeyecektim'. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/senem-tuzen-annem-izin-vermese-bu-filmi-cekmeyecektim-40103366>
- Ataman, A., (2017). "İki Kişilik Düello Anayurdu; Anne Kız Çatışması Üzerine Bir İnceleme, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 16 (4):1182-1196.
- Atayurt, D., (2009). 'Dişil Dil': Bir Örnekleme Olarak 1990'larda Türk Edebiyatında 'Kadın' Şairler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Atik, A., ve Erdoğan, Ş. B. (2014). "Toplumsal Bellek ve Medya". *Atatürk İletişim Dergisi*, (6), 1-16.
- Atılgan, Y., (t.y). "Unutmanın sınırı ne olabilir sorusunun peşinden: Kaygı." Erişim Tarihi 25 Mart 2020. www.bantmag.com/magaz_ne/_ssue/post/56/913
- Aydın, C., (2015). "Kadınların Kodlanmasını Eleştiriyorum." Erişim tarihi 4 Mart 2020. <https://www.birgun.net/haber/kadinlarin-kodlanmasini-elestiriyorum-95766>
- Aydın, K. B., (2019). Özerk-İlişkisel Benlik Ölçeğinin Geçerliliği, Güvenirliği ve Öznel Esenlik Hali ile İlişkisi. *International Journal of Education Technology and Scientific Researches*, 4(8): 46-64.
- Aydın, Ş., (2019). Mekanlar ve Hisler: Ceylan Özgün Özçelik. Erişim Tarihi 25 Mart 2020. <https://www.filmhafzas.com/mekanlar-ve-hsler-ceylan-ozgun-ozcelk/>
- Balci, E. (Yönetmen), 2015. *Nefesim Kesilene Kadar* [Film]. Türkiye.
- Balci, Ş., (2018). "2000'ler Türk Sinemasında Kentsel Dönüşüm". *sinecine*, 9(2): 71-109.
- Bayıksel, G., (2017). "Unutmaya direnen bir film: Kaygı". Erişim Tarihi 25 Mart 2020. <http://platform24.org/soylesiler/2229/unutmaya-direnen-bir-film--kaygi>

- Bhasin, K., (2003). *Toplumsal Cinsiyet: Bize Yüklenen Roller*. (K.Ay, Çev.) Dayanışma Vakfı Yayınları. İstanbul: Kuşak Ofset.
- Bora, A. (2004). "Kamusal Alan Sahiden 'Kamusal' mı?" Özbek, Meral (ed.), *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayın: 529-538.
- Bora, A., (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim.
- Bozdemir, B., (2016). "Senem Tüzen'le Ana Yurdu Üzerine: 'Asıl Mesele Nesrin'in Muhafazakâr Olmaması". Erişim tarihi 27 Şubat 2020. <https://www.otekisinema.com/senem-tuzenle-anayurdu-uzerine-asil-mesele-nesrinin-muhafazakar-olmaması/>.
- Bozkurt, A., 2016. "Toz Bezi: Şehrin Tozu." Erişim tarihi: 27 Mart 2020. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/toz-bezi-2/>.
- Butler, A., (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Great Britain: Wallflower Press.
- Butler, J., (2008). *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi*. (Çev.B. Ertür. İstanbul: Metis.
- Büyükgöze, S., (2017). "Kadınların hikâyelerine mekânsal ilişkilerinden bakmak: Nefesim Kesilene Kadar, Ana Yurdu ve Tereddüt Üzerine". II. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Araştırmaları Kongresi. *Radyo, Televizyon ve Sinema Araştırmaları*: 17-24.
- Çakır, S., Gözoğlu, E., (2018). Yönetmen Ceylan Özgün Özçelik: "Biraz da erkeklik olsun." Erişim tarihi: 25 Mart 2020. <https://gazetehayr.com/yonetmen-ceylan-ozgun-ozcelk-braz-da-erkeklik-olsun/>
- Cerrahoğlu, Z., (2019). "Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme". *SineFilozofi*, (4): 518-535.
- Cixous, H., Cohen, K., ve Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1(4), 875-893.

- Currie, G., (1995). *Image and Mind: Film, Philosophy And Cognitive Science*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Cuddon, J. A., (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin.
- Çayırçioğlu, D., (2014). "Sinemada Kamusal/Özel Alan Ayrımı Örneği: Demir Leydi", *Fe Dergi*, 6(1): 68-77.
- Çınar, G. (2018). "Toz Bezi". *Sekans Sinema Kültür Dergisi*, (e9): 22-32.
- De Lauretis, T., (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: MacMillan.
- De Lauretis, T., (1990). "Guerrilla in the Midst: Women's Cinema in the 80s", *Screen* 31(1): 6-25.
- Demoğlu, E.M., (2018). "With or Without You: *Ana Yurdu* in the Context of Existentialist Feminism". *The New Wave in Turkey's Cinema*: 61-82.
- Dadak Z. ve Kayan M. (Yönetmen), 2013. *Mavi Dalga* [Film]. Türkiye.
- Dönümcü, Ş., (2016). "Toz Bezi'nin Hatun'u ve Nesrin'i Anlatıyor." Erişim Tarihi 19 Mart 2020. <https://m.bianet.org/bianet/sanat/173969-toz-bezi-nin-hatun-u-ve-nesrin-i-anlatiyor>
- Doane, M.A., (1991). "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator" (1982), Yeniden Basım: *Femmes Fatales*. Feminism. Film Theory. Psychoanalysis, New York ve Londra: Routledge: 17-32.
- Ecevit, Y., (2007). *Türkiye'de Kadın Girişimciliğine Eleştirel Bir Yaklaşım*. Ankara, ILO.
- Erdin, H. (2010). *Türkiye'de Belgesel Sinemada Kadın Yönetmenler*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Ertan, E., (2014). "Melisa Önel: Bir Duygunun Peşinden Gittim". Erişim Tarihi 25 Mart 2020. <http://www.radikal.com.tr/kultur/melisa-onel-bir-duygunun-pesinden-gittim-1186303/>
- Esmer, P. (Yönetmen), 2017. *İşe Yarar Bir Şey* [Film]. Türkiye.

- Evrensel, 2015. "Senem Tüzen: Kadın yönetmenler ciddiye alınmak için erkek karakterler üretiliyor.". Erişim tarihi 27 Şubat 2020. <https://www.evrensel.net/haber/260374/senem-tuzen-kadin-yonetmenler-ciddiye-alinmak-icin-erkek-karakterler-uretiliyor>
- Genç, M., (2016). "Ahu Öztürk: Kaçacak Bir Yer Yok.". Erişim tarihi 19 Mart 2020 <http://www.sanatatak.com/view/ahu-ozturk-kacacak-bir-yer-yok>.
- Göregenli, M. (2007), Ayrımcılık ve İnsan Hakları, Aralık 2007 Çalışma Toplantısı Raporu. Erişim Tarihi 11 Ekim 2020. www.insanhaklarisavunuculari.org/dokumantasyon/items/show/263
- Gürkan, H., ve Ozan, R. (2015). Feminist Cinema As Counter Cinema: Is Feminist Cinema Counter Cinema? *Online Journal Of Communication And Media Technologies*, 5(3): 73.
- Hall, S., (2003). Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems. In *Culture, Media, Language*. London. Routledge: 12-45.
- Hattatoğlu, D., (2007). Küreselleşme (Yeni) Emek Biçimleri, Yoksulluk ve Kadınlar. *Amargi*, (6): 18-21.
- Hazine, B., (2014). "Kumun Tadı Film Eleştirisi". Erişim Tarihi 2 Mart 2020. <http://www.sinematopya.com/2014/04/kumun-tadi-2014.html>
- Ildır, A., (2017). "Ceylan Özgün Özçelik'le Kaygı Üzerine". Erişim Tarihi 25 Mart 2020. <https://www.timeout.com/istanbul/tr/film/ceylan-oezguen-oezcelik-ile-kaygi-uezerine>
- İnceoğlu, İ., (2015). "Beyaz Perdede Kadın Anlatısı: *Mavi Dalga* Filminin Feminist İncelemesi". *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* ,7(2): 87-94.
- İncioğlu, G., (2007). *Women Through Women: Representation of, and Identification As, Woman in The Cinema of Women Directors*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Jaggar, A., (2013). Feminist Ethics. *The Blackwell Guide to Ethical Theory*: 433-460.
- Johnston, C., (1979). Women's Cinema as Counter Cinema. *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. Patricia Erens, ed. New York: Horizon Press

- Johnston, C., (2006). "Karşı Sinema Olarak Kadınların Sineması." *Sinemasal*, 14(OcakŞubat-Mart): 77-86.
- Jung, C.G., (2005). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yay.
- Kağıtçıbaşı Ç. ve Ataca B., (2017). Çocuğun Değeri ve Aile Değişimi: Türkiye'den Otuz Yıllık Bir Portre. *Sosyoloji Dergisi*. (35): 77- 101.
- Kalan, G., (2014). "Ergenlik Halleri: Mavi Dalga". Erişim Tarihi 25 Şubat 2020. <https://www.filmhafizasi.com/ergenlik-halleri-mavi-dalga/>
- Kaplan, E. A. (1990). *Psychoanalysis and Cinema*. Psychology Press. Minnesota
- Kaplan, E. A., (2013). *Women & Film: Both Sides of the Camera* Routledge. Great Britain.
- Kızılırmak Ata, I., (2018). *Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkeklik Temsilleri: Potter, Labaki ve Vitrinel'de Karşılaştırmalı Bir Analiz*. Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Kuhn, A. (1994). *Women's Picture Feminism and Cinema*. London & New York: Verso.
- McEwan, C., (2001). "Postcolonialism, Feminism and Development: Intersections and Dilemmas". *Progress in Development Studies*. (1): 93–111.
- Mills, S., (1998). Post-colonial Feminist Theory. In S., Jackson & J., Jones (Eds.). *Contemporary Feminist Theories*: 98-112. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Medyascope, (2017). "Kaygı: Sinemada Toplumsal Bellek ve Hafıza: Ceylan Özgün Özçelik ile Söyleşi". *Sinemasalı*. <https://medyascope.tv/2017/05/09/sinemasali-12-kaygi-sinemada-toplumsal-bellek-ve-hafiza-ceylan-ozgun-ozcelik-ile-soylesi/>
- Mencütekin, M., (2010). "Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma". *Öneri Dergisi*, 9(34): 259-266.
- Mulvey, L. (1993). "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture", (65): 3-20.
- Mulvey, L., (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Çev. Nilgün Abisel. *Kare*, (21): 38-46.

- Mulvey, L., (2012). *Saniyede 24 Kare Ölüm* (Çev. S. Dingiloğlu). İstanbul: Doruk.
- Mutluer, N., (2007). "Kopuş: Mültecilerle İnsanlık Sınırından Atığa". Erişim Tarihi 2 Mart 2020. <https://t24.com.tr/yazarlar/nil-mutluer/kopus-multecilerle-insanlik-sinirindan-atiga,10776>
- Ozan, R., (2014). *Son Dönem Türk Sinemasında Kadın Bakışı*. İstanbul: Köprü Kitapları.
- Önel, M. (Yönetmen), 2013. *Kumun Tadı* [Film]. Türkiye.
- Öğüt, H., (2009). "Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema". Bahar 2009, (58): 202.
- Özdemir, B. G., (2016). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekânda Temsili: Özne(S)Neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi*. Doktora Tezi. İstanbul
- Özdemir, B., G., (2018). "Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekanlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi. *Sinecine*, 9(2), 131-164.
- Özdemir, B. G., (2019). "İşe Yarar Bir Şey Filminin Kadın Karakterlerine ve Ölüm Olgusuna Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Anamorfotik Bakış". *SineFilozofi*: 493-517.
- Özçelik, Ö.C., (Yönetmen), 2017. *Kaygı* [Film]. Türkiye.
- Öztürk, A., (Yönetmen), 2015. *Toz Bezi* [Film]. Türkiye.
- Özkarar, G., (2017). "Ceylan Özgün Özçelik'le Koyu Bir Sohbet". Erişim Tarihi 25 Mart 2020. https://ars_zsanat.com/author/gunsu_ozkarar/
- Öztürk, S. R., (2000). *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Öztürk, S. R., (2004). *Sinemanın "Dişil" Yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Öztürk, S. R., (2018). "Yerli Kadın Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne Kız İlişkisi". *Perdeyi Aralamak*. İstanbul: Ayrıntı, 292-304.
- Özyeğin, G., (2005). *Başkalarının Kiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Övüç, Z., (2019). *2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Annelik*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Radikal, (2014). "Lost'un Oyuncusu 'Kumun Tadı'nı Sevdik Çünkü...". Erişim Tarihi 25 Ekim 2020.
http://m.radikal.com.tr/kultur/lostun_oyuncusu_kumun_tadini_sevdi_cunku-1239240
- Rosaldo, M.Z., (1974). *Woman, Culture and Society: A Theoretical Overview*. Rosaldo MZ, Lamphere L (ed): *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 17-42.
- Ryan, M., ve Kellner, D., (1997). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı.
- Sağlam, H.İ., (2014). "Kumun Tadı (2014, Yön: Melisa Önel)". Erişim Tarihi 2 Mart 2020. <https://filmhafizasi.com/kumun-tadi-2014-yon-melisa-onel/>
- Saatçi, D., (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*. Doktora Tezi. Konya.
- McClintock, A., Mufto, A. ve Shohat, E. (1997). *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sivri, T., (2019). "Lirik Olan Politikdir: 1980 Sonrası Türk Şiirinde Dış Dilin Oluşumu". *Kültür ve İletişim*. 22(2): 32-62.
- Smelik, A. M., (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi. Ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Suner, A., (2005). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Şen, E. B., (2019). *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler*. Yüksek Lisans Tezi. Konya.
- Şerbetçi, D., (2013). *Postkolonyal Feminizm Bağlamında 'Küresel Kızkardeşlik' Kavramının İncelenmesi: Hindistan Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Aydın.

- Taşçıyan, A., (2014). “Kıyidan Açılmaya Cesaret Eden İlk Film”. Erişim Tarihi 2 Mart 2020. <https://www.star.com.tr/yazar/kiyidan-acilmaya-cesaret-eden-ilk-film-yazi-970069/>
- Tüzen, S. (Yönetmen), 2015. Ana Yurdu [Film]. Türkiye.
- Uzunoglu, S., 2016. “Post-truth nedir? Bu sirkte yaşamaya mecbur muyuz?”. Erişim Tarihi 25 Mart 2019. <https://journocom.com.tr/post-truth-nedir>
- Wollen, P., (2012). “Godard ve Karşı Sinema”. Çev. H. Gürkan. Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, İstanbul: (3):119-129.
- Wood, R., (2004). Hitchcock Sineması. İstanbul: Kabalcı.
- Yaşar, Z., (2019). “#Crucial21DbW: Motherland/Ana Yurdu Directed by Senem Tüzen.” Crucial 21st Century Cinema. Erişim Tarihi 24 Aralık 2019. <https://directedbywomen.com/crucial21dbw-motherland-ana-yurdu-directed-by-senem-tuzen/>.
- Yaşartürk, G., (2010). “Kadın Yönetmen Olmak Üzerine Bir İnceleme: “Başka Dilde Aşk” (İlksen Başarır) ve “Peri Tozu” (Ela Alyamaç) Örnekleri”. *Yedi, DEÜ GSF Dergisi*, (4): 111 – 115.
- 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): 518-525.
- Zeğerek, F., (2019). *2010 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Kadına Yönelik Şiddeti Anlatım Biçimleri*. Yüksek Lisans Tezi. Çankırı.
- 5Harfliler, (2014). “Mavi Dalga Yükseliyor”. Erişim Tarihi 06 Mart 2014. <https://www.5harfliler.com/mavi-dalga-yukseliyor/>

EK 1. FİLM KÜNYELERİ

Mavi Dalga: (2013)

Yönetmen: Zeynep Dadak, Merve Kayan Senaryo: Zeynep Dadak, Merve Kayan,
Oyuncular: Ayris Alptekin, Onur Saylak, Barış Hacıhan, Tolga Deniz, Tülin Özen, Hazal Kaya, Selen Uçer, Neslihan Acar ve Nazlı Bulum.

Nefesim Kesilene Kadar: (2014)

Yön.: Emine Emel Balcı, Senaryo: Emine Emel Balcı, Oyuncular: Esmem Madra, Rıza Akın, Gizem Denizci, Uğur Uzunel, Sema Keçik.

Kumun Tadı: (2014)

Yön.: Melisa Önel, Senaryo: Melisa Önel, Feride Çiçekoğlu, Oyuncular: Mira Furlan, Ahmet Rifat Şungar, Timuçin Esen, Sanem Öge.

Ana Yurdu: (2015)

Yön.: Senem Tüzen, Senaryo: Senem Tüzen, Oyuncular: Esra Bezen Bilgin, Nihal G. Koldaş, Semih Aydın.

Toz Bezi: (2015)

Yön.: Yeşim Ustaoglu, Senaryo: Yeşim Ustaoglu, Sema Kaygusuz, Oyuncular Asiye Dinçsoy, Nazan Kesal, Mehmet Özgür, Serra Yılmaz, Gökçe Yanardağ, Dinsel İnselel, İbrahim İris.

Kaygı: (2017)

Yön.: Ceylan Özgün Özçelik, Senaryo: Ceylan Özgün Özçelik, Oyuncular: Alğı Eke, Özgür Çevik, Kadir Çermik.

İşe Yarar Bir Şey: (2017)

Yön.: Pelin Esmer, Senaryo: Pelin Esmer, Barış Bıçakçı, Oyuncular: Başak Köklükaya Öykü Karayel, Yiğit Özşener.