

**2010 SONRASI KADIN YÖNETMENLERİN FİLMLERİNDE
KADIN TEMSİLİ: TÜRKİYE ÖRNEĞİ**

YAREN KALKAN ALUÇ

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021**

2010 SONRASI KADIN YÖNETMENLERİN FİLMLERİNDE KADIN
TEMSİLİ: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

YAREN KALKAN ALUÇ

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı,
2021

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
HAZİRAN, 2021

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

2010 SONRASI KADIN YÖNETMENLERİN FİLMLERİNDE KADIN
TEMSİLİ: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

YAREN KALKAN ALUÇ

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Burak Yılmaz Işık Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Şükran Pakkan İstinye Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 15/09/2021

FEMALE REPRESENTATION IN THE FILMS OF FEMALE DIRECTORS AFTER 2010: THE CASE OF TURKEY

ABSTRACT

With 2000s, there has been an increase in the films of female directors in Turkey and they have started to create their own styles. Considering the patriarchal society they live in, the directors were actually interested in the problems of women in society. These directors deal with the problems women experience in patriarchal society in their films. In this study, it will be discussed how female directors who live in a patriarchal society represent female characters. The reason for including the year 2010 and later in the study; The reason is that women directors in Turkey have intensively dealt with the problems of women in their films. At the same time, there is a similarity in the problems of the female characters in the films of these directors. In this study, women's problems and their place in private and public spheres will be examined in the context of feminist theory. In the study, four films of four female directors in Turkey were discussed. These; Yeşim Ustaoglu's *Araf* (2012), Pelin Esmer's *Gözetleme Kulesi* (2012), Emine Emel Balcı's *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) and Ahu Öztürk's *Toz Bezi* (2015).

Key Words: *Gender, Women's Issues, Feminist Theory, Turkish Women Directors.*

2010 SONRASI KADIN YÖNETMENLERİN FİLMLERİNDE KADIN TEMSİLİ: TÜRKİYE ÖRNEĞİ

ÖZET

2000’li yıllarda Türkiye’de kadın yönetmenlerin filmlerinde bir artış olduğu ve bu yönetmenlerin kendi stillerini oluşturmaya başladıkları görülmektedir. Bu bağlamda yönetmenler, içinde yaşadıkları ataerkil toplumu göz önünde bulundurarak filmler üretmektedirler. Söz konusu yönetmenler, filmlerinde kadınların ataerkil toplumda yaşadıkları sorunları ele almaktadırlar. Bu çalışmada ataerkil bir toplumda yaşamını devam ettiren kadın yönetmenlerin kadın karakterleri nasıl temsil ettikleri tartışılacaktır. 2010 yılı ve sonrasının çalışmaya dahil edilmesinin nedeni; Türkiye’deki kadın yönetmenlerin filmlerinde kadınlara ilişkin sorunları yoğunlukla işlemiş olmalarıdır. Aynı zamanda bu yönetmenlerin filmlerindeki kadın karakterlerin sorunlarında benzerlik görülmektedir. Bu çalışmada kadınların sorunları, özel ve kamusal alanlardaki yerleri Feminist Kuram bağlamında incelenecektir. Çalışmada Türkiye’deki dört kadın yönetmenin dört filmi ele alınmıştır. Bunlar; Yeşim Ustaoglu’nun *Araf* (2012), Pelin Esmer’in *Gözetleme Kulesi* (2012), Emine Emel Balcı’nın *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) ve Ahu Öztürk’ün *Toz Bezi* (2015) filmidir.

Anahtar Kelimeler: *Toplumsal Cinsiyet,, Kadın Sorunları, Feminist Kuram, Türkiye’deki Kadın Yönetmenler*

TEŞEKKÜR

Değerli danıőman hocam Dr. Öğr. Üyesi Seher Şeylan'a vermiş olduğu emek, sabır, tükenmek bilmeyen sorularıma anlayıő ile cevap verdiği ve her zaman beni destekleyip doğru yolda ilerlememi sağladığı için teşekkür ederim.

Üniversite yıllarımdan beri büyümemi sağlayan, aklımdaki tez konumu söylediğimde beni yüreklendiren ve her daim bana yardımcı olan değerli hocalarım Doğ. Dr. Aybike Serttaş ve Doğ. Dr. Hasan Gürkan'a çok teşekkür ederim.

Yaren KALKAN ALUÇ

Babama, Anneme

Ve

Eşime

İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	i
ABSTRACT	ii
ÖZET	iii
TEŞEKKÜR	iv
İTHAF SAYFASI	v
İÇİNDEKİLER	vi
BÖLÜM 1	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Hipotezi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	1
1.3. Araştırmanın Çalışma Soruları	2
BÖLÜM 2	5
2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMA	5
2.1. Toplumsal Cinsiyetin Sinemaya Yansıması	5
2.2. Temsil Kavramı	7
2.3. Sinemada Kadın Temsili.....	8
2.3.1. Popüler Sinemada Kadın Temsili.....	9
2.3.2. Alternatif Sinema Olarak Kadın Sineması ve Kadının Temsili	12
2.4. Türk Popüler Sinemasında Kadının Temsili.....	14
BÖLÜM 3	18
3. FEMİNİST KURAM.....	18
3. Feminist Kuramın Temelleri.....	18
3.1. Feminist Film Kuramı.....	22
3.1.1. Psikanalitik Feminist Film Kuramı	26
3.1.2. Sosyolojik Feminist Film Kuramı	30
3.2. Feminist Kuram ve Türk Sineması	34
3.2.1. Feminist Kuram ve Türkiye’deki Kadın Yönetmenler	37

BÖLÜM 4.....	42
4. ANALİZ VE BULGULAR	42
4.1. Yöntem.....	42
4.1.1. Ataerkillik	42
4.1.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri	43
4.1.3. Kadının Sınıf Problemleri	44
4.1.4. Kadının Anne İmajı.....	44
4.2. Yeşim Ustaoglu ‘ <i>Araf</i> ’ Filmi	45
4.2.1. Ataerkillik	46
4.2.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri	48
4.2.3. Kadının Sınıf Problemleri	50
4.2.4. Kadının Anne İmajı.....	51
4.3. Pelin Esmer “ <i>Gözetleme Kulesi</i> ” Filmi	52
4.3.1. Ataerkillik	53
4.3.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri	54
4.3.3. Kadının Sınıf Problemleri	55
4.3.4. Kadının Anne İmajı.....	56
4.4. Emine Emel Balcı “ <i>Nefesim Kesilene Kadar</i> ” Filmi	57
4.4.1. Ataerkillik	57
4.4.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri	59
4.4.3. Kadının Sınıf Problemleri	61
4.4.4. Kadının Annelik İmajı	63
4.5. Ahu Öztürk “ <i>Toz Bezi</i> ” Filmi.....	64
4.5.1. Ataerkillik	64
4.5.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri	66
4.5.3. Kadının Sınıf Problemleri	66
4.5.4. Kadının Anne İmajı.....	68
BÖLÜM 5.....	70
5. Sonuç	70
KAYNAKÇA	74
EKLER.....	82
ÖZGEÇMİŞ.....	84

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Hipotezi

Sinemada kadın temsilleri, sinemanın doğuşundan itibaren toplumun yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlatı sinemasının (Hollywood sineması) ele aldığı ilk kadın temsilleri, toplumun kadına dayattığı kalıp yargıların bir yansıması olarak uzun yıllardır tartışılmaktadır. Bununla birlikte feminizm, toplum tarafından kadınlara dayatılan bütün temsil biçimlerine karşı çıkarak, toplumda daha özgür kadın imajı yaratmayı hedeflemektedir. Feminist yaklaşım toplumu etkileyen sinema filmlerini de kadın temsili bağlamında eleştirmektedir. Özellikle klasik anlatının yer aldığı filmlerdeki kadın temsillerinin erkek egemen toplumun ön gördüğü temsiller olduğu düşüncesi ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda çalışmaya dahil edilen filmler, feminist film kuramı çerçevesinde analiz edilmiştir.

Bu çalışmada ele alınan asıl problem, Türkiye'deki kadın yönetmenlerin kadın temsillerini filmlerinde nasıl ele aldığını incelemektir. Çalışmada ayrıca Klasik anlatıda yer alan kadın temsillerinin nasıl işlendiği ve 2010 sonrasında kadın temsillerinin nasıl ele alındığı bu bağlamda hangi konulara yoğunlaştığı ve bu temsillerin ortak ve farklı özelliklerinin açıklanması çalışmanın hipotezi dahilindedir. Çalışmada ayrıca toplumsal cinsiyetçilik, toplumsal cinsiyetçiliğin sinemadaki yansımaları, Feminist Kuram, Feminist Film Kuramı, Türkiye'deki kadın yönetmenler ve bu kadın yönetmenlerin filmlerindeki kadın karakterlerin, iç dünya, toplumda var olma biçimleri ve buna ilişkin yaklaşımlar ele alınmaktadır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki kadın yönetmenlerin filmlerinde değişen kadın temsillerini analiz etmektir. Ele alınan yönetmenler; Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Emine Emel Balci, Ahu Öztürk'tür. Her kadın yönetmenden bir film, bu çalışmanın örneğini oluşturmaktadır. Yönetmenlerin filmlerinde işledikleri ortak temalar dikkate alındığında çalışmanın 4. bölümünde; ataerkillik, kadının kamusal alandaki yeri, kadının sınıf problemleri ve kadının anne imajı incelenecektir. Bu kadın yönetmenlerin seçilmesindeki amaç, birbirine yakın dönemlerde benzer temaları ve kadın karakterleri işlemiş olmalarıdır. Diğer yandan değişen sosyo-kültürel olgular toplum tarafından kadının temsil ediliş biçimlerine de yansımaktadır. Bu sebeple 2010 yılı sonrasının ele alınmasındaki amaç, yakın dönem kadın temsillerinin nasıl işlendiğini incelemektir. Böylelikle, sinema temsilleri ile toplum ve dolayısıyla birey arasındaki ilişki, hem sinemanın fikir ve mit yaratıcılığının konumunu hem de toplumun aynası olma özelliğini göstermektedir.

1.3. Araştırmanın Çalışma Soruları

Çalışmanın araştırma soruları ise şu şekilde belirlenmiştir: (i) Toplumsal cinsiyetçilik sinemada kadın temsilini nasıl etkilemektedir?, (ii) Feminizm ve feminist film kuramı filmlerde kadın temsillerini nasıl incelemektedir?, (iii) Geçen yıllar içerisinde kadın karakterlerin temsil biçimlerinde nasıl değişimler olmuştur?, (iv) Seçilen yönetmenler ve filmleri bağlamında kadın karakterlerin ortak ve farklı temsil özellikleri nelerdir? Bu araştırma soruları ışığında, örnekleme dahil edilen filmleri analiz etmek için şu çerçevede bir tartışma zemini dikkate alınacaktır: (i) Bu çalışmada, filmlerdeki kadınların imajı eleştirel bir şekilde analiz edilmektedir. (ii) Filmlerde sosyal yaşam kategorileri, değerler, roller ve kültürel değerler gibi kavramların keşfedilmesiyle güç ve sosyal yapılar özel önem verilmektedir.

Çalışmanın önemi, seçilen filmler bağlamında kadın temsilinin geçmişten günümüze sinemadaki değişimi ve 2010 sonrası filmlerde kadın karakterin ana öyküde yer almasıdır. Filmlerde geçmişten günümüze değişiminin ve özellikle yakın yıllarda filmlerde ana öyküde anlatılmasıdır. Çalışmada feminist film kuramcıları; Johnston, De Lauretis, Mulvey, ve Smelik gibi isimlerin düşünceleri ile bağlantılı olarak incelemeler yapılacaktır.

Literatüre bakıldığında benzer çok fazla tez ve makale ile karşılaşmak mümkündür. Gökçe İncioğlu'nun tez çalışması "*Kadın Yönetmenler Sinemasında Kadının Temsili ve Kadın Seyircinin Özdeşleşmesi*" isimlidir. Çalışma, kadın yönetmenler ve filmlerindeki kadın temsilleri ile ilgilidir. Ancak çalışma 2007 yılına kadar olan filmleri ele almıştır. Hümeysra Erdin'in 2010 yılında yazdığı "*Türkiye'de Belgesel Sinemada Kadın Yönetmenler*" tezinde ise belgesel çeken kadın yönetmenler konu edinmiştir.

"*Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Erkek Temsili*" (2010), Didem Saatçi'nin tez çalışmasıdır. Çalışmada kadın yönetmenlerin erkek temsillerini işlemeden bahsedilmektedir ve 2010 yılında yazılmış olması ile filmler farklılık göstermektedir.

"*Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Ana Akım Dışı Filmlerinde Kadının Mekânda Temsili: Özne(S)Neleştirilmiş Kadınların Feminist Film Kuramı Çerçevesinde Çözümlemesi*" (2016), Berceste Gülçin Özdemir'in doktora tezidir. Benzer içerik olarak feminist film kuramını kullanmakta ancak hem 2000-2012 arası filmleri incelemeye alması hem de kadının mekanda temsilini ele alması ile bu çalışma ile farklılık göstermektedir.

"*2000 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Filmlerinde Kadın Temsillerine Feminist Bakış: Yeşim Ustaoglu ve Çiğdem Vitrinel Sinemasından Örnek İncelemeler*" isimli tez ise 2019 yılında Elif Baydar Şen tarafından yazılmıştır.

Funda Öz Zeğerek, "*2010 Sonrası Türk Sinemasında Kadın Yönetmenlerin Kadına Yönelik Şiddeti Anlatım Biçimleri*" tezinde kadın yönetmenlerin kadına yönelik şiddetin anlatım biçimlerini tartışmıştır. 2010 sonrası kadın yönetmenleri ele alması açısından benzerlikler göstermekte ancak özellikle şiddetin kullanım biçimlerini incelemesi ile bu çalışmadan farklı olduğu görülmektedir.

Barış Ceylanlı'nın 2019 yılında yazmış olduğu yüksek lisans tezi ise, "*2010 Sonrası Türk Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Anlatısıyla Kadın Temsilleri*" dir. Tez bu çalışma ile benzerlik göstermekle birlikte Ceylan, tez çalışmasında kadın temsillerini araştırma soruları ile bağlantılı olarak tablolar şeklinde incelemektedir. Farklı filmler, farklı yönetmenler ve incelenen yöntem açısından bu çalışma ile farklılık göstermektedir.

Gizem Gür'ün "*2010 Sonrası Türk Sinemasına Kadın Yönetmenler*" yüksek lisans tezi bu çalışmaya en yakın kaynak olarak görülmektedir. Ancak bu çalışmanın söz konusu tezden farkı çalışmada Feminist Kuramın esas alınmasıdır.

Bu çalışmada yukarıdaki çalışmalardan farklı olarak; kadın yönetmenlerin filmlerinin ve bu filmlerdeki kadın temsilinin ataerkillik, kadının kamusal alandaki yeri, kadının sınıf problemleri ve annelik imajı bağlamında analiz edilmesidir. Aynı zamanda çalışmada özellikle 2010 sonrası Türkiye'deki kadın yönetmenlerin işledikleri benzer temalar ele alınacak, Feminist Kuram ve Feminist film kuramından yararlanılacaktır.

BÖLÜM 2

2. TOPLUMSAL CİNSİYET VE SİNEMA

2.1. Toplumsal Cinsiyetin Sinemaya Yansıması

Toplumsal cinsiyet insanoğlunun varoluşundan itibaren coğrafi konum ve içinde bulunulan kültüre bağlı olarak günlük hayata yerleşmiş bir kavramdır. Kökeni oldukça eskiye dayanan bu kavramın fark edilip, tartışmaya açılması 60 ve 70’li yıllarda başlamıştır. Toplumsal cinsiyetçiliğin alanı insanın doğumundan itibaren toplum tarafından üzerine yüklenen roller ile genişlemektedir.

Toplumsal cinsiyetin rollere bürünmesinde aile, okul, iş yaşantısı ve sosyal hayat kadar kitle iletişim araçları da önemlidir. Kitle iletişim araçları televizyon, sinema, dergi, gazete, internet yayınları, radyo gibi birçok kanaldan oluşmaktadır. Reklamlarda kadın karakter kullanımı, dizilerde, sinema filmlerinde ve haber bültenlerinde kadının temsil edilme şekli toplumsal roller açısından insanların belleklerine işlenmektedir. “Kitle iletişim araçları ile kadın rolleri toplumda idealize edilir ve seyirciye aktarılır. Erkeğe ve kadına biçilen roller bu şekilde televizyon, sinema gibi araçlar ile aktarılır” (Akkaş, 2019, s. 107). Geçmişten günümüze sinema filmlerinde kadının ve erkeğin rolleri belli başlı stereotiplerle belirlenmiş ve bugün ki toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren bir alt yapı ortaya çıkmıştır. Erkeğin güçlü, çalışan ve özgür rolleri, kadının ise ev işi yapan, çocuk doğuran ve bu bağlamda tam olarak özgür olmayan rolleri beyaz perdeye yansımaktadır.

Kadın karakterlerin pasif ve içine kapanık oluşu ya da tam tersi fetan ve sevilmeyen karakterler olması, topluma aktarılmak istenen karakterin şekillendirilmesinde önemli rol oynamaktadır.

Küresel temsiller sadece psikolojik oluşumları şekillendirmez, toplumsal normların inşasındaki ilişkiyi de içine almaktadır. Toplumsal yaşamın ve buna bağlı olarak kurumların şekil almasında hangi konu, temsil ve sınırların olması konusunda da önemli rol almaktadır. Kapitalizmin, temsilleri belirlerken özgürlükçü bir yaklaşım sağladığını inceler ve güçlünün güçsüzü yendiğine bakar (Ryan ve Kellner, 1997, s. 38).

“Toplumun en küçük birimini oluşturan aile, toplumun temel yapıtaşlarından birisi olarak toplumsal cinsiyetin üretildiği ortamların başında gelmektedir” (Erus ve Gürkan, 2012, s. 208). *Adler, İnsan Tabiatının Tanımı* kitabında toplumda iki tip çocuk olduğu ve büyüdüklerinde ya cesur ya da zayıf bireyler olarak topluma gireceklerini belirtmekte ve bunu çevrenin etkisine bağlamaktadır. “Her tip, çevre ile olan ilişkisini kavradığımız zaman anlam kazanmaktadır. Bir çocuğun davranışında genellikle çevrenin yankılarını bulmak mümkündür”(1994, s. 30). Aslında toplumsal cinsiyet rolleri ataerkil toplumlardaki insanlar tarafından yaratılmakta ve bireyler bu rolleri öğrenerek büyümektedir. “Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kavramı, toplumun kurumları, grupları, sınıfları, sosyokültürel ilişkileriyle birlikteliğini vurgulayan makro ve mikro yapıların iç içe geçmiş haliyle anlaşılabilir” (Baran, 2012, s. 411). Toplumsal cinsiyetçilik, feminist hareketlerin güçlenip çoğalması ile gelişmiş ve üzerine konuşulup, tartışılmaya başlanmıştır. Kuramcılar toplumsal cinsiyetçiliğin kültürün bir ürünü olduğunu düşünmektedir. Buna göre kültür, toplumsal cinsiyeti inşa eder, bireylerin yerine getirmek zorunda olduğu roller tanımlanır ve bu kaderleri haline gelir. Beauvoir’in söylediği gibi, kültür kişilere toplumsal cinsiyet rollerini dayatır (2016, s. 54).

Eş değişle toplumsal cinsiyet rolleri, erkek ve kadınlara belirli roller biçer. Örneğin, erkek çalışır evine ekmek getirir, kadın evinde çocuklarına bakar. İnşaat mühendisliği erkeklere uygun bir meslektir, öğretmenlik kadınlar için idealdir gibi. Böylelikle kadın ve erkeğe yönelik davranış kalıpları da belirlenmiştir (Loot ve Maluso, 2002, s. 537). Bu tutum ve davranışlar aile, iş yaşantısı, sosyal hayat, okul gibi yerlerde de etkinliğini sürdürmüştür. Kadınlara toplum tarafından yüklenen roller ileriki yaşantılarında karşılıklarına çıkar.

2.2. Temsil Kavramı

Temsil, “birinin veya bir topluluğun adına davranma. Belirgin özellikleri ile yansıtmaya, sembolü olma, simgeleme” (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamına gelmektedir. *Stuart Hall*, temsil kavramını, şeyler hakkında anlamlı cümleler kurabilip, aktarılması ve diğer insanlara anlatımın kolaylaşması için kullanılan bir dil olarak tanımlamaktadır. Şeylerin simgelenmesi tasviri kolaylaştırmaktadır ve bu dil, işaretler ve görüntülerin kullanılması içermektedir. Aynı şekilde *Hall*, temsili iki temel maddeye dayandırmaktadır;

1- Bir şeyi temsil etmek, onu tanımlamak ya da tarif etmek, betimlemek, resmetmek ya da hayal gücü yoluyla onu zihinde canlandırmaktır.

2- Temsil etmek, aynı zamanda simgelemek, kastetmek, örnek oluşturmak, yerini tutmak anlamına da gelir (Hall, 2017, s. 23-24).

Temsil yaratmak bir şekilde hayale dayanmaktadır. Öncelikle, temsil zihin süzgecinden geçirilmekte sonra karşı taraf temsil edilen şeyi (kendi iç dünyasında) düşünmektedir. Aynı coğrafya ve kültürde bulunmanın en önemli yanı dildir. Bu sayede aynı dili konuştuğumuz insanlarla ortak temsiller çerçevesinde daha rahat anlaşabiliriz. Bununla birlikte coğrafya ve kültür değiştikçe temsil kavramı da değişebilmektedir. “Anlam, bir kültürden ve dönemden diğerine sürekli değişecektir. Bir kültürdeki her nesnenin diğer kültürde ona karşılık gelen bir anlama sahip olacağı kesin değildir” (Hall, 2017, s. 81). Yukarıda bahsedilen, değişen coğrafi konum ve kültüre bağlı olan toplumsal cinsiyetçilik, temsil kavramı içinde değerlendirilmektedir. Eski çağlardan beri insanoğlunun hayatında olan temsil kavramı zamanla evrilmiş, günlük hayatın yanı sıra heykel ve resimle başlayan sanatsal aktiviteleri fotoğraf ve sinemaya yansımıştır. “Fotoğrafçının ürettiği temsiller, objektifin önüne yerleştirmeyi seçtiği olaylar ve öznelerle dair kişisel yorumlarıyla ilişkilidir” (Hall, 2017, s. 181). Temsil kavramının günümüzde bu kadar yaygın kullanılması ve gündelik hayatta kullanım sıklığında medyanın etkisi yadsınamaz. Ancak, medya temsilleri, tarafsız veya nesnel değildir. İdeolojik bir yaklaşımla inşa edilen, gündelik ve uzun vadeli düşünsel pratikleri şekillendirmede önemli rol oynayan temsiller kitle ölçeğinde belirli değerleri inançları güçlendirmek için araçtır (Serttaş, 2020).

2.3. Sinemada Kadın Temsili

Sinemada temsil hem teknik hem içerik açısından süre gelmiş olan bir eylem olarak görülmektedir. Objektifler, ışıklar, kameralar, dekorlar ya da karakterler bir yönetmen, kameraman veya senarist olmadan tek başlarına bir anlam ifade edemezler. Sinemada temsil kavramı teknolojinin gelişmesi ile dünyanın her yerine ulaşmaktadır. Sinema filmlerinde yer alan temsiller zamanla günlük hayata yansımaktadır. Çünkü bir karakterin temsili senaristin ya da yönetmenin seyircinin o karakteri nasıl görmek istediği ile alakalıdır. Dökmen'in, Sosyal Öğrenme Kuramın da belirttiği gibi örnek alınan modeller genelde gözlenen modellerdir ve davranışları taklit edilir; ayrıca ödül aldıkları görülen kişilerin davranışları zamanı gelince tekrarlanarak gözleyerek öğrenme gerçekleşir (2010, s. 133). Eş deyişle geçmişten günümüze gelen kalıp yargılar dönemin kitle iletişim araçları ile oluşmakta ve kullandığımız temsil kalıpları bu şekilde benliklere işlenmektedir.

Filmlerdeki temsiller, filmin konusu ile ilgili olarak neyin, kimin ve nelerin temsil edildiği ile alakalıdır. Temsil edilenlerin derinlemesine analizi, hangi coğrafya ve kültüre ait oldukları, buna bağlı olarak filmin yapıldığı dönem ve koşullar ve karakterin kişilik özellikleri incelenmelidir. Filmlerdeki temsiller, toplumlar tarafından kabul görüp benimsenmesi için sık sık aynı karakteri seyirciye sunmak gerekmektedir. Bu konuda klişelerin yerinde kullanımları önemlidir. Örneğin ataerkil toplumlarda kadınların sık sık anne olarak temsil edilmesi gibi. Farklı filmlerde kullanılan aynı temsiller ya var olanı topluma empoze etmeye yönelik kullanılır ya da yeni temsilleri aşılama amaçlıdır. "Seyirci filme dahil olarak, içindeki temsil ve özelliklerini benimser. Böylelikle filmin dışında tutulamaz. seyirci filme her daim aktif bir katılımcı olarak bakar. Filmleri izlerken içlerindeki kodları benimser ve benliklerine oturtur. Sinemasal ya da kültürel ya da bulunan coğrafya özellikleri olabilir" (Casebier, 1991, s. 47). Seyirci filmi izlerken, filmin içindeki tüm kodları benliğinde ara kültür, sinema, bulunduğu toplum gibi birçok unsur buna dahildir. Buda filmin içine dahil olmasını sağlamaktadır.

Eski zamanlarda başlayan bu serüvende kadın genel olarak aciz, muhtaç, çok söz hakkı tanınmayan ve anne, eş, ev kadını olarak yansıtılmıştır. Bunun sebeplerinden biri ataerkil toplumlarda kadının söz hakkı olmamasıdır. Aynı zamanda kadınlar, erkeklerin hoşuna gidecek kalıplarda sunulmaktadır. Erotiklik düzeyi yüksek filmler,

toplum tarafından, kadının yapı olarak toplumsal normlara uyması, vücudunun, saçlarının, dudaklarının, yüzünün alımlı olduğu formlarda verilmektedir. Bununla birlikte kadın temsilleri, rollere bürünmüş ve son dönemler bazen ise bugün bile pek değişime uğramamıştır.

Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, aktif/erkek ve pasif/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilmektedirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir: Pinup'lardan, striptize, Ziegfeld'den Busby Berkeley'e, erkek bakışını ele geçirir. Erkek arzusu için oynar ve onu anlamlandırır. Genel geçer filmler temaşayla anlatıyı titizlikle bir araya getirir (Mulvey, 1997, s. 80).

Bir kitle iletişim aracı olan sinema, işlediği temsiller ile toplumunu etkileyebilme gücüne sahiptir. Sinema filmlerindeki erkek rolleri, kadın rollerine nazaran daha fazla ve çeşitlidir. Bu durumun cinsiyetçi ideolojiden kaynaklandığını ve kadınların erkek olmayan, öteki konumundaki olumsuz temsillerini filmlerde görülmektedir. “Johnson, kadınların ‘kadın olarak’ film metinlerinde bulunamadıklarını, kadının bu ideolojik temsilinin, klasik anlatı sineması gelenekleri sayesinde gizlendiğini söyler” (Aktaran: Öztürk, 2000, s. 87). Ancak, kadın yönetmenlerin ortaya çıkması ile kadın temsilleri kendine nihayet yer bulabilecektir ve bu sayede yönetmenler kadın karakterleri kendi istedikleri şekilde ve formlarda temsil edebileceklerdir. “Kadınlar, iletişim araçları ile kendilerini erkeklerin ilan ettiklerinden çok farklı bir şekilde yansıtmıştır. Böylelikle kadınlar tarafından olumlu sayılan şey, erkek egemen sınırların ve kamusal alan sınırını aşmaktadır. Tüm bu sorunlar ise kadının nasıl temsil edildiğinin politik bir sorunudur” (Ryan ve Kellner,1997, s. 219-220). Sinemada kadın temsili ‘popüler sinema’ ve ‘Alternatif Sinema’ olarak ikiye ayrılmış durumdadır. Kadının beyaz perdedeki temsili klasik anlatı sinemasından çok daha farklı bir şekilde Alternatif Sinemaya yansımıştır.

2.3.1. Popüler Sinemada Kadın Temsili

Popüler sinema filmleri, genel hatları ile üç perdeden: giriş, gelişme, sonuç bölümlerinden oluşur ve film başladıktan sonra bozulan gidişat sonda tekrar normale dönmektedir. Bu filmler iyilerin kazandığı, seyirciye huzur ve mutluluk veren, kaygı oluşturmayan, seyirciyi bir süreliğine gerçek hayattan koparmaya çalışan, ticari

kazancın en üstte olduğu filmlerdir. Kurmaca bir dünyaya açılan sadece ticari kaygısı olan bu filmlerin yaygın bir kısmı ‘Hollywood’ diğer bir adıyla ‘Amerikan’ filmlerini kapsamaktadır. Gerçeklikten uzak, kurmaca ve seyirciye sadece keyif veren filmlerdir. “Amerikan popüler sinema endüstrisi, mitolojinin bütün imkanlarıyla önce iç pazarda bir ülke masalı, efsanesi yaratmak zorundadır ve doğrusu layıkıyla da başarmıştır bunu” (Ataman ve Çetinkaya 2016, s. 251). Kısa bir sürede bu kurmaca filmler insanların dikkatini çok fazla çekip, kafalarını dağıttıkları, gülüp eğlendikleri, pembe bir dünyaya dönüşmektedir. Bu yüzden her tür seyirciye uyan popüler olan her şey bu filmlerde konu edinilir. “Filmlerin istatistiklerle ölçülen popülerlikleri, görüntü ve öykülerinin popülerliği kadar geçerli değildir” (Biryıldız, 2012, s. 41). Filmlerin asıl amacı bir derdi, bir ideolojiyi ya da bir konuyu anlatmak değil, o dönemde popüler olan kim varsa filmlerde ona yer vermek ve ya popüler olan ne var ise filmlere onu konu edinmektir. Hollywood sineması her ne kadar ironik olsa da kendini tekrarlayan sahnelerin içine seyirciyi hapsetmektedir (Mulvey, 1997, s. 18-19).

Popüler sinemanın gerçek hayattan uzak, yapay ve filmlerin derinliğinin olmadığı tartışması eğlence ve ticari amaçlı çekilen bu filmlerin kişi, konu ve karakterleri de aynı şekilde yansıtmaktadır. Seyirciyi gerçek hayatta görmek istemediği kötü ve sıkıcı şeylerden uzak tutmaktadır. Popüler sinema, eğlenceli, neşeli ve mutluluk verici konuları işlerken aslında seyircinin görmek istediği şeyleri ona vermektedir. *Pezzella*, popüler sinemanın her şeyden önce temsilin büyüleyici gücünü mükemmelleştirdiğini söylemektedir (Pezzella, 2006, s. 19). Aynı şekilde popüler sinemada kadın temsilleri de dünya toplumlarının ataerkillik düzenine uymaktadır. “Ataerkilliği ve ona yardımcı yapıların kurallarına göre, erkek karakter cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz. Erkek kendi benzerine bakmakta isteksizdir” (Mulvey, 1997:83). Filmlerde kadın temsillerinin saf, cinsel obje ve eğitilmesi gereken, gözü kapalı karakterler olarak yansıtılması ise kaçınılmazdır. *Williams*, bu konu ile ilgili şu örnekleri kullanmaktadır: Küçük kız çocukları ve kadınlar flört ettikleri erkeğin omuzlarına yaslandıklarında gözlerini kapatırlar ancak erkek çocuklar ve yetişkin erkekler buna rağmen kadına bakma özgürlüğüne sahiptir (Williams, 1992, s. 561-563).

Wood’ a göre (Aktaran Öztürk 2000) Hollywood klasik filmlerinde iki adet ideal temsilden bahsetmektedir: İdeal erkek: erkeksi (güçlü) bir kahraman, güçlü, akıllı adam.

İdeal kadın: eş ve anne, iyi bir arkadaş, yuva kurucu ve güvenilir kaynak.

İdeal çiftin şaşkıncu tezatlığının birleşmesinden ortaya çıkan kadın / erkek temsilleri şunlardır:

1-yuvasına bağlı bir koca/baba, güvenilir ama sıkıcı

2-cinsel dürtüleri uyandıran kadın (serüvenci, kumar oynayan kadın, salon kadını) aklını başından alan ama tehlikeli, kahramanı aldatır ya da yırtıcı bir panter kesilir.

Ataerkil toplumlarda yaşayan kadınlar popüler sinemada anne, ev kadını, namusuna sahip çıkan, masum ve saf kalması gereken, kendini ailesine ve çocuklarına adayan, her zaman eşine merhamet eden kadınlar olarak temsil edilmektedir. Masum ev kadını temsilleri ise, erkekleri sürekli idare eden, çocukları için eşlerine katlanan, erkekleri eğitmesi gerektiğini düşünen, erkeklere boyun eğen kadınlardır. Çünkü ataerkil toplumlarda anne doğum yapmalı, çocuklarına bakmalı ve aynı zamanda eşine hizmet etmelidir. 1980'ler ile birlikte bazı popüler sinema filmlerinde erkekler iyi baba temsilleri ile beyaz perdeye yansımıştır. O dönem mutlu ev kadını temsillerinin azalıp çocuklarına düşkün ilgili ve iyi babaların ortaya çıktığı dönemdir.

Sarışın aklı havada kadın, seksi ve vücudu güzel kadın, alımlı ve hep makyajlı gezen kadın temsilleri de popüler sinemanın vazgeçilmez temsilleridir. Kadın, erkeğe güvenen, koruyup kollanması gereken, kavanoz kapağı açamayan, güçsüz ve her zaman bir erkeğe muhtaç olarak temsil edilmektedir. *Öztürk (2000)* bu konu hakkında *Robin Hood* filminden örnek vermektedir. Hood'un sevgilisinin gözleri görmektedir ve kendisini koruyabilecek kadar güçlüdür. Ancak kör ve yaşlı bir adamın onu koruması ile hareket eder. Bir erkek ne kadar el verişsiz olsa da kadından daha güçlüdür olarak temsil edilmiştir. *Pretty Woman* filmi ise sevimli fahişenin mucize eseri karşılaştığı bir erkek tarafından yetiştirilmek istenmesi üzerine kurulur. Öğretmen erkektir, kadın ise başarısız bir öğrencidir. Filmin komik sahnelerinin kadının başarısız olduğu sahneler olması ve cinselliğini kullanarak sınıf atlaması bunlara örnektir (Öztürk, 2000, s. 73-74). Bu filmlerde ataerkil toplumlarda kadın temsillerinin erkekler gözünden üretildiğini görülmektedir.

1970'lerde feminist eleştirmenler sinemada kadın temsillerini eleştirmişler bu bağlamda duygusal, evine bağlı, anne, eş ve ev kadını temsillerine dikkat çekmişlerdir. Bazı feminist eleştirmenler aynı zamanda erkeklerin kadınlar üzerindeki yaptırımlarını, kadınların doğum yaptıktan sonra evlerine kapanmalarını ve ruhsal olarak kendilerini yetersiz hissettiklerine odaklanırlar. 1980'ler ile birlikte kadınlar azda olsa kamusal alanda yerlerini alabilmişlerdir. Bu dönemde çalışan kadın yönetmenler

aile içi şiddet, özgürlük gibi uzun zamandır hasretini çektikleri toplumsal sorunları filmlerine konu edinmişlerdir. Kadınların bu dönemde sinemadaki temsili daha öznel ve birine muhtaç olmaktan çok kendi ayakları üzerinde durmaya çalışmaları filmlere yansımaktadır. *Rowe*, bu dönem için kadınların düzeni bozduklarına ve erkek egemen toplumun asi kadınlar ile mücadelesine dikkat çeker. Kadınların toplumsal bazı kalıplara karşı çıktıklarını ve estetik kaygıları (kilo, makyaj, mükemmel olma isteği) ortadan kaldırmaya çalıştıklarını vurgulanmaktadır (*Rowe*, 1995).

2.3.2. Alternatif Sinema Olarak Kadın Sineması ve Kadının Temsili

Alternatif, bir diğer adıyla 'bağımsız' sinema, Hollywood filmlerine bir başkaldırı niteliğindedir. Alternatif Sinemanın ortaya çıkmasında empresyonizm, fütürizm, kübizm, soyut sanat, sürrealizm, ekspresyonizm gibi sanat akımlarının etkisi vardır. Tüm sanat akımları resim, heykel, fotoğraf dallarını etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir ve Alternatif Sinemaya ışık tutmuştur. Teknolojinin ilerlemesiyle kameraların kaliteleri artınca yüksek bütçeli platolar yerini doğal ortamlarda daha düşük maliyete bırakmıştır. Kadın sineması yani kadın yönetmenlerin bakış açısından çekilen filmler, ataerkil film diline bir karşılık olarak ortaya çıkmıştır. Yönetmenlerin filmlerde kadın konularını işlemeleri, kadının temsil biçimlerine klasik anlatıdan farklı olarak yaklaşmaları, özel ve kamusal alanda dikkati kadınlara çekmektedir. Kadın sinemasının herhangi bir kuralı, çerçevesi ya da izlediği bir yol olmamakla birlikte, kendini ifade etme biçimi klasik anlatıdan farklıdır. Yönetmenler, izlenme kaygısı gütmeyen, seyirci filmin içinde kaybolmasından öte düşünmeye itmektedir. Kadın sinemasının doğuşuna ait herhangi bir coğrafya, kültür ya da olay belirlenemezken amacının eleştiri, toplumsal hareketler, kültür ve gelenekleri tartışmak olduğu açıktır. *Alison Butler* bu konuda, kadın sinemasının tanımlanması zor bir kavram olduğunu, netliğin olmadığını ve kadınlara yönelik olduğunu belirtmektedir. Kadın sinemasının ne bir tür, ne bir hareket ne de tarihsel bir sürecinin olmadığını vurgulamaktadır (2002, s. 1-2). Klasik anlatıda ataerkillik bağlamında yer alan kadın temsili Alternatif Sinema olarak adlandırılabilir kadın sinemasında farklı şekillerde aktarılmıştır. Bazı kadın yönetmenler filmlerinde güçlü, ayakları üzerinde durabilen, özgür düşünce yapısına hakim kadın temsillerine yer verirken, bazen de toplumda var olan gündelik kadın temsillerini görmekteyiz. Bu temsiller, evde şiddete uğrayan, çocuk yaşta evlendirilen, tacize uğrayan, okutulmayan kadınların perdeye yansıtılmış halidir. Klasik sinemada

yer alan ataerkil düzen kadın sinemasında yıkılmakta kadın yönetmenler kullandıkları temsiller ile klasik anlatıya başkaldırmaktadır. *De Lauretis*, kadın olmanın inşa süreci olduğunu düşünmektedir. Ona göre yaşadıklarımız, okuduklarımız, yazdıklarımız ve denediğimiz şeylerle alakalıdır. Aynı zamanda kadının özne olarak düşünülmesi noktasına el atar ve bunu kadının nesneleştirilmesi, kısıtlanması ve dışlanma (1984, s. 184-187) olduğunu düşünmektedir.

Alternatif Sinemada yönetmen ve senaristler özgür sinema anlayışını yansıtmaktadır. Dış etkilerin ve yapımcıların zorlamalarına maruz kalmadan sanatlarını icra etmektedirler. Ekonomik açıdan daha düşük maliyetle filmler çeken bu yönetmenler özgür sanat anlayışları ile öne çıkmaktadır. Seçtikleri film konuları ve gişe başarısı gütmemeleri, büyük salonlar yerine daha küçük yerlerde yaptıkları gösterimler en belirgin özellikleridir. Alternatif Sinema, Hollywood'un tam tersine seyirciyi toz pembe bir dünyaya sokmadan gerçeği yansıtır. Gişe ve seyirci kaygısı yoktur. Bu filmlerde önemli olan yönetmenlerin sanatlarını sokaklarda, gerçek evlerde, doğal ortamlarda icra edebilmeleridir.

“Wollen'a göre Godard, eski/klasik sinemadan Hollywood-Mosfilm'i kasteder; bu türe özgü yedi ölümcül günah belirler. Godard'ın temsil ettiği yeni sinema ise devrimci ve materyalisttir ve yedi önemli erdeme sahiptir” (Aktaran Öztürk, 2000,s. 44).

Klasik Sinema

Geçişli anlatı
Özdeşleşme
Saydamlık
Tek diegesis
Kapalılık
Hoşlanma
Kurmaca

Karşı Sinema

Geçişsiz anlatı
Yabancılaşma
Öne Çıkma
Çoğul diegesis
Açıklık
Rahatsız olma
Gerçeklik

Alternatif Sinemanın ilk yıllarında oyuncular, özellikle doğal, toplum içinden, oyunculuk eğitimi almamış insanlardan seçilmiştir. Tamamen doğallıktan yana olan yönetmenler insanların oyunculuk tecrübelerini önemsemeden onları filmlerinde oynatmıştır. Aynı şekilde Hollywood'a kıyasla başrolde güzel ve seksi kadınları başrolde oynatmaktansa başrol için gündelik hayattan olan kadınları seçmişlerdir. 70'ler ile feminist hareketlenmeler yankı uyandırmakta ve yavaş yavaş 80'lerde

kadınlar gün yüzüne çıkmaktadır. “80’lerde az da olsa kadınların özgürleşmesine ve güç kazanmasına izin verilmiştir. Kadınlar tarafından yazılmış ya da yönetilmiş filmlerde, aile içi şiddet gibi toplumsal sorunlara değinilir. Kadınlar fethedilmeyi bekleyen nesnelere olmaktan çok, yaşama mücadelesi içinde yer alan bireyler olarak konumlandırılır” (Öztürk, 2000, s. 75).

2.4. Türk Popüler Sinemasında Kadının Temsili

Türk Sinemasında kadın temsili diğer dünya sinemalarında olduğu gibi başlangıcından itibaren geri planda ve ataerkil yapı düzeninde devam etmiştir. Ülkelerin sinemalarında toplumsal cinsiyet rollerine göre şekillenen ve geçmişten günümüze gelen temsil şekilleri var olmuştur. Türk Sinemasında kadın en belirgin olarak namus kavramı çerçevesinde temsil edilmiştir. Kadın, evlenene kadar namusunu korumalı, herhangi bir cinsel ilişkiye girmemelidir. Bakire olmak Türk toplumunda kadının toplumsal rollerinden biri haline gelmiştir. Bakire olmayan kadın evlenemez, kabullenmez ve toplumca dışlanır düşüncesi eski Türk filmlerinde oldukça yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Kadınların diğer temsil edilme şekilleri ise; ev kadınlığı, anne, evin kurallarına uymak zorunda olan kız çocuğu, eşine bağlı kadın ve pasif kadın olarak uzun yıllardır varlığını korumaktadır. Eş deyişle kalıplaşmış temsiller ortaya çıkmış. Filmlerde kadınlar tam olarak karakter bile olamamıştır. Filmin arasına tamamlayıcı ve ikinci, üçüncü roller olarak konumlandırılmıştır. Türk toplumunun özellikle 80’li yıllara kadar olan sürecinde kadınlar filmlerde toplumsal cinsiyet açısından dikkat çekici rollere bürünmektedir. Örneğin sarışın kadınların namussuz, basit, kötü, koca parası yiyen karakterler olarak yansıtılması, çalışmak isteyen kadınların asıl görevinin evde oturup çocuk bakmak olarak gösterilmesi ve kötü üvey anne karakterleri beyaz perdeye yansımaktadır.

İyi kadın temsilleri son dönemde mutluluğu yakalarken, kötü kadın temsilleri mutlak cezalandırılmıştır. Kadın karakterler ataerkil toplumlarda biçilmiş rollerde karşımıza çıkmaktadır. Bu rollerin dışına çıkıldığı zaman kadınlar kötü olarak kabul edilmiş ve cezalandırılmıştır. Eğer toplum tarafından herkesin onayladığı bir karakter var ise o iyi olarak kabul edilmiştir ve görece kavramlar içerisinde mutluluğu yakalamış sayılmaktadır.

Öte yandan, Türk Sinemasında uzun yıllar kadın sorunları hiç işlenmemiş, yıldız oyuncu sistemi (o rolde çok beğenilen ve devamlı aynı karaktere bürünen oyuncu) ile de kadın oyuncular popülerliklerini kaybetmemek için hep aynı kadın karakterini oynamışlardır. Bu durum oyuncunun üzerine o karakterin yerleşmesi ve toplumun o karakteri hep o rolde görmek istemesi demektir. “Kadın; erkekler ve toplum tarafından, ancak erkek gibi davrandığı zaman ya da ataerkil sistemin devam ettirilmesine katkı sağladığı zaman önemslenmektedir. Eş deyişle kadının gücü; kadın olduğu için değil, ataerkil sistemdeki erkeklerin davranışlarını sergilemek için gelir” (Kasap, Dolunay, Solman 2018, s. 635). Örneğin kadının rolü ev kadını, anne, sadık bir eş yani toplum tarafından kabul gören bir karakter ise o oyuncu yıllarca sevilmekte, kadın kötü bir karakter ise toplum tarafından kabul görmediği için hem uzun yıllar oyuncu olarak sevilmemekte hem de o kötü karakter (toplumun kabul etmediği, onaylamadığı) toplum tarafından üzerine yapışmaktadır.

“Melodramın anlatı yapısına baktığımızda; karakterler, iyi-kötü, fakir-zengin, köylü-şehirli gibi keskin hatlarla belirlenmiştir. Melodramda, karşıtlıklarla oluşturulan çatışmalar, seyirciyi fazla düşünmeden, kolay anlaşılır bir olay örgüsüyle aktarılmıştır” (Agocuk, 2015, s. 563). 1960’lı yıllarda ileriki zamanlarda da etkisini daha çok gösterecek olan melodram işlenmektedir. Filmsel anlatıda zıtlıklar görülür, evine ve eşine bağlı kadın, namussuz ve aldatan kadına dönüşmektedir. Duru ve sade köylü kadınına karşılık ise şehirli diğer bir deyişle her şeyin farkında, asi kadın temsili alır. Evlere televizyonun gelmesi ile birlikte sinemaya olan ilgi 1970’li yıllarda azalmıştır. Yönetmenler ve yapımcılar insanları sinemaya yönlendirmenin yollarını aramışlardır ve Yeşilçam ile seks furçası ortaya çıkmıştır. “Kadın filmlerinin kahramanları sorunlu kadınlardır. Bunlar sanki bu ülkede yaşamakta olan kadınlardan farklı bir dünyadadır. Kadın, erotizmin odak noktası olarak sunulmuştur. Bütün derdi ise cinselliğinden kaynaklanan sorunlardır” (Pösteki, 2004, s. 57). Bu şekilde kadınlar filmlerde cinsel nesne konumunda sunulmuştur. “Sinemada tüketimi sağlayan etkin olan hedef kitle genelde erkektir. Kadın ise sadece erotik bir nesne olarak edilgen bir şekilde sunulur. Bu yüzden de filmler kadın bedeni üzerine inşa edilerek erkek mutlu edilir. Kadın seyredilmenin hazzını yaşarken, erkek ise onu seyrederek bu hazzı alır” (Berger,2005. s. 47). 80’li yıllarla birlikte yaşanan siyasi olaylarla sinema bireysel sorunları işlemeye başlamıştır. Hem kadın hem erkek temsilleri değişimlere uğrar. 80’lerde özellikle feminist hareketlerin baş göstermesi ile cinsiyet sorunları, taciz,

şiddet, kürtaj hakkı, ev içi huzursuzluk gibi konulara ağırlık verilmiştir. Kadınların hak ve özgürlüklerinin kısıtlanmasına her geçen gün yenileri eklenmektedir. Arat'a göre, yargıtay erkeğin (kocanın) sadakatsizliğini kadın için şöhret kırıcı, çevrede zor duruma sokan bir neden olarak görmüyor. Buna karşın, Yargıtay, kadının sadakatsizliği bir yana, tecavüze uğramasını dahi erkek (koca) açısından 'çekilmez bir durum' olarak nitelendiriyor (1993, s. 146). Bireyselleşme ile birlikte kadın sorunlarında da değişimler meydana gelmiş ve kadınların daha çok içsel bunalımlarına ve yalnızlıklarına filmlerde yer verilmiştir. "Tüm bu hareketlilik, kadınları daha önce hiç olmadığı yoğunlukta kültürel alanın merkezine taşımıştır. Akademik araştırmalardan haber dergilerine, mizah programlarından edebiyata kadar kültürel hayatın her alanında "kadınlar" tartışılır oldu" (Suner, 2006, s. 293). 90'lı yıllara gelindiğinde ise film piyasası oldukça geriye gitmiştir. Çekilen filmlerin vizyona girmesi ve sinemalarda gösterim için bütçe sıkıntısı çekilmiştir. Bu yıllarda klasik anlatı yapısının dışına çıkan sanat filmlerinde kadın temsillerinde değişimler görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde kadın temsilleri aynı ataerkil düzende bir cinsellik nesnesi olarak görülse de artık daha özgür ve ahlakçı bakış açısından biraz daha uzak kalmıştır. Bir fark olarak kadınların çalışma hayatlarının başlaması, toplumda söz hakkı elde edilmesi, eğitim düzeyleri, filmlere yansımaktadır.

2000'li yıllarda ise, kaliteli görüntü sinema ve televizyonun izlenme oranlarında büyük yankılar uyandırmıştır. Teknolojik anlamda adımlar atılması sinema içinde umut ışığı olmuştur. Bu dönemde toplumun her kesimine uygun filmler üretilmeye başlanmıştır. Gişe kaygısı güden popüler filmlerden gişe kaygısı olmayan sanat filmlerine kadar üretken bir dönem olmuştur. Kendi sinema anlayışını ortaya koyarak toplumsal bir sorunu beyaz perdeye aktaran yönetmenlerin sayısı çoğalmıştır. Bu filmlerde göç, şehre adaptasyon sorunları ile birlikte modern insanın ve kadınların sorunların işlenmektedir. Bu yıllarda aile içinde geri planda kalmış, cinsel istismar kurbanı, tacize uğramış kadın temsilleri filmlerde yer almıştır. 2000'ler ile ataerkil yapıya boyun eğen ve konuşmadığı için toplum tarafından daha çok kabul gören suskun kadın temsili, birbirlerinin arkasından iş çeviren, kadını kadına küstüren düşman kadın temsilleri, töreye kurban giden kadınlar gibi temsiller işlenmektedir. "Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim kadınsız feminizm de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az çok kıran, hatta yapı

bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir” (Öztürk, 2004:12).

2010 yılı sonrasında ise kadın yönetmenlerin çoğalması ile sinemada kadın sorunlarının çok daha fazla işlendiği görölmektedir. Bu filmlerde kadınlar yan ve ikinci karakter olarak değil ana karakter olarak yer almıştır. Bununla birlikte bu filmlerde, kadının kadınla olan dayanışma ihtiyacını, ataerkil yapının altında hissettiği psikolojik şiddetin varlığını, çocuk gelin sorunu, töre, istemediği kişiler ile evlilik, çaresiz kaldığı için birine güvenme isteği ile verilen yanlış kararlar gibi temalar işlenmektedir. Bu temsilleri işleyen kadın yönetmenler filmlerini tamamen ana karakteri çerçevesinde şekillendirmişlerdir. Kadın sorunlarını işlerken toplumsal cinsiyet rollerini de göz önünde bulundurmuşlardır.

BÖLÜM 3

3. FEMİNİST KURAM

3. Feminist Kuramın Temelleri

Feminist Kuram ilk olarak eserlerini 1700'lerin sonlarında vermeye başlamıştır. Kadınların, ataerkil dünyanın toplumsal baskılarına başkaldırmak, kendi hak ve özgürlüklerini savunmak, erkeklerin çalışma, toplumda söz sahibi olma, seçme ve seçilme hakkı gibi konularda eşitlik istemeleri ile ortaya çıkmıştır. "Feminizm yaklaşımı, kadınların sadece kadın oldukları için karşı karşıya kaldıkları zorluklar, baskı ve ezilmişlikle ilişkisini inceleyen, sınıf, ırk, ulus, din, dil vs. unsurlarda kadınların yaşadığı sorunları ele alan bir bilim alanı olarak değerlendirilmektedir" (Taş, 2016, s. 165). Feminizm ile ilgili olarak, *Judith Sargent Murrey*, 1790'da *On The Equality Of The Sexes (Cinsiyetler Arasındaki Eşitlik Üzerine)* adlı eserini yayınlamıştır. 1791'de Fransız devriminin başlarında ise Paris'te *Olym De Gouges, Les Droits De La Femme (Kadın Hakları)* isimli bir broşür yayınlar ancak kısa süre sonra bu yüzden idam edilir. I. Dalga Feminizm hareketinde ilk olarak kadınların oy kullanması, eğitimde eşitlik ve miras hakkında kadının payı konuları ele alınmaktadır. "Anaerkil bakış 19. Yüzyılın kadın topluluğunu karakterize eden yoğun kadın bağlılığı deneyiminin sürdürülmesi için bir araç olarak karşımıza çıkar" (Donovan, 2020, s. 75). Feminist Kuram tarihindeki ilk asıl eser ise *Mary Wollstonecraft*'a ait olan *A Vindication of Right Of Woman (Kadın Haklarının Savunucusu)*'dur. 1960'lı yıllarda doğum kontrol yollarının ortaya çıkması ile Batı hareketliliği artmış ve ikinci dalgaya sebep olmuştur. Kadınlar bu dönemde sadece kendi yaşadıkları ülkelere değil tüm dünyada bu durumun

normalleştirilmesi ve yaygınlaştırılarak kontrolsüz doğumun önüne geçme hakkını savunmaktadırlar.

Kadına şiddet, cinsiyet ayrımı ve cinsellik, kadının özgürleşmesi ile ilgilenen üçüncü dalga feministler, kendi içlerinde diğer feminist kuramcılara nazaran çok daha fazla konunun üzerinde durmuşlardır. Burada üçüncü dalga feministler daha çok kadınları sıkı ve özgürlüklerini daraltan, değişime gidebilecek yolu bulmaya çalışmıştır. (Özveri, 2009, s. 210).

II. Dalga feministlerin ortaya koyduğu pratiklerde bazı yanlışlar görülmekte ve bunun üzerine 1990'larla birlikte III. Dalga feminist hareket ortaya çıkmıştır. III. Dalga feministler, ikinci dalga feministlerin tek tip kadınlık algısını kırmaya çalışmakta ve sadece beyaz kadınların sorunlarını ele almamakla beraber evrensel kadın sorunları ile ilgilenmişlerdir. Taş, bu süreci şu şekilde anlatır:

90'lı yıllarda muhalifler, kültür, kimlik, ırk, vb. konuları irdelemeye başlamışlardı. Feminizmle ilgili olan kadınların hemen hepsi, cinsiyetçi, farklılıkları ön plana koyan bir feminizme yakınlık duymaya başlamıştı. Böylece, II. Dalga feministlerinden ayrılan diğer bir olayı oluşturmuştu. II. Dalga feminizm, ırk, kimlik, cinsel yönelim, sınıf ayrımı, etnik ve kültürel yapı gibi olgular kadınların vermiş olduğu mücadelenin içinde yer almamakta ve bütüncül bir birliktelik içinde mücadele etmekteydiler. Toplumsal cinsiyet rollerinin ortadan kaldırılmasının gerekliliğini ve kadının da erkeğin de yüceltilmesine karşı olduklarını ifade etmekteydiler. III. Dalga feminizm ise, farklılıkların ortaya konmasıyla, dile getirilmesiyle var olma eğilimindeydiler. Bireysel bir bakış açısıyla her kadının farklı baskı ve ezilme sorunlarının olduğunu ve bu sorunları görmek, ortak noktalarını bulup ortaya çıkararak siyaset yapmak gerektiğine inanmaktaydılar (2016, s. 172).

Kadın sorunları siyasi olarak ele alan düşünürler konu ile ilgili bir çok tartışma ortaya koymaktadır (2014, s. 11-12). Bu yüzden feminizm ile ilgili şeyleri siyasete de entegre edebilmek mümkündür. “İktidarın bu büyük değişimi, ekonomik krizlerle hızlanıyor gibi. Çünkü krizlerde giderek daha çok insan, erkeklerin iktidarlarını pekiştiren saldırgan, risk yönelimli tutumların maço kültü artık küreselleşen dünyada yıkıcı ve sürdürülemez olduğunun ortaya çıktığını görüyor” (Salem, 2009, s. 66). “İnsanların hükümetlerin müdahale edemeyecekleri vazgeçilmez ya da doğal hakları olduğu fikri, hem Amerikan Bağımsızlık Bildirisi'nin (1776) hem de Fransa'nın İnsan Hakları Bildirisi'nin (1789) en can alıcı noktalarıydı. Feministler, erkeklerin sahip olduğu doğal haklara kadınların da sahip olabilecekleri konusunda umut besliyordu” (Donovan, 2020, s. 22). Feminizm, kadın ve erkek ayrımcılığına, cinslerin arasında sosyo-kültürel, ekonomik, siyasal ve eşitlik gibi kavramları incelemektedir. Ataerkil

yapıdan kurtulmak, kadın hak ve özgürlükleri, gündelik yaşamda etik ilkelere dayanmak feminizmin amaçlarındandır. “Kadınların erkeklerle ilişkili olarak geleneksel değersizleştirilmesinin gerçekliğini, bu ilişkinin değiştirilmeye ihtiyacı olduğu varsayımıyla teorik açıdan kabul edilmesini ima etmektedir” (Steeves, 1994, s. 107). Diğer yandan ise annelik, çocuk doğurmak, iş, eğitim, bazı ülkelerde yasak olan kürtaj hakkı, tecavüz, taciz, şiddet, cinsel yönelimlere saygı duyulması, iş yerinde eşit şartlarda çalışma gibi konular feminizmin inceleme konuları içinde yer alabilmektedir. Feminizm için aslında tek bir görüş bildirmek doğru olmaz. Feminizmin açıklamaları farklı bakışlar doğurabilmektedir. Arat’a göre feminizm, cinslerin eşitliği kuramına dayanan, kadınlara eşit haklar isteyen, temelde kadın-erkek arasındaki iktidar ilişkisini değiştirmeye amaçlayan bir siyasi akım (2010, s. 30). Mitchel, 1995 yılında feminizm için kadınların dayanışmaları ile, ataerki dünyaya, cinsiyetçiliğe, rollere ve politikalara karşı çıkılan bir mücadele olarak belirtmektedir.

Feminizmin Türk toplumuna ilk yansımaları Osmanlı zamanına kadar dayanmaktadır. Osmanlı’da, Batı’nın feminizm ayaklanmalarının etkilerini duymaya başlanması ile kadınlar arasında hareketlenmeler başlamıştır. Kadınlar bununla birlikte 1908 yılında II. Meşrutiyet yıllarında dernekler kurar ve yayınlar çıkarırlar. Bu Batı’da Feminist Kuramın başlamasından sonra ortaya çıkmaktadır (Çakır, 1990, s. 214). Yayınlarına bakıldığında Avrupa’da olan feminist ayaklanmalardan haberlerinin olduğunu ve buna karşılık benzer eylemler yapmak istedikleri görülmektedir. Ancak Cumhuriyete kadar olan süreçte kadınlar istedikleri haklara tam olarak erişememişlerdir.

Türk kadınına yönelik devrimler Cumhuriyetin ilanından sonra meydana gelmiştir. Cumhuriyet kadınlar için birçok hak ve özgürlük elde edilmesine ortaklık çıkarmıştır. Özellikle eğitim ve meslek sahibi olma gibi haklar verilmiştir. Yeni haklar ortaya çıkması ile feminizme olan ilgi de azalmaktadır (Demirdağ, 2017: 60).

1980’ler ile Türkiye’de gerçekleşen sağ ve sol siyasi olayla dışında kadın kimliği ile ilgili yeni gelişmeler de ortaya çıkmıştır. Mevcut coğrafya ve kültürle kadınlar, feminist bakış açısı ile yeni projeler ortaya çıkartmışlardır.

Dönemlerin farklı olması ile özel olan politiktir sloganının özetlediği bir giriş sistemi var olmuştur. Batı kadınlarının gündemi işlediği bu konularda dönem farklılıkları göze batmaktadır. 80’ler ile Türkiye’de kendini ancak gösterebilen Batılı sloganlar, ikinci kuşak kadın hareketi olarak kabul edildi. 80-90 yılları arasında Türkiye’de kadınların toplumsal cinsiyetle olan ilişkileri tartışıldı. Kadınlığın içeriklerini su üzerine çıkartmaktadır. Bu dönemi anlatan

en uygun tanımlamalar ise ‘bilinç yükseltme’, ‘güçlenme’ ve ‘duyarlılık yaratma’ olarak tarif edilebilir (Timisi ve Gevrek, 2016: 14).

Ortak bir gelecek için atılan adımların hepsi kadınların odak noktasındadır. Kadınlar bu dönemde bir araya gelip yeni projeler ortaya çıkmıştır. Bu projelerden bir kaç; Ev toplantıları, kamusal açılma ve kamusal alanlar, sokakta özgürlük için imza kampanyalarının yapılması, kadınların dayanışma gruplarının artık daha resmi derneklere dönüşmesi ve Perşembe grubu. ¹

Grubun varlığını belirleyen toplantılardı. Grubun amacı başka kadınlara bir şey söylemek değil. Çok azı sol politikadan geliyordu. Feminizmle birlikte politikleşen kadınlardı. Bildik anlamda politika değildi ama kendimize bakarken bunu kişisel bir şey gibi yaşamadık. Bütün kadınları ilgilendirdiğini düşündüğümüz için politikti. Fakat birbirimize karşı eleştirel değildik. Çok destekleyici bir ortamdı. Yaklaşık yedi yıl sürdü (Bora, 1995).

1990’lar ile birlikte kadın hakları savunması Türkiye’de gelişimini devam ettirmiştir. Aile içi şiddet, kadına yönelik şiddet mücadelesi verilmekte ve ‘‘Dayağa Hayır’’ sloganı ile kampanyalar başlatılmıştır. ‘‘...kadına yönelik şiddetle mücadele çerçevesinde 1990’lardaki gelişmeleri nitelendirmekte kullanılabilecek en uygun kavram, bence, ‘‘kurumsallaşma’’ dır’’ (Işık, 2016, s. 47). Aile içi şiddet ve kadına şiddete karşı politikalar gelişmiş ve ilk olarak 1998 yılında Türkiye’de Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı ile Kadın Sığınakları Kurultayı devreye girmiştir. Şiddet gören ve gidecek bir yeri olmayan kadınların şiddete boyun eğmeyip kendilerini kurtarabilmeleri için bir yardım eli daha ortaya çıkmıştır. Artık 2000’li yıllar ile birlikte Türkiye’de kadın hakları daha fazla savunulur hale gelmiş bireyler özgür hür iradeleri ile giyinme, barınma, çalışma, okuma gibi haklarının alanı genişletmektedir.

Öte yandan, feminizm toplumun çoğu alanında dallara ayrılarak incelenmektedir. Sosyolojik, psikolojik, siyaset gibi alanlarda oldukça yaygın incelenen feminizmin etkileri sinema alanında da görülmektedir. Sinema var olduğu coğrafyanın tüm izlerini taşımakta ve buna göre de toplumda yaşanan her olay filmler ile topluma tekrar aktarılmaktadır. Feminist Film Kuramı, filmlerde kadınların temsil edilişlerini incelemek ya da sadece kadınlara yönelik filmlerin ortaya çıkmasını desteklemektedir. Araştırmanın bundan sonraki kısmında bu konu ile alakalı; Feminist

¹ Perşembe Grubu, Mülkiyetlerin birliğinde dayağa karşı kampanya ve kadın şenliğinde tanışan kadınların her Perşembe toplanması ile ortaya çıkmıştır. 1. Feminist hafta sonu ‘nun örgütlenmesini de içermektedir.

Film Kuramı, psikolojik ve sosyolojik açıdan incelenmesi, Feminist Kuramın kadın sineması açısından incelenmesi yer almaktadır.

Feminist politikalar bir yandan her şeyde olduğu gibi sanatta da demokratik, seçkinci olmayan pratikleri gerektirirken, öte yandan aşırı radikal olan feminist film kuramı, ‘fallus merkezli’ olan geleneksel söylemi reddeder ve bütünüyle yeni bir sinemasal dilin yapılanmasını ister.

Lesley Stern tarafından bu ikileme önerilen bir çözüm, yeni bir dille birlikte yeni bir seyirci oluşturmaktır. Bu da eleştiriler, eleştirel makaleler, film kuramı üzerine yapılan tartışmalar gibi, diğer sinemasal etkinlik ve malzeme yoluyla yapılabilir, ancak böyle bir hareket yüksek derecede motive olmuş, belki akademik ve bilinçli bir seyirci gerektirir (Öztürk, 2000, s. 92).

3.1. Feminist Film Kuramı

“Feminist Film Kuramı/eleştirisi 1960’ların sonundan itibaren gelişen, kaynağın feminist politika ve teoriden alan sinemanın toplumsal cinsiyeti kurma biçimlerine yoğunlaşan eleştirel bir inceleme alanıdır” (Timisi, 2014, s. 157). Kadınlar, doğmuş olduğu ataerkil dünyanın içinde buldukları her coğrafyada onlara verilen kalıp yargıları kabul ederek yaşamaya başladılar. Bu durum coğrafyaların filmlerine de aynı şekilde yansımaktadır. Filmlerde kadınlar her zaman geri planda tutulmaktadır. Kadınlar bir özne konumunda değil nesne konumunda yer almaktadır. Ancak sinema ile kadının tarihte yer aldığı bu süreci derinlemesine inceleyip bulunduğu kalıbın dışına Feminist Film Kuramı ile çıkartmak mümkün gözükmemektedir. 1970’li yıllarda feminist hareketlerin ikinci dalgası ile sinemada feminist eleştiriler ortaya çıkmaya başlamıştır. Feminist film eleştirmenlerinin ilklerinden olan Laura Mulvey ve Claire Johnston 1971 yılında Londra film grubuna katılmıştır. Aynı şekilde feminist eleştirinin öncülerinden Mulvey 1975’te ‘‘Görsel Haz ve Anlatı Sineması’’ makalesi ile oldukça ses getirmiştir. Ardından Feminist film festivalleri düzenlenmeye başlamıştır. Aynı yıl ilk feminist film dergisi olan *Women And Film* çıkarılmıştır. “Hollywood sineması üzerine kaleme aldıkları kitaplarında Marjorie Rosen (1973) ve sonrasında Molly Haskell (1987) on yıllara bölünmüş kronolojik bir sıralamadan hareketle, sosyolojik bir bakış açısıyla kadınların filmlerindeki tarihsel konumu inceler” (Smelik, 2008, s.2). Feminist Film Kuramı çerçevesinde kadının film içerisindeki temsili, kadının duruşu konusunda teknik ve teorik içerik analizi yapmak mümkündür.

Feminist Film Kuramı, ilk olarak kadının aslında kendi olduğu halde sinemada neden temsil edilmediğini düşündürmektedir. Kuram, kadınların olduğu gibi aktarmaktansa bir sürü kalıplara yerleştirip günün sonunda olmadıkları kişilere çevirip üzerine bir de psikolojik şiddete maruz bırakıldığını iddia eder. Kadınlar sinema var olduğundan itibaren içinde yer almaktadır. Ancak bu yer alış, her zaman erkeklerin gölgesinde var olmaktadır. Bu nedenle Feminist Film Kuramı kadınların neden erkeklerin istediği şekilde temsil edildiği, günlük hayatlarında nasıl olduklarını geçiştirerek, tamamen bir kalıpta sunulduğunu araştırmaktadır. “Feminist Film Kuramı, ‘fallus merkezli’ erkek dilini kabul etmez. Yeni bir dil oluşturmaya çalışır. İzleyici de Mulyev’in deyişiyle ‘sahiplenici seyirciden’ ‘düşünen seyirciye’ doğru dönüştürür” (Saygılıgil, 2016, s. 145). Kadınlar yakın zamana kadar ideal imajlarda temsil edilmektedir. Aslında kendi hissettikleri gibi değil, erkeklerin görmek istediği gibi yansıtılmıştır. Aksi takdirde kadın kendini eşine, evine ve çocuklarına adamak zorunda değildir. Evlenmek istemeyen bir kadın, evlenmek istemeyen bir erkeğe göre daha çok eleştiri alabilmektedir. Kadının önceliği filmlerde görüldüğü gibi evi, ailesi ve eşi olmayabilir. Bunun bu şekilde filmlerde yansıtılması kadının üzerine kurulmuş toplum tarafından kabul görme biçimidir. Bunu reddeden karakter ise filmlerde kötü kadın olarak cezalandırılmaktadır. “Sinema tarihinde kadın, toplumun onu görmeyi istediği şekilde, olduğu gibi değil olması istendiği gibi, beklendiği gibi, üçüncü bir kişinin gözünden nesneleşmiş biçimde sunulur. Film genellikle erkek karakterin etrafında gelişir; kadınlar arasında dayanışma, dostluk, sırdaşlık yerine genellikle rekabet duygusu ağırlıktadır” (Saygılıgil, 2016, s. 144). Feminist eleştirilerin genişletilmesi, ses getirmesi için televizyon, sinema, dergi, gazete gibi kitle iletişim araçları büyük bir savunma ve fark edilmiştir. Feministlerin ses getirmesinde tüm bunların etkileri oldukça büyüktür.

Feminist Film Kuramı, toplumsal cinsiyet rollerinin erkek ve kadın olarak farklılıklarını kadın bakışı ile sunmaktadır. Kadın erkek arasında eşit olmayan şart ve durumları eleştiren filmler ve kadının özgürlüğünü ele alan filmler Feminist Film Kuramı kapsamına girmektedir. “...kadınların var olduklarının söylenmesi ve erkeklerle belirli şartlarda eşit hale getirilmesi değil, önemli olan cinsiyetçiliğin, filmin söylemsel yapısının içinde yapı bozumuna uğramaktadır. Kadın deneyiminden ortaya çıkan, cinsiyetçiliği işaret ederek erkek egemen söylemi bir miktarda olsa kıran filmler, kadın filmleri olarak nitelendirilir” (Öğüt, 2009, s. 207). Feminist Film

Kuramı sadece kadınların yapmış olduğu filmleri incelemez, erkeklerin filmlerine konu edindikleri tema, karakter ve konuları da incelemektedir. Kadın ya da erkek fark etmeksizin filmlerin incelenmesinde konu ve karakterler, kadına yönelik duruş ele alınmaktadır. “Feminizm sinema ile ilgili düşünmenin her aşamasında yansımaları olan geniş çaplı metodolojik ve teorik bir sistem sağlamıştır. Yönetmenlik anlamında feminist sinema teorisi erkekler-kulübünün eril auteurizmini eleştirir...” (Stam, 2014, s. 182). Feminist yaklaşım, sinemada var olan ataerkil yapıyı ve kadının filmlerde temsil edilme biçimlerini eleştirir. “Bizler var olan güç yapısını kabul etmiyoruz ve içerik ve görüntülerimizin yapısıyla ve eserlerimizde birbirimizle bağlantımızla ve seyircimizle onu değiştirmeye kendimizi adadık” (Rich, 1998, s. 73). Feminist Film Kuramı kadınların görüntüsünden çok yaşadığı olayları, içsel sorunlarını, sınıf problemlerini, yaşadıkları psikolojik ve fiziksel şiddeti, taciz, tecavüz gibi sorunlarını ele alarak aslında kadınların gerçekte ne yaşadığını incelemektedir. Diğer filmlerde bulunan seksi, sarışın, uzun boylu, güzel ve zayıf, manken gibi kadın temsillerini bir kenara bırakmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında iyi ve kötü kız temsillerini reddeden, kadının daha çok sinemada temsil edilme şeklini sorgulamaktadır. Erkek bakışının hala yoğun yaşandığı filmlerde aslında kadının gerçek hayatta neler yaşadığı seyirciye sunulmaktadır. Ancak bu filmlerde özellikle kadının bir seks objesi gibi kullanılması, fetişleştirilmesi, erkeklerin sapkın hareketlerine, taciz ve tecavüzlerine büyük tepki verilmektedir. Geleneksel filmlerde bu şekilde oluşan olay ve karakterler normal olarak yansıtılsa da Feminist Film Kuramı kapmasında incelenen ve çekilen filmlerde bu gibi durumlara asla yer verilmemektedir ve karşı çıkılmaktadır. Aynı şekilde psikolojik ve fiziksel şiddet, zorla evlendirilme, bekaret sorgulama, özellikle toplumumuzda yer alan çocuk gelin gibi konuları eleştirmektedir.

Öte yandan, klasik anlatı yapısı erkeğin birincil olmasını ve kadının üzerindeki üstünlüğünü ve birincil olmasını günümüze kadar işlemektedir. Filmlerde erkeklerin sert ve asi yapılarına, sapkın hareketlerine ve saygısızlık olarak karşılanabilecek davranışlarına bolca yer verip, üzerine bir de kadını susan ve hala erkeğe aşık olan, ondan kopamayan karakterler olarak inşa etmektedir. Feminist filmlerde ise bu eril bakışa bir başkaldırı olarak kadının bu duruma neden düştüğü incelenmektedir. Bu durumda kadınlar aslında boyun eğmek istemeyen, bir şeye karşı komaya çalışan ve bilinçlenen kadınlar olarak görülür. Bu filmlerde klasik anlatı yapısında olan

erkeklerin birinci planda olması söz konusu değildir. Filmler genel olarak kadınların baş rolde olduğu ve onu, yaşamını, karakterini konu edinen filmlerdir.

Feminist Film Kuramının ele aldığı başka bir özellik ise kadınlar arasındaki ayrımcılıklardır. Feminizm sadece beyaz kadınlara özel bir teori olarak ortaya çıkmamıştır. Feminizm; din, dil, ırk, coğrafya ve kültür gözetmeksizin her kadının haklarını genişlemesine kapsayan, özgürlüklerini sağlamaya çalışan bir yapıya sahiptir. Böylelikle beyaz kadınların filmlerde her zaman yer verilmesi, siyahi kadınların ise filmlerde köle, temizlikçi yani işçi sınıfına ait olmaları göze çarpar. Bununla birlikte Feminist Film Kuramı bu yapıya karşı çıkar. Kadınları bir kalıba yerleştirmek değil, olduğu gibi yansıtmak temel amaçlarından biridir. Güzellik algısının ötesinde, kadının içsel sorunlarını ele alarak hak ve özgürlüklerini savunmaktadır. “Sembolik emeğin toplumsal olarak cinsiyetleştirilmiş bölümü ile kadınlar kitle kültürünü tüketmenin tehlikeli etkilerinden sorumlu tutulurken erkekler sosyal olarak eleştirel olan yüksek kültürü yaratmanın sorumluluğunu omuzlar” (Stam, 2014, s. 189). Feminist sinema dönemi kadınların umutlarının yeşerdiği, görünürlüklerinin arttığı ve kadınlar açısından olumlu gelişmelerin olduğu bir dönemdir.

Ruby Rich, (1998) bu altın çağın sınıfsal bir tanımlamasını yapmaktadır.

1. Doğrulayıcı (kadın hareketlerini meşrulaştırıcı filmler, örn. Union Maids).
2. Karşılık gelen (Film about a woman who... gibi autuerünü metnin içine nakşeden avangard filmler).
3. Yeniden yapılandırıcı (Sally Potter’in Thriller filmi gibi konvansiyonel türleri yeniden gündeme getiren eski deneysel filmler).
4. Medusavari (Feminist metinlerin ‘yasayı havaya uçurma’ potansiyelini öven Nelly Kaplan’ın A Very Curious Girl Filmi gibi filmler).
5. Düzeltici gerçeklik (Von Trott’un The Second Awakening of Christa Klages filmindeki gibi feminist özellikler geniş izleyiciyi hedef alır).

Feminist Film Kuramının amacı erkek egemen toplumlarda, cinsellik ve bunun sunumu ile ilgilenmiş ve kadının filmde nasıl kullanıldığı ile stereotipleşmiş rolleri ele almaktır. Feminist Film Kuramı aynı şekilde bazı yaklaşımlardan etkilenmektedir. Bunlar göstergebilimsel, psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlardır. “Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalitik teoriden de arzu ve özneliğin yapısını analiz etmeyi öğrenirler. Böylece, Feminist Film Kuramının odak noktası, filmlerin ideolojik

içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlam üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kayar”(Saygılıgil, 2016, s. 149).

3.1.1. Psikanalitik Feminist Film Kuramı

Psikanalitik teori, toplum içinde cinsel farklılıkları incelemektedir. Psikanalitik Feminist Kuramı ise, kadınlık ve erkekliği, buldukları kültürün yapısını, erkek ve kadının ayrışma süreçlerini ele almaktadır. Cinsel farklılıkların incelenmesi kadınlar arasında farklılıkların gündeme gelmesini de ortaya koymaktadır. “İnsanın ilk kimliği, aile içinde, ‘fallus’ simgesi karşısındaki konumuyla belirlenen cinsel kimliğidir” (Tura, 1996, s. 94). Lacan, aile kurumunda çocuğun ayna görevini üstlenmesini ve çoğu zaman annesine karşı bunu kullanmasını öne sürmektedir. Çocuğun bu sembolik ilişkisi ben olgusunu geliştirmektedir. Çocuk bu dönemini kendisi ve başkası, öteki bir beden olarak görmektedir. Oidipus ise babanın devreye girmesi ile üçüncü bir kişinin varlığını hissetmesine sebep olmaktadır.

Lacan’a göre çocuk, önceleri kendini ayrı parçalar dizisiymiş gibi algılar, beden bütünlüğü algısı yoktur kendi gövdesini annesinin gövdesinden ayırt edemez. 6-18 aylıkken ayna yardımıyla bütün duygusu kazanır. Ayna ile gerçekleşen ilk özdeşleşme önemli bir sorun yaratır; çünkü özdeşleştiği kendisi değil, (aynadaki sureti) imgesidir ve bu özdeşleşme anne çocuk özdeşleşmesini de içerir.

Annenin egemen olduğu ayna evresinde baba yok sayılır; bu evre imgesel düzende gerçekleşir (Öztürk, 2000, s. 90).

Böylelikle toplum tarafından yasaklanan ensest ilişkinin aile içerisinde gerçekleştirilmesi çocuğa doğal olarak öğretilmiş olur ve çocuk bu sayede toplumsallaşmaktadır. Cinsel farklılığın meydana çıkarılmasına erkek tepkisi olarak sadist olmaktan çok mazoşist olunmasını öne sürmüşlerdir. “Sinematik aygıt ve mazoşist estetik erkek ve kadın seyirciler için tinsel biseksüelliği yeniden entegre eden, çok-şekilli cinselliğin duygusal hazlarını sunan ve ön-oedipal anneye duyulan arzu ve onunla özdeşleşmelerinde erkek ve kadını bir yapan özdeşleşmecî pozisyonlar önerir” (Studlar, 1988, s. 192). Cinsiyetin oluşumunda pek çok farklı teknolojilerin oluşumundan ve bunlardan birinin sinema olduğundan bahsedilmiştir. Bulunulan coğrafya, kültür, temsiller, örnek rol modeller diğer bir bireye yer belirlemiştir.

“Feminist psikanaliz içindeki farklı akımlardan da etkilenmiştir. Psychoanalysis and Feminism’de (1974) Juliet M., Fried’un kendi döneminin ataerkil tutumlarını

yansıtmasına karşın ataerkilliğin ataerkilliğin kendi hastalarını nasıl etkilediğini göstererek bu tutumları aşmak için teorik araçları da sunduğunu öne sürdü” (Stam, 2014, s. 184). Laura Mulvey, 1975 yılında yazdığı *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Görsel haz ve Anlatı Sineması)* makalesi ile Psikanaliz Feminist Kuramın ilk kuramcılarında olmuş ve ataerkil toplumun sinemayı nasıl biçimlendirdiğini anlatmıştır. Mulvey, “Anlatısında Hollywood klasik sinemasının ataerkil bakışına uygun olduğunu belirtmiştir. Ana akım sinemasının genel olarak erkek karakterlerin anlatının tam ortasında olduğunu ve kadının görsel etki cinsel obje bir haz nesnesi olarak konumlandırıldığını ve seyircinin de bunu beğendiğini belirtmiştir” (Gürkan, 2015, s. 26).

Patriarkal bilinçdışının biçimlenmesinde kadının çifte işlevi vardır: önce penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Bir kez bu başarılıca kadının süreç içindeki anlamı son bulur. Bu anlam annenin doğurganlığıyla, yoksunluk arasında gidip gelen bir anı olmak dışında yasanın ve dilin dünyasına uzanmaz. Bunların her ikisi de doğaya (ya da Freud’un ünlü deyişi ile anatomiye) dayandırılır (Mulvey, 1975, s. 18).

Mulvey, “Psikanaliz teorisinin politik bir silah olarak kullanıldığını; ataerkil toplumun bilinçdışının film formunu nasıl yapılandırdığından” (Mulvey, 2010, s. 277). bahsetmektedir. Mulvey, sinemayı gelişkin bir temsiliyet olarak görmektedir. Ataerkil düzenin görmesini istediği şeylerin sinema tarafından verildiğini düşünmektedir ve buna ilişkin olarak bakmadaki hazzın inşa edildiğini belirtmiştir. “Aterkinin dibine hapsolmuş haldeyken, dil gibi yapılanmış bilinç dışıyla nasıl savaşıabiliriz? Sıfırdan bir alternatif üretmemiz mümkün olmasa da ataerkilliğin araçlarını (psikanaliz bunlardan biri) bir kırılma yaratabilir” (Mulvey, 2010, s. 179). Sinemanın seyirci tarafından haz duyulan bir eylem olduğunu ve bakma duygusunun tatminkarlığı üzerinde durmaktadır. Bakmanın verdiği haz durumlarının iki yönü vardır. İlki bakarken karşı tarafı cinsel uyarı nesnesi olarak görmek ki buna haz ile doğan skopofilik denir. İkincisi ise görünen imge ile kendini özdeşleştirmedir. Böylelikle filmlerde seyircinin biri kendine benzeyeni yakalarken diğeri nesneyi erotik kimliğinden ayırmaktadır. “Sinema bağlamında birisi öznenin erotik kimliğinin perdedeki nesneden ayrılmasını ifade eder; diğeri, seyircinin benzeri ile büyülenmesi ve onu tanıması yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel içgüdülerin ikincisi ise ego libidonun işlevidir” (Saygılıgil, 2016, s. 153). Sinema tarihi boyunca kadının erotikleştirilmesi bir fantezi dünyası kurulmasına

neden olmaktadır. Sinemada haz veren şeylere bakma, içeriğin bozulmasına neden olabilmektedir. Bu durum kadının temsiliyetinin ve sembolleştirmesinin önu açmaktadır.

Egemen sinema ataerkil geleneklerini hem anlatı hem de gösteri babında erkeğe ayrıcalık tanıyarak yeniden yazar. Mulvey'e göre "çağırma" cinsiyetçidir. Kadın yolcu iken erkek anlatsal aracın sürücüsüdür. Sinemadaki görsek haz böylece erkek bakışının yapısını ve kadının bakılan olma halini, gerçek sosyal dünyada işleyen asimetrik güç ilişkilerini yansıtan ikili bir yapıyı yeniden üretir. Kadın izleyiciler ya aktif erkek kahramanla ya da pasif, kurbanlaştırılmış kadın kahramanla özdeşleşerek aslında seçme şansının olmadığı bir seçim yapar (Stam, 2014, s. 184).

Erkek egemen ideoloji cinsel uyarı nesnesini taşımamaktadır. Erkek kendi benzerine bakmak istemediği için filmlerde cinsel nesne konumunda kullanılıp rol modele sokulmamaktadır. "İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir" (Mulvey 1975, s. 21). Mulvey, erkek egemen toplumun sinemanın iktidarı ve yön vericisi olarak görüldüğünü düşünmektedir. Böylelikle erkeklerin sinema üzerindeki etkisini kadını fantezi unsuru ve haz duyulan bir nesne konumuna sokmasına sebep olmaktadır. Kadının, filmlere bu unsurlarda yansımalarının görsel haz olarak görünmesi ataerkil bir toplumun yansıması olarak görünmektedir. "Kendi bakışını benzerine perdedeki vekiline aktarır ve böylece erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir" (Mulvey, 2010, s. 293).

Andrew Butler ise psikanalitik yaklaşımları cinsiyetçi bulmaktadır. Psikanalitik kuramcılarının görüşlerini ve incelemelerini homofobik olarak değerlendirir. Butler, Mulvey'in sinema hakkında düşündüğü karakterler arası bakış, seyirci bakışı ve kamera önu canlandırmalarını eril bir bakış olarak ele aldığını düşünmektedir. "Mulvey'in sinemada eril bakışa farkındalığı yaratmasına karşın, Andrew Butler'a göre eril bakışın ötesine geçememiştir. Oysa Butler'a göre dişil bir bakış elbette mümkündür" (Ergeç, 2019, s. 13).

Kaja Silverman, Hollywood'un sadece kadına biçilen rollerini değil erkekler arasında da bir yarış olduğunu savunmaktadır. Sinemanın teknik kısımlarına vurgulara yaparak özellikle ses konusuna el atmaktadır. Sesin sinemaya gelişinden

sonra kadın sesi sadece karakterler üzerinde kullanılırken erkek sesleri diğer tüm sesler için seçilebilmektedir. "... göz, ihmal edilmeye ve küçük görülmeye uzun süredir alışmış olan bedenlere etkin sevgi hediyesini verebilir. Yabancı ya da önemsiz olan, en kişisel ve psikişik açıdan önemli olanla irtibata geçirebilir" (Saygılıgil, 2014, s. 159). Silverman aynı zamanda Lacan'ın perde teorisine farklı bir bakış ile yaklaşmaktadır. Kültürel temsillerin kişileri/bizleri yansıtmassından öte kendi yansımalarını bizlerin üzerine düşürdüğünü ve kitlelerin değişimini buna bağlı kıldığını (Silverman, 2006, s. 93) söylemektedir.

Öte yandan Anneke Smelik, feminist filmlerde var olan aşırılık ve kadın temsillerinin kötüye kullanımı noktasında amacını aşmalarını incelemektedir. Smelik'e göre bir filmin, Feminist Film olarak kabul edilmesi için "Cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetrik iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmler" düşüncesine uyması gerekir (Smelik, 2008, s. 12). Toplumsal cinsiyet kodlarının aşırılık ve taklit yolu ile kırılabileceğini düşünmektedir. Diğer kuramcılardan farklı olarak Smelik, kadın seyirci ya da kadın oyuncunun varlığı ve farkındalığından çok sektör içinde kadın yönetmenlerin çoğalması ve bu sayede kadın filmlerinin çoğalmasına dikkat vermektedir. Aynı zamanda lezbiyen sinemayı savunmaktadır ve görsel aşırılığın kadın izleme arzusunu değiştirebileceğini düşünmektedir.

Anneke Smelik'e göre kadın filmleri festivallerinde kadınlar, unutulmuş olan kadın filmlerini, kadın yönetmenleri, senaristleri ve oyuncularını yeniden keşfetmişler ve 1970'lerin başlarında bu durum, film tarihine yeniden bakılmasına yol açmıştır. Tarihsel ve toplum bilimsel bir yaklaşım sinemada eşitliği ve özgürlüğü arar. İlk feminist film eleştirmenlerinin eleştirisi klasik ya da egemen sinemaya, yani 'düş fabrikası' olan Hollywood'a dönüktür. Hollywood filmleri perdede gerçek kadını değil kalıp yargı kadın imgelerini gösterir. Oysa feminist film pratiği "gerçek" ve sıradan kadınların, gerçek yaşamlarını ve günlük sorunlarını işler (Öztürk, 2000, s. 86).

Smelik'e göre kadın, filmin içerisinde gösteren konumundadır. Erkeğe bağlı kalarak bir şeyleri gösterir, erkek yok ise kadın bir hiçtir. Aynı zamanda Smelik sinemada var olan Autuer kavramını da eleştirmektedir. Ona göre bu kavram kadın yönetmenleri yok saymaktadır.

Barbara Creed ise incelemelerini kadın-canavar ekseninde yapmaktadır. Korku filmlerinde kadınların dünyaya getirdiği bebeklerin tuhaf doğumların, ucubelerin, kadının doğaüstü dünyasını temsil ettiğini söylemektedir. Creed, rahimin korku

filmlerinde kötülük, şeytan gibi kadın temsilleri olduğunu var saymaktadır. “Creed’e göre erkek vücudu bütünlüğü, biçimi ve normları temsil eder. Kadın vücudu ise bu özelliklere sahip değildir ve hamilelik bunun en uç sınırır” (Topçu, 2004, s. 189). Bir korku unsuru olarak vampir filmlerinde de aynı şekilde dişi vampirleri her zaman pis ve kötü olarak görmekteyiz. Kana duyulan ihtiyaç yüzünden ataerkil düzeni tehdit eden yapısı ile işleri karıştırmaktadır. Creed, vampir efsanesinin mitolojik anlamını menstürasyonun sembolik öyküsüne bağlamaktadır” (Öztürk, 2000, s.161).

Mary Ann Doane, kadınlığın unutulmuş ve kapı dışarı, etkisiz bırakılan bir şey olduğunu düşünmektedir. Kadının etkin olabileceği yerlerde bunu ancak güçsüzlük ile yapabileceğini savunmaktadır. “Kadının etkin ve inceleyen bakışı, yalnızca kendi kurbanlaştırılmasıyla eşzamanlı olabilir” (Williams, 1992). Kadının unutulmuş ve erkekler tarafından filmlerde baskın olamayan, ezilen ve kurban rolleri egemen ideoloji ile örtüşmektedir. Ancak kadın filmlerinde durum değişmektedir. Kadın filmlerinin amacı, kadın temsillerinin gidişatını değiştirmek ve aslında neler yaşadıklarını göstererek toplumu bilinçlendirmektir. “Doane’a göre kadın seyirci travesti gibi erkek bakışla özdeşleşebilir, böylelikle paradoksal bir biçimde kendi cinsiyetini güçsüzleştiren kendisini güçlendirir ya da mazoşist bir şekilde kendini eksiklik olarak damgalanmasıyla özdeşleşir” (Stam, 2014, s.185).

Psikolojik Feminist Film Kuramı incelemeye alındığında konunun kadın filmleri ve kadın temsilleri olduğunu görmekteyiz. Ancak kuramcılar farklı bakış açıları ile söylemlerini savunabilmektedir. Aynı şekilde bir diğer inceleme alanı ise Sosyolojik Feminist Kuramdır. Feminizmin en çok etkilendiği alanlardan biri de sosyoloji, eş deyişle toplumbilimidir.

3.1.2. Sosyolojik Feminist Film Kuramı

Film çalışmalarında Sosyolojik yaklaşımların sinemanın toplumsal gerçeğini yansıttığını söylenmektedir. Sosyolojik Feminist Film Kuramcılarına göre kadın karakterlerin filmlerde temsil edilme şekilleri toplum tarafından kadınlara nasıl davranıldığını simgelemektedir. Kadınların gerçek hayatta ne oldukları, istekleri ve gidişatlarının çarpıtılmasıdır. Senaristler, kadın karakterleri tarihsel süreçte var olan kadınsallıkları ile temsil etmektedir. “Molly Haskell, Marjorie Rosen ve Joan Melen, Anglo/Amerikan film çalışmalarında sosyolojik yaklaşım ya da yansıtma teorisinin

tipik örnekleri olarak değerlendirilir” (White, 2000, s. 116). Haskell, kadının temsili için üç karakter belirler. Olağanüstü kadın yani güçlü ve bir iş yapabilmeye sahip güçteki kadınlar, sıradan kadın, pasif ve sessiz karakterler, en son ise olağanüstü olan sıradan kadınlar. “White, Amerikan Sosyolojik Feminist Film eleştirisinin sınırlılıklarını eleştirirken kuramcılarının öznel tutumlarını da devreye katar” (İri, 2014, s. 163).

White, Heskell’in incelemelerine feminizme mesafeli olduğunu vurgular ve ondan uzak durduğunu belirtir. Yeni Hollywood sinemasında kadının marjinal bir konumda olduğunu belirtir. Hollywood sineması kadını herhangi bir şekilde anlamaya çalışmadan popüler bir mit olarak yansıtmaktadır.

Kadının erkeğe göre değersiz görülmesi toplumun her düzeyine, tüm kurumlarına ve ilişkilerine yerleşmiştir. Kadın kimliği; televizyon, dergiler, reklam endüstrisi, sinemalar, gibi popüler kültür ürünleri ile belirlenmektedir. Kadınların özgür, kendi kimliğini kurgulayan bireyler olabilmeleri için egemen kültürün her yere yayılmış, kurumsal yapılarla desteklenmiş olan kadın rol modellerine, kadınlık tanımlarına karşı gelmeleri gerekmektedir (Aktaş, 2013, s. 68).

Amerikan Sosyolojik Feminist Film Kuramı ise karakter ve hikayenin derinlemesine incelemesini yapmadan daha çok ışık, ses, kurgu gibi kavramların oyuncuyu nasıl geri planda bıraktığına eleştirir. “Levi-Straussure özenin inşasında yapıların önemine dikkat çeker: İnsan öznesinin kendisiyle açıklanırılığı artık savunulamaz; özne yapının ve yapının dönüşümlerinin nesnesidir” (Coward ve Elis, 1985, s. 41).

Claire Johnston, kadınların temsil ediliş biçimlerinde toplumsal bir alt yapının olduğunu ön görmektedir. Gerçek yaşamlarının yansıtılmadığını ve kadınların tek tipleştirildiğini düşünmektedir. Klasik anlatıda kadın erkek seyircinin bir uzantısı, yön vereni olarak görünmektedir, Johnston sinemada kadın temsillerini, rollerini eleştirmektedir. “Johnston yazısında kadınların sessiz sinema döneminden bu yana nasıl tektipleştirildiğini gösterir ve hem kısıtlayıcı geleneklere karşı çıkan, hem de eğlendirici olacak bir sinema önerir” (Gürkan, 2015, s. 28). Roland Barthes’in mit kavramına bakarak, kadının geleneksel formlardan kopması ve kendine ait bir alan oluşturmasını savunmaktadır. “Claire Johnston, 1973 yılında ‘Karşı-Sinema Olarak Kadın Mitleri’ isimli makalesinde Roland Barthes’in mit kavramından yola çıkarak, klasik sinemadaki kadın mitini araştırır. Mit Johnston’a göre, cinsiyetçi ideolojiyi

nakleder, dönüştürür ve gizler-görünür olduğunda kaybolur- ve bu nedenle doğaldır” (Saygılıgil, 2016, s. 149).

Johnston’a göre, erkek karakterler kadın karakterlere nazaran daha çok değişmekte ve farklı şekiller almaktadır ve bu durumu cinsiyetçi ideolojiye dayandırmaktadır. Böylelikle kadınların çoğu tarihler, kültürler ve coğrafyaların dışında kaldığını vurgular. Bunu mitlerin varlığına dayandıran Johnston’a göre mitler coğrafyanın bulunduğu kültürden çok fazla etkilendiğini söyler. (Özdemir, 2018, s. 139).

Sinemada kadının sürekli izlendiğini ancak bunun sadece göze hitap eden, kadınlıktan uzak bir gerçek olduğunu savunmaktadır. Filmlerde kadın göze hitap etmekten ve erkek egemen ideolojinin gidişatına yön vermekten öteye geçememiştir. “Sinemada seyirlik olarak kadın üzerine müthiş vurgu yapılmasına rağmen, kadının kadın olarak var olmadığını söylemek sanırım doğru olur” (Johnston, 1973, s. 214). Johnston, kadınların erkek egemen toplumda erkek olmayan olarak ötekileştirildiğini düşünmektedir. Eğer erkek değilse ikinci planda kaldığını ve eksik olduğunu düşünülür. Böylelikle kadın sinemada baskı altındadır ve hükmedilir bir yapıya sahiptir. “Claire Johnston, kadın sinemasının geleneklerle ve biçimlerle bağlantısını radikal bir tarzda kesmek için hazırlık yapması gerektiğini söyler” (Smelik, 1995, s. 66). P. Cook ve C. Johnston, göz dolduran seyirlik kadının temsilinde erotizmin öne çıkarıldığını savunur. Bu yüzden kadınların temsil edilme şekilleri kadınların üzerinde erkek egemen bir ideolojinin baskısını sinemanın ilk yıllarından itibaren kullanıldığı düşünülür. Kadınların erkek olmayan şekilde negatif temsilleri yine bulunulan coğrafya ve kültüre göre değişiklik gösterebilmektedir. Ancak özellikle sinemanın ilk yıllarında feminist hareketlerin doğuşuna kadar ataerkil dünyada temsiliyet durumu genel olarak birbirine benzer şekildedir. Saygılıgil’e göre Johnston için manipüle edilmemiş yazım, film ya da yayının olmadığını, onları yöneten ve manipülasyona sebep olan insanların varlığından söz etmektedir. Kameranın işlevine dikkat çekilmekte ve kameranın egemen ideolojinin bir doğal dünyası olduğunu söylemektedir (2016, s. 150). Johnston’ın tartışmayı başlatmasındaki asıl amaç, kadın karakterlerin sinemadaki temsilleridir. Alternatif Feminist filmlerinde kadının temsil edilmesinin değişime uğraması onların ortak fantezi temellerinin güçlenmesine neden olabilmektedir. “Kadın figürler zamansız mitler dünyasının soyut varlıkları gibi görünür” (Stam, 2014, s. 184). Johnston, düşünceleri ile aslında sinemada kadının sosyolojik boyutuna karşı çıkmaktadır. Bu yaklaşımlarla kadının temsillerinde gerçeklikten kopma, kadının da erkek için sunulan bir temsil olduğunu

vurgulamaktadır. Kadının gerçek hali ile temsil edilmediğini ve sunulmuş biçiminin yanlış olduğunu bunu ancak Alternatif feminist sinemanın varlığı ile aşılabileceğini düşünmektedir.

De Lauretis, sinemada kadının tarihsel süreci ile olan imgesel gelişimine ele almaktadır. Anlatıda kadının kadınsı olmak zorunda olduğu temsilleri incelemektedir. Bu aktarımdaki arzunun kadına yönelik şiddetin bir biçimi olduğunu düşünmektedir. Yansıtılan kadın karakterlerin arzulanan kadın olması ve bir yandan da toplumun bunu görebilmesi mümkündür. “Kadın izleyicinin uzamda durağan, sabit ve bir kare olarak algılanan perdedeki imgeyle ve dişille, özdeşleşme ile zamansal, etkin ya da hareket halinde ayrımsanan kamerayla ve erille özdeşleşme arasında bölündüğünü iddia eder” (Aktaran Ögüt, 2009, s 205). De Lauretis kadınların kendi içlerindeki farklılıklardan dolayı cinsel ayrımların ötesine geçmesinin gerektiğini söylemektedir. Kadınların buldukları coğrafya ve kültüre göre farklılıklarının var olduğunu ve gelişen teknolojiye göre de şekillendiklerini savunmaktadır. Tek tip kadın formunun dışına çıkılması gerektiğini ve kadınların kendi aralarında farklı temsillerin ortaya çıkabileceğini düşünmektedir. “De Lauretis için cinsiyet sinemayı da içeren pek çok sosyal teknoloji tarafından üretilmiştir. Karmaşık sosyal teknolojiler, kurumlar, temsiliyetler, süreçler, model bireyler bunlara bir rol ve yer belirler. Bu teknolojilerce kadınlar ve erkeklerin farklılıkları ve cinselliğin pratikleri ve söylemleri konusunda çelişen yatırımların olması istenir” (Stam, 2014, s. 186).

Feminist Kuramların incelenmesinde farklı görüş ve yöntemlere sahip kuramcılar mevcuttur. Mulvey’in öncülük ettiği bu kavramların açıklamasına hemen ardından Ann Kaplan, erkeğin kadını her zaman kontrol etmediğini ve kadın ya da erkeğin yer değiştirebileceklerini savunmaktadır. Aynı zamanda kadınlara ait bir bakışın olup olmayacağını araştırmaktadır. “Kaplan’a göre kadın izleyicinin bakışında erkekte olduğu gibi dikizleme arzusunun gücü bulunmaz. Kadın eril konumlandırmaya geçerek, baskın hale gelebilir ve farklı içerikte de olsa, bakışın öznesi konumuna taşınabilir” (Saygılıgil, 2016, s. 157). Hollywood’un var olup büyümesi ile seyirci kendini film ve karakterler ile özdeşleştirmeye başlamaktadır.

Eğer psikanalitik feminist sinema araştırmacıları özünde röntgenci “eril” bakışları kamusallaşıyorsa – dik bakışların, iğdiş edilme bağlamında anlatıcı öykülerin içinde nasıl yapılaşığına odaklanan, tek taraflı bir psikanalitik

uslamla- film anlatısı kuramcılarını olay örgüsünün nasıl açıklandığı ve öykü anlatıcılığı için kullanılan sinematik teknik üzerine yoğunlaştı (Kaplan, 2018, s. 461).

Annette Kuhn, iki noktaya dikkat çekmektedir. İlki tüm temsil biçimleri ideolojik olarak tartışılır, ikincisi ise Hollywood sinemasının erkek egemen filmlere sahip olması üzerine erkeklerin bundan haz duyulmasına odaklanmıştır. Filmlerdeki temsiller ve imgeler ile görünmektedir ki egemen ideoloji kapitalist olduğu kadar cinsiyetçidir de. Cinsiyetçilik, feminizmin içerisinde tartışılan ve gelişen bir kavram olarak; erkekler tarafından yaratılan kadın temsilleri, evrensel temsiller biçimine geçmektedir. “Feminist kültür eleştirmenleri, erkek sanatı içinde kadınların kullanılmasına hem karşı çıkar hem de bu sanatı çözümler” (Buikema, 1995:6).

Rowbotham, kadınların erkekler tarafından yarattıkları temsiller ile kendini tanıyıp ona göre şekillendiklerinden bahsetmektedir. Erkek yönetmenlerin sadece yönetmen olarak filmlerini çekmediklerini, toplum ve temsil gidişatına kültürün yön verdiklerini savunmaktadır. Erkek yönetmenlerin çektiği veya yazdığı filmlerde erkek oldukları belirtilmezken, kadın yönetmenlerin çektiği ve yazdığı filmlerde kadın oldukları mutlaka belirtilmektedir.

Sorlin’e göre, kadın kahramanların sinemadaki görünümünün toplumsal görünümü ile örtüşmediği kanaatindedir. Kadınların temsil biçimlerinde herhangi bir açıklık yoktur aksine kapalı ve belirsiz bir yapısı vardır. Kadınlar özel alana sıkıştırılmış, bastırılmış ve kalıp yargılar ile toplumda varlığını sürdürürken bu durum sinemaya da yansımıştır.

3.2. Feminist Kuram ve Türk Sineması

Feminist Film Kuramı, her ülkede var olduğu gibi Türk Sinemasında geç olsa da etkilerini göstermektedir. Türk Sineması, 1950’ler ile birlikte Yeşilçam’a tanıklık eder. Diğer dünya sinemalarında olduğu gibi erken dönem sinemayı kapsayan 1950 – 1980 arası Türk Sinemasında da kadın temsilleri sosyo-kültürel dönemin etkilerini taşımaktadır. Akbulut, 1960-1975 yılları arasında Melodram filmlerinde kadın temsillerini incelemiştir ve filmlerde toplumun cinsiyet kategorilerini yaşadığı kültüre göre kurduğunu ve bunun türevlerini çıkardığından bahsetmektedir. “Kadınlar filmlerde, ataerkil yapının devamı için bir sorun oluşturmayan edilgen, çaresiz, güçsüz olarak tanımlanır. Bu durumda da filmler kadınlara gerçek kadınların

temsilleri olarak değil, erkek bilinçaltına uygun temsiller olarak bir gösterge işlevine girer’’ (Akbulut, 2008: 356). Abisel ise yapmış olduğu geniş çalışmada kadın temsillerinin iki farklı kategoride olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan biri toplumun dayatmış olduğu rollere uygun davranılması diğer ise bu rollerin dışına çıkan kadın temsilidir.

Toplumsal cinsiyet rolünde davranan kadının asıl niteliği, yaşam amacı olan sevdiği adam, evliliği, çocuk büyütme ve bir ev kurup onun iyi olması için var olmayı benimsemesidir. Rolüne uygun davranmayan kadın ise, elindekiyle yetinmeyen, daha rahat bir yaşamı arzulayan, bu nedenle erkeklerin dünyasına geçiveren, hesap soran, bildiğini yapıp istediğini planlı biçimle elde etmeye çalışan tip sergiler (Abisel, 2008:299).

1980 yıllarına kadar filmlerde kadınlar; mağdur, çaresiz, suskun, boyun eğen ve kurban rollerinde temsil edilmiştir. Egemen ideolojinin toplumsal sorunları Türk Sinemasındaki kadın karakterlerin temsil edilmiş biçimlerine de aynı şekilde yansımaktadır. Ancak 1980’lerden sonra durum biraz daha değişerek kadın karakterlerin biraz daha sesi çıkan, en azından toplumda söz sahibi konumuna gelmesine, filmlerde daha ayakları üzerinde duran ve kamusal alanda kendini belli edebilen kadın temsillerine çevrilmiştir. Dünyadaki feminist gelişmelerle birlikte Türkiye’de de durum sinemaya siyasi, toplumsal ve kültürel olarak yansımaktadır. Feminist hareketlerin gelişmesi hem toplumsal rollerin değişimine neden olmakta hem de bu durum doğal olarak filmlere yansımaktadır.

Psikolojik ve Sosyolojik Feminist Film Kuramında kadınların gerçek yaşam şekillerinin doğru olarak sinemaya yansıtılmadığından bahsedilmektedir. Türk Sinemasında kadın temsiliyetinin uzun süre bir dili olamamıştır. “Türk Sineması’nın kadınları hemen her dönem tüm bu hegemonik erkeklik örgüsü içinde temsil edilse de zaman içerisinde değişen dünya koşulları ve ekonomik gereksinimlerin de etkisiyle bu kadınların daha görünür hale geldiği yadsınamaz bir gerçekliktir’’ (Çağlıyan, 2014, s. 264).

2000’li yıllara gelindiğinde ise sinemada kadın karakterler hem erkek hem kadın yönetmenlerce daha dikkate alınarak temsil edilmeye başlanmıştır. Değişmeye başlayan toplum yapısı sinemadaki temsilleri de etkilemiştir. Özellikle kadın yönetmenlerin çoğalması ve film üretimlerine başlamaları ile kadın karakterlerin temsillerinde önemli değişiklikler olmuştur. Bu yeni yönetmen kuşağının kendine has bir üslubunun olduğu ön görülür (Güreş, Gürses ve İmançer, 2010, s. 182). Kadınlar özellikle sinemanın

çıkışından 90'li yıllara kadar genellikle oyuncu olarak kayda geçmektedir. Kamera arkasında bir yer edinemedikleri ve sektörün de ataerkil bir yapıya sahip olması bunun gerekçelerinden biridir.

Öztürk, 1914-2002 yılları arasında Türkiye'de çekilen filmlerde 6035 filminden 96 tanesinin kadınlar tarafından çekildiğinin istatistiğini çıkarmaktadır. Türkiye'de film yapımından bunu yana sadece yüzde ikilik bir kısmın kadınlara ait olduğunu açıklamaktadır (2004, s. 41-44). 2000'li yıllar sonrasında kadın temsillerini özellikle kadın yönetmenlerin filmlerinde yoğunluklu olarak görülebilmektedir.

2000'li yıllar ile ve sonrasında Türk sinemasında ciddi değişimler söz konusudur. Yeşilçam sinemasının dışına çıkılmış ve temsillerde ciddi değişimler olmuştur. Yeni sinemada ideal tiplere yoktur. Temsiller iyi, güzel ya da ideal olarak karşımıza çıkmaz. Kadın simgesi özellikle değişime uğramıştır. Ayakları üzerinde duran ve dik kadın temsilleri kullanılmaya başlamış, ev kadını ve erkeğin sözünden çıkmayan temsiller geride kalmıştır (Sevinç, 2014, s. 98).

Türkiye'de feminizmin iyiden iyiye yayılması ve bir kadın dayanışması haline gelmesinin sinemaya da olumlu yönde yansımaları olmuştur. Özellikle 2010 yılından sonra yapılan kadın filmlerinde, kadınların gerçek hayatları görülmektedir. Sinema, kadınların sadece gerçek hayatlarını görmekle kalmayıp onların görünmeyen sorunlarını da işlemektedir. Küçük yaşta evlendirilen kız çocukları; köy bölgelerinde erken evlendirilen ve ne hissettiğini bile bilemediğimiz kız çocuklarının hayat hikayeleri, şiddet mağduru kadınlar, hem fiziksel hem de psikolojik şiddetin ne boyutta olduğu bu Feminist Filmler ile gözler önüne serilmektedir. Filmlerin çoğunda iki ayrı kadın temsili vardır. Biri beyaz yakalı diye tabir ettiğimiz daha düzenli ve yüksek gelirli çalışan kadın iken diğeri onun evine temizliğe giden kadın ya da çocuğuna bakan kadın gibi. Bu temsiller aslında hayatın tam içinden ve olabildiğince gerçektir.

Feminist bakış, filmlerde kadının temsiline ataerkil bir yapıda gösterilmesini sorgulamaktadır. Kadının bedeninden çok toplumda var olma biçiminin öne çıkarılıp temsil edilmesinden yanadır. Feminist çözümleme, Feminist Kuramın ele aldıklarından yola çıkar. Böylelikle sinemada teknik ve içeriğe yönelik kadını öteki, diğer yapıda güçlü bir silah olarak görülür. Feminist ideoloji ve kültürlerin etkisi ile kadının filmlerde temsil edilişleri sorgulanır (Güreş, Gürses ve İmançer, 2010, s. 186-187).

Aynı zamanda sinemanın önceki yıllarına nazaran kadınlar filmlerde birbirlerine destek çıkan, koruyup kollayan karakterler olarak yer almaktadır. Bu bağlamda

feminizm kadınların hepsinin bir olduğu ortak hür irade için çabaladığını göstermektedir.

Kadın temsillerinde feminist bakış açısının gerçekleri ile yansıtılmasının bir sebebi ise Türkiye'deki kadın yönetmenlerdir. Kadın yönetmenlerin çoğalması ile Türk Sinemasındaki kadın temsilleri değişmeye başlanmıştır.

3.2.1. Feminist Kuram ve Türkiye'deki Kadın Yönetmenler

Kadın yönetmenler, Türk Sinemasında öteden beri var olsa da filmlerini duyurması sinema içerisinde zaman almıştır. 2000'li yıllar ile kadın yönetmenler çoğalmış ve özellikle 2010 yılı sonrası benzer kadın sorunlarını ele alarak sinema tarihinde önemli yere sahip olmuşlardır. Feminist Film Kuramının üzerinde durduğu kadınların gerçek hayatlarına ilişkin sorunlarını ortaya çıkartmak amacı, Türkiye'deki kadın yönetmenlerin çoğalması ve filmlerini bu yapının üzerine kurmaları ile Türk Sinemasında da görünür kılmıştır.

2000'li yıllar ile artmaya başlayan kadın yönetmenler, 2010 yılı sonrasında oldukça üretken olmaya başlamışlardır. Türkiye'deki kadın yönetmenler filmlerinde kadın karakterlere yoğunlaşarak onların gerçek hayatlarını ele almaktadır. Burada Feminist Film Kuramının eleştirdiği, erkek seyircinin yön verdiği kadın temsillerine karşın, kadın yönetmenler kadın temsillerini oluşturmaktadırlar. Böylelikle kadın sorunları güncel bir şekilde filmlerde yerini almaktadır. Ana karakterler genellikle kadınlardır ve öykü kadınlar üzerine yazılmaktadır. Kadın yönetmenlerin sinemaya girmesi ile kadın karakterlerin temsilinde önemli ve kalıcı olacak değişimler olacağına inanılmaktadır. Çünkü sinemada geçmişten yakın geleceğine kadar kadın karakterlere erkek seyircinin yön verildiği düşünülmektedir. Kadın yönetmenler ise gişe kaygısı gütmeden filmlere gerçek kadın karakterlere ve gerçek öykülere yer vermektedir. Sinemada kadın karakterlerin değişimi bir nevi hem cinsleri tarafından büyük ölçüde desteklenmektedir. İlk kadın yönetmen 1951 yılında Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu ile birlikte çekilen *Vatan ve Namık Kemal* filmine Cahide Sokullu yönetmenlik koltuğunda eşlik etmektedir. Cahide Sokullu'nun yönetmenlik denemsi kadınların sektör içinde barınabileceğinin ilk göstergelerinden ve belki kadınlar için bir dayanak olabilmektedir. Cahide Sokullu'nun yönetmenliğinden sonra biraz ara verilmiş ve 1964 yılında pedagog Dr. Nuran Şener *Aydedeye Gidiyoruz* filmi ile ikinci kadın

yönetmen olmuştur. 1965 yılında ise Feyturiye Esen *Canım Benim* filmini çekmektedir.

1965’li yıllar ile Türkiye’de kadın yönetmen koltuğuna oturan bir diğer isim ise Bilge Olgaç’tır. Türk Sineması üzerinde uzun zaman filmler çekmiş ve yönetmenlik alanında ün kazanmıştır. Bu üretken ve zorlu dönem 1975’li yılların Yeşilçam seks furyası ile uzun bir ara vermiştir. Bilge Olgaç, ilk filmini *Üçünüze de Mıhralarım* 1965 yılında çeker 1975 yılına kadar film üretmeye yoğun bir şekilde devam eder ve 1975 yılında uzun bir ara verir. 1994 yılında 37. Son filmi *Bir Yanımız Bahar Bahçe*’dir. Filmlerinde kadın karakterleri ve olayları sık sık kullanmaktadır. Bir röportajında Olgaç, ‘Kadının ölmesi demek her şeyin bitmesi anlamına geliyor. Ama işin birde kara mizah tarafı var. Kadınlar ölmüş bunlar hala ‘kaşık düşmanı, ölmeseydi’ diyorlar’ (Katı, 1984:65). Olgaç, filmlerinde kadın sorunlarını siyaset, sınıf ayrımı, ekonomik özgürlüklerle bağdaştırmaktadır.

1990 yıllar ile birlikte Türkiye’de kendi filmlerini üreten yönetmen sayısı çoğalmaktadır. Yönetmenler siyasi olaylardan ve baskılardan sonra 1990’larda oldukça rahatlamış ve istedikleri filmleri çekmeye başlamıştır. Bununla birlikte kadın yönetmenlerde çoğalmış ve film üretimlerine başlamıştır. 1990’lar ile birlikte Türk Sinemasında; Canan Gerede, Biket İlhan, Füzulan Karamustafa, Tomris Giritlioğlu, Seçkin Yaşar, Işıl Özgentürk, Handan İpekçi, Sunar Kural Aytuna, Necef Uğurlu, Yeşim Ustaoglu, Canan Evcimen Obay, Jülide Övür, Fide Motan gibi kadın yönetmenler film üretmeye başlamıştır. Sinemada bu özgürleşme yönetmenlerin yaptığı filmlere de yansımaktadır.

2000’li yıllarda ise kadın yönetmenler her zamankinden daha özgürdür. Kendi filmlerini yapmak için önemli girişimlerde bulunmuşlardır. Bu kadın yönetmenlerin arasında; Senem Tüzen, Ela Alyamaç, Gülten Taranç, Berrin Dağçınar, İlksen Başarır, Pelin Esmer, Belma Baş, Ceyda Torun, Selma Köksal Çekiç, Yeşim Sezgin, Selda Çiçek, Aslı Özge (Almanya’da ilk film gösterimi sağlamıştır.) gibi yönetmenler önemli filmlere imza atmıştır. 2000’li yıllarda bazı yönetmenler sadece kadın filmlerine yoğunlaşırken bazı yönetmen farklı konuları da işlemektedir. Sadece sanat filmleri değil, klasik anlatı yapısına sahip gişe filmlerinde bile kadın karakterlerin temsillerinde önemli ve olumlu değişimler söz konusudur. Kadın yönetmenler sinemada kadının temsil ediliş biçimini değiştirmek için verdikleri uğraşlara her geçen

gün biraz daha yaklaşmıştır. Böylelikle 2000’li yıllar sinema için yeni bir dönem olarak da bilinmektedir.

2000’li yıllarda ülkede yeni bir sosyolojik düzen kurulması ve küreselleşmenin etkisi olmuştur. Türk sineması böylelikle yeni çağa adım atmıştır. Popüler sinemada büyük yankılar ortaya çıkmış ve sinema salonları dolup taşmıştır. En önemlisi ise kadınların filmlerdeki konumunun değişime uğramasıdır. Kadın temsillerinde geçmişten gelen kalıp yargılardan arındırmaya başlanmıştır. Kadınların yaşları, meslekleri vb. özellikleri tek tip kalıp yargılardan kurtulup çeşitlilik kazanmaktadır. Kadın sorunlarına daha çok değinilmeye başlanmış ve kadın yönetmenlerin varlıkları çoğalmıştır (Ceylanlı, 2019, s. 18).

Kadın karakterlerin işleyişinde bazı filmlerde görülen iyi kötü kadın kavramının kaldırılması, iyi kadının mutlu mesut yaşarken, kötü kadının cezalandırılması klasik anlatı yapısına göre oluşan temellerin kaldırıldığı görülmektedir. Filmlerde gündelik hayatlardan izler taşınmakta ve kadınların gerçekte olduğu gibi yansıtıldığı görülmektedir. Ataerkil yapının hala önüne geçilemediği bazı durumlarda vardır. Bu temsillerin var oluşunun değişmesinde klasik anlatıdan uzaklaşan ve kendi filmlerine yoğunluk veren ‘autuer’ olarak adlandırdığımız kadın yönetmenlerin etkisi büyüktür.

Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran hatta yapı bozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler 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 yönetmendir (Öztürk, 2004,s. 12).

2010 yılı ve günümüz sürecinde ise Türkiye’deki kadın yönetmenlerin isimleri her geçen gün daha fazla artmakta, yeni filmler üretilmektedir. Yeni isimler ortaya çıkarken daha önceki yıllarda üretime başlayan kadın yönetmenler 2010’dan sonra da durmadan üretmeye devam etmektedir. Çiğdem Vitriyel, Ahu Öztürk, Ceyda Özgün, Deniz Akçay, Emine Emel Balcı, Esra Saydam ve Nisa Dağ, Melisa Önel, Zeynep Dadak, Vuslat Saraçoğlu, Çiğdem Sezgin Türkiye’deki kadın yönetmenler arasında yer almaktadır. Kadın yönetmenler her geçen yıl çoğalmakta ve bununla birlikte sektörde varlıklarını hem hissettirmekte hem de artık daha fazla kabul görmeyi sağlamaktadır. 2000’li yıllarda ele alınandan daha fazla kadın sorunu işlenmekte ve öykünün esas kahramanı kadınlar olmaya başlamaktadır. Bu dönem boyunca kadınlar kamusal alana tamamen açılmış, daha fazla kendi ayakları üzerinde duran, boyun eğmeyen aksine dik duran temsiller ile karşımıza çıkmaktadır. Çalışan,

ekonomik özgürlüğe sahip kadın temsilleri görmekteyiz. Kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın temsillerini işleyişlerinin değişime uğramasının bir sebebi ise toplumsal hafızanın da değişime uğraması ile ilişkilendirilmektedir. Toplumsal hafıza için Karaarslan, “Belirli bir ulus devlet politikasına sahip olan toplumsal hafıza, bir toplum içinde yer alan her bir bireyin hafızasını ifade etmektedir” (2019, s.61). olarak açıklamaktadır. Halbwachs’ın hafızayı inceleme şekli sosyolojiktir. Hafıza, hem bireye aittir hem de toplum ile birlikte şekillenmektedir (2018, s. 37).

Toplumun parçası olan her bir birey, doğduğu günden itibaren diğerleriyle iletişim halindedir. Ortak geçmiş, tarih, dil ve kültür bireyleri ortak bir grubun parçası gibi hissettirir. Dünya üzerinde var olan her toplumun kendine özgü gelenek ve kültürel değerlerinin olması da bu şekilde açıklanabilir. Nasıl ki bireyler yaşamlarını sürdürebilmek için bir arada yaşamak ve iletişim kurmak zorundaysa, benzer şekilde varlıklarını devam ettirmek isteyen toplumlar da bir takım ortak değerlere ve bağlayıcı unsurlara ihtiyaç duymaktadır. Tarih, dil, kültür gibi bağlayıcı unsurların sonraki nesillere aktarılması bu nedenle önem teşkil etmektedir. Toplumun oluşturan her kuşak arasında aktarılan bu bilgiler, ortak bir hafızanın da temelini oluşturmaktadır. Toplumun devamlılığı için bu hatırlama eylemi önemli bir rol oynamaktadır. Kısacası hangi olayları, ne şekilde algıladığımız içinde yaşadığımız topluma ve koşullarına göre şekillenmektedir (Gökırmaklı, 2020, s. 13-14).

Türkiye’de de toplumsal hafıza 2000’li yıllar ile değişime uğramaktadır. Böylelikle toplumsal hafıza değiştikçe, toplumda var olan bazı kalıp yargılara bakış değişmektedir. Toplumsal hafızanın değişime uğraması sinemayı ve tüm kitle iletişim araçlarını etkilemektedir. Kitle iletişim araçları bir nevi seyirciyi şekillendiren bir etken olarak görülmektedir. Nasıl ki klasik anlatı sinemasında kadının temsil ediliş şekli erkek seyirciler tarafından belirleniyor ise aynı şekilde sinema toplumsal hafızayı da etkilemektedir. “Medyanın sunduğu bilgiler, toplumun ve bireyin hafızasına eklenir, pekiştirilir, kimi zaman da tam tersi olarak unutturulur ya da farklı bir şekilde aktarılır” (İnce, 2010, s. 24). 2000’li yıllar ile Türkiye’de de toplumsal bellek kavramı değişime uğramaya başlamaktadır. Değişimler toplumda var olan tüm meslek grupları, toplulukları ve bireyler üzerinde olan etkilerini medya üzerinde de göstermektedir. Kitle iletişim araçları ile de toplumsal hafızanın değişime uğraması desteklenmektedir. Aynı şekilde toplumsal hafızanın değişimi sinemayı da etkilemektedir.

Türk kolektif kimliğinin 2000’li yıllarda yaşamaya başladığı değişim sinemaya da yansımıştır. Geçmişe ilişkin olarak bilgilenme kaynağı olarak kabul edilen sinemasal ürünler, 2000 sonrası Türk sinemasında geçmişe bakışta belleği merkez almakta ve bellek aracılığıyla geçmişle bugünü ilişkilendirmektedirler. Kolektif belleği yeniden kurulması için geçmişi yeniden ele alan bu eğilim, insan odaklı anlatıları aracılığı ile hafıza ve hatırlama ekseninde geçmişin farklı bir

bakış açısı ile yeniden değerlendirilmesi için alan açmaya çalışmaktadır (Şeylan, 2015, s. 47).

Genel olarak Türkiye'deki kadın yönetmenler geçmişten günümüze filmlerde kadının temsil edilişi ile ilgili önemli konulara değinmiştir. 2000 sonrası, toplum arasında söz sahibi olamayan Türk filmlerinde gelinen son nokta, kadının her şeyin farkına vardığı, gündelik, gerçek kadın sorunlarının ana öyküye yerleştiği filmlere gelinmiştir. Bu durum Feminist Kuramın ortaya çıkışından sonra Feminist Film incelemeleri ile kadınların bir araya gelmiştir. Türkiye'deki kadın yönetmenler özellikle 2000'li yıllarda başlayan, 2010 yılı sonrasında ise yoğunlaştıkları kadın sorunlarının üzerinde durmaktadır. 2010 yılları ve sonrasında Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Emine Emel Balcı ve Ahu Öztürk gibi yönetmenler benzer kadın sorunlarını ele alarak, filmlerinde ana karakterleri kadınlardan oluşturmaktadır. Yönetmenlerin benzer temaları işlemeleri Türk toplumunda var olan sorunların kadınları gerçekte nasıl etkilediğini göstermektedir.

BÖLÜM 4

4. ANALİZ VE BULGULAR

4.1. Yöntem

Bu çalışma Feminist Kuramı temel almaktadır. Çalışmada uygulanacak yöntem, 2010 sonrası çekilen ve Türkiye'deki kadın yönetmenlerin filmlerini kapsamaktadır. Bu kapsamda ele alınan filmlerin içerikleri, Feminist Kuram ile entegre olarak dört ana temada; (i) ataerkillik, (ii) kadının kamusal alandaki yeri, (iii) kadının sınıf problemleri ve (iv) kadının anne imajı kapsamında çözümlenecektir. Ataerkillik yapının kadın karakterlerin hayatlarını nasıl etkilediği, nasıl yön verdiği, bunun filmlere nasıl yansıtıldığı, kadının sınıf problemleri, kadının anne imajı ve kadının kamusal alanda ne kadar var olduğu tartışılacaktır

4.1.1. Ataerkillik

“Ataerkillik, erkekleri kadınlardan daha üstün gören ideolojik ve sosyal bir yapıdır” (Rawat, 2014, s. 43-45). Ataerkillik geçmişten günümüze toplumlar aracılığıyla aktarılmaktadır. Göçebe hayatlarda dahi erkeğin avlanıp evine yemek getirmesine karşın kadın, evde o yemeği pişirmek ve çocuk bakmak ile kodlanmaktadır. “İlkel toplumların göçebe yaşamlarında, erkekler avcılıkla ilgilenirken kadınlar çocuk doğumu, bakımı, beslenme gibi faktörlerle ilgilenmektedir. Kadının ve erkeğin aralarındaki iş bölümü cinsiyete göre ayrılım göstermektedir. Kadın ve erkeğin üzerine yüklenen toplumsal ve ailesel rollerin bu dönemde şekillenmeye başlanmaktadır” (Aytaç ve Sevüktekin, 2002, s.219). Bu görüşle yerleşik hayata geçişin kadınlar üzerinde kalıtsal roller bıraktığı ön görülmektedir.

Kadının erkeğe bağılı yaşaması, kadının kamusal alanda çalışmayıp özel alanı olan evin ihtiyaçlarını karşılaması, evlenmek, çocuk doğurmak ve evin tüm ihtiyaçlarını karşılamak zorunda olması kadın üzerine yüklenmiş roller arasında yer almaktadır. Bunun aksinin iddia edilmesi toplum tarafından kabul edilmemektedir. Bununla birlikte “bazı işlerin erkek işi, bazı işlerin ise kadın işi” (Dedeoğlu, 2012, s.14) olarak görüldüğü görülmektedir. “Ataerkilliğin hakim olduğu toplumlarda erkekler kontrolünü kadınlardan kişisel hizmet almak, güçlü hissetmek için kullanırlar” (Topcuoğlu, 2010, s.68). Böylelikle erkeklerin iş ve özel hayatta kadınlardan üstün olduğunu düşünerek kendilerinin kontrol mekanizmasında olduğu düşünülmektedir.

4.1.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri

Arendt (2010) kamusal alan için “İnsan faaliyetlerinden bahsederken, insana özgü üç unsur vurgulamaktadır. Bu unsurları; emek, iş ve eylem olarak adlandırmaktadır. Emek ve işi kamusal alan faaliyeti yerine koyarken, eylemi özel alan grubunun içine almaktadır. Özel alanı bazı haklardan mahrum sayarken kamusal alanı ise mülk sahipliği sayarak oranın eşitlik kavramlarında yer aldığını söylemektedir”. Başka bir çalışmasında ise “herkesin kamusal alanda yer almadığını ekleyerek, kölelerin ve kadınların kamusal alanda yer verilmeyen gruplar olduğunu” (Arendt, 2013). söylemektedir. “Kadının yaşamsal alanı aile içi mekânda kalmış ve özel alan olarak adlandırılan ve sınırları kesin olarak belirlenmiş bu alandan öteye geçememiştir. Gündelik hayatın içinde kadınlar politik alanın da dışında bırakılmaktadır. Bu durum ise erkeğin elinde bulundurduğu iktidarı daha da fazla güçlendirmektedir” (Bora, 2015).

Koparan, kadının kamusal alandan ayrılmasını sanayi devriminin getirmiş olduğu yapıya bağlamaktadır. Gelişmenin kadın için özel-ev konumunu derinleşmesini sağlarken, erkeği daha çok kamusal alana itmektir. İş yapma gücünün radikal dönüşümlerinin bir getirisi olduğu düşünülmektedir. Eskiden ev iş yeri aynı yerken artık değişime uğramış ve birbirinden tamamen ayrılmaktadır. Böylelikle kadın, ev ortamına daha fazla hapsolmektedir (2020, s.57). “Kamusal yaşam politikayı belirlemekte bunu da erkek eliyle yapmaktadır ve iktisadi güç burada vuku bulmaktadır. Kadın ise dört duvar arasında geri hizmetten sorumlu, sokağa

çıkması engellenmiş, sesi kısılmış bir konumda varlığını sürdürmektedir” (Çaha, 2006. s. 159)

4.1.3. Kadının Sınıf Problemleri

Sınıf, kişilerin toplum içerisinde yer aldıkları konumlarda onlara atfedilen değer olarak görülmektedir. Aynı zamanda sınıf cinsiyet ile de bağdaştırılmaktadır. “Cinsel özellikler sınıfsal özelliklerle iç içedir. Bir sınıfın tanımlanmasındaki esas boyutlardan birinin, iki cinsiyete ve onların toplumsal konumlarına verdiği yer ve değerdir” (Bora,2011:140).

Sınıf mücadelenin cinsiyet boyutunda kadın ve erkeğin sınıf sorunları ortaya çıkmaktadır. Sınıf da tıpkı ataerkillik gibi toplumsal cinsiyetçiliğin bir ürünü olarak görülmektedir. Erkek geçmişten günümüze kadar olan süreçte devamlı toplum içerisinde yer alarak çalışmış ve kendi eril dilini kamusal alanda da özel alanda da pekiştirmiştir. Kadının özel alan olan evin içerisinde çocuk doğurmak, bakmak, ev işi yapmak ve eşine iyi davranmak varken erkeğin çalışması in çalışması toplumlar tarafından yeterli bulunmaktadır. “İş bölümü, erkeğe kamusal alanda ya da üretimle ilişkili görevler verirken, kadına ev içi çalışma ya da üretmeyle ilgili görevler vermektedir. Cinsiyetlere göre iş bölümü, kadına evin içinde gerçekleştirmesi gereken görevler yani ev işi, çocuk bakımı, yemek yapmak gibi, erkeğe ise evi geçindirme, ev dışı görevler olarak belirlenmektedir” (Özçatal, 2011, s. 24).

4.1.4. Kadının Anne İmajı

Kadın, geçmişten günümüze klasik anlatı sinemasında her zaman anne, eş, ev işçisi olarak yer almaktadır. Evlenmek, çocuk doğurmak, çocuğuna bakmak, eşine iyi davranmak, eşinin isteklerini yerine getirip yemek yapmak, çamaşır yıkamak diğer bir deyişle evin tüm ihtiyaçlarını karşılamak geçmişten günümüze kadına toplum tarafından yüklenen roller arasında yer almaktadır.

Bu durum klasik anlatı sinemasının dışına çıkarak kendi filmlerini çekmek isteyen bağımsız yönetmenler tarafından fark edilmiş ve kadının gündelik sorunları ele alınarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Bu filmlerin çoğunda kadınların evlenmek ya da çocuk yapmak zorunda olmadığı ön görülmektedir. Bireyin, kendi özgürlük halkasını kendisinin belirmesi ve kimseye ihtiyaç duymadan (klasik anlatı sinemasına göre

kadın her zaman bir erkeğe ihtiyaç duyar) kendi kendine yetebilmesinin gerektiği anlatılmıştır. Aynı zamanda kadının çalışma alanları klasik anlatıda gösterildiği gibi ev ya da güzel plazalar değildir. Kadın, her işi yapacak güçte olup geçimini idame ettirebilmek için özellikle alt sınıf ise her işte çalışıp yine geçimini sağlayabilmektedir. Örneğin, çalışmaya konu olan filmlerde bu örneklerle olarak; Sosyal tesiste çalışan kadın, uzun yol hostesliği yapan kadın, konfeksiyonda ortacı kadın ve ev işçiliği yapan kadın karakterler mevcuttur.

Diğer yandan, klasik anlatı sinemasında kadına yüklenen anne rolü bağımsız sinemada değişime uğramıştır. Anne olmanın bir tercih değil, olmak zorunda olunan bir şey olarak gösterilen filmlerin dışına bağımsız sinemacılar çıkararak herkesin anne olması gerektiğini ya da isteyerek anne olmadığını vurgulamaktadır.

4.2. Yeşim Ustaoglu ‘Araf’ Filmi

Araf filmi, üç gencin hayatlarını ve şehirlerarası yol üzerindeki bir dinlenme tesisinde çalışmalarını konu almaktadır. Asıl karakterler Zehra ve Olgun’dur yan karakterler ise Derya, Mahur, Zehra’nın annesidir. Zehra köy hayatında çelişkiler yaşayan, kendine bir yer arayan ve arafta kalmış bir şekilde yaşamını sürdürmeye çalışmaktadır. Derya ise genç yaşta evlilik dışı çocuk sahibi olmuştur. Ancak toplumun onaylamadığı, bu olay karşısında çocuğunu evlatlık vermek zorunda kalmıştır. Zehra ve Derya çalıştıkları dinlenme tesisinde yakın arkadaş olmuşlardır. Diğer çalışma arkadaşları Olgun ise, sessiz her şeye boyun eğen annesi ve alkolik babası ile yaşamaya çalışmaktadır. Zehra’ya duyduğu aşk ile ona yakınlaşmaya çalışmakta ancak Zehra ona karşılık vermemektedir. Derya’nın Zehra’yı götürdüğü bir düğünde Mahur ile yaklaşan Zehra o geceyi Derya’nın evinde geçirir. Aralarında bir şey geçmemesine rağmen Mahur ile birbirlerine bir şeyler hissettikleri görülür. Mahur, Zehra’nın çalıştığı dinlenme tesisine gidip gelmeye başlar ve bir gün Zehra onun arabasına biner. İlişkileri bu noktada başlar ve Zehra Mahur’a onu da yanında götürmesini söyler ama Mahur buna sessiz kalır ve bir daha Zehra’nın yanına gelmez. Birkaç ay sonra hamile olduğunu anlayan Zehra sıkıntılı bir dönemden geçer ve bir gece hastanenin tuvaletinde bebeğini ölü doğurur. Durum tüm köye duyulur. Zehra’nın hamile kaldığını öğrenen Olgun, Derya’nın evine zarar verir. Zehra hep Olgun’a mektuplar yazar ve filmin sonunda Zehra ile Olgun cezaevinde evlenirler.

4.2.1. Ataerkillik

Geçmişten günümüze ataerkillik kadınların yok sayıldığı bir sistem haline gelmiştir ve bu her mesleğin her dalında görülmektedir. Kadın yönetmenler filmlerinde ataerkillik olgusunun üstünde yoğun bir şekilde durmuş ve bu yaklaşım kadınlar üzerindeki etkilerini topluma yansıtmaya çalışmıştır.

Yeşim Ustaoglu'da *Araf* filminde seyirciye ataerkil yapıyı sunmaktadır. Kadın yönetmenlerin filmlerde kadın temsillerini daha vurgulayıcı ve gerçekçi olduğuna inanan Yeşim Ustaoglu, bu durumu şöyle özetler:

Kadın cinselliğini, duygularını, bedenini, arzusunu bir kadın yönetmen daha iyi empati kurarak anlayabilir ve filmlerinde bunu aktarabilir. Bir kadın güvenilirliğini daha rahat bir şekilde ve kolaylıkla ortaya koyabilir. Erkek yönetmenlerin kadın konulu filmlerinde erkeklerin kadın temsillerini işlemesi farklılık gösterebiliyor. Ancak kadın yönetmen, kadının tüm duygularını aktarmada daha net ve doğru olabiliyor. Camille Paglia, cinsel hazların birçoğunu erkeklerden aldığımızı vurgulamakta. Türkiye'de olan bitene karşı ne önerebilirim bilmiyorum.

Kadın yönetmenlerin belli organizasyonlarda bulunduğu ve katıldıkları festivaller söz konusu. Ama kendi adıma ne diyeceğimi bilemiyorum. Kadın sineması ayrımını yapmak bana göre çok değil. Kadınları belli başlı kalıplara da koyabiliyoruz bazen bu şekilde. Böylelikle kategorize edilme durumundan çok hoşlanmıyorum yani (Aktaran Özen, 2017, s. 76).

Araf filminde en belirgin noktalardan biri kadınların buldukları hayattan kaçmak için bir erkeğe güvenmeleri, sırtlarını dayamaları gerektiğini düşünmeleridir. Tıpkı Zehra'nın Mahur'a kasaban çıkmak için yaptığı gibi. Zehra sevdiği adama onu götürmesini, buralardan gitmelerini söyler. Bu durum o insanın iyi ya da kötü olması, onu sevmesi, saygı göstermesi gibi olguları ikinci üçüncü plana atılmasına sebep olmaktadır. Daha tanıyamadığı Mahur hiç konuşmayan biridir. Uzun yol şoförlüğü yapan Mahur ara sıra Zehra'nın çalıştığı yere gider ve orada birbirlerini görürler. Bir iki kere görüşürler ve Zehra hep Mahur'u bekler. Mahur onu işten alır evine bırakır ancak paylaştıkları başka bir şey yoktur.

Buna rağmen bir gün birlikte olurlar ve Zehra birlikte olduğu bu adamı bir daha göremez. "Zehra artık Mahur'dan haber alamaz. Özgürlük ve bulunduğu yerden gitme hayali, Mahur'a olan aşkı ile elinden gider. Tek başına karnında bebekle, artık geleneklerin toplumun, yasaların, normların karşısındadır" (İlbuğa, 2018, s. 309). Zehra'nın kendinden yaşça büyük çalışma arkadaşı Derya ile olan sohbetinde iş aramak için Zehra için internette açılacak bir profilden bahsederlerken Derya'nın

Zehra'ya “*sen işi bırak bir koca bul böylece kurtul, abla tavsiyesi demektedir*”. Burada da tek kurtuluşun, bir koca bularak olabileceğinin inancı gösterilmektedir. Ataerkil yapıda erkekler kurtaran kişi, güçlü ve dayanıklı olarak geçmişten günümüze kodlanmaktadır. Kadınlar ise kırılğan, narin ve boyun eğen karakterler olarak kodlanır. Zehra'nın her zaman uzaklara gitme hayali vardır. Taşrada büyümeye çalışan ve kendini bulmaya çalışan genç bir kadındır. Uzaklara gitme hayalinin ise her zaman bir erkeğin varlığı ile mümkün olabileceğine inandırmaktadır. Olgun, Derya'nın şikayeti ile hapse girdikten sonra Zehra ona mektuplar yazar ve en sonunda ceza evinde canlı yayında evlenirler. Aynı şekilde Zehra'nın Mahur'a duyduğu bu aşk belki daha bilinçli olsaydı bu kadar ağır bir ceza ile sonuçlanmazdı ancak ataerkil toplumlarda özellikle taşrada aşk yaşamak ağır sonuçlar doğurabilmektedir. Aslında burada klasik anlatı sinemasında toplum tarafından kabul görülmeyecek hareketlerde bulunan kadınların cezalandırılma sistemi de görülmektedir ancak yönetmen bunu çok farklı bir dille aktardığını söylemektedir. 1995 yılında Mitchel, feminizm için ataerkil dünyada rollere, cinsiyetçiliğe ve günlük yaşam haklarına yer vermektedir. Günümüz kadın yönetmenlerinde filmlerinde de bu olguya yer verildiği görülmektedir.

Altyazı dergisine röportaj veren Yeşim Ustaoglu, genelde muhafazakâr sinemada kadının bu yönü, aşkın peşinden cesurca gitmesi hep bir trajediye yol açar ve burada da aslında aynı şey meydana geliyor, film aynı bakışa sahip olmasa da. Cümlelerine karşılık olarak: Eğer aşkı o kadar hissederek yaşamazsaydı ve biz bunu göstermeseydik, o zaman sonradan başına gelenler bir cezalandırma gibi algılanabilirdi. Bu benim istemediğim bir şeydi tabii ki. Bu çocuğu travmaya sürükleyen biziz; bu yapı, bu toplum. O insanın çaresizliğini hissetmemiz lazım. O sahneyi o yüzden hiç kesmedim zaten. İnsanların bakmadığını da biliyorum, sinir sistemimizi zorlayan bir şey. Ama herkesin bayılmasını istedim. O ânı bu kadar hissederek yaşamazsak olmaz. Çünkü bu bir trajedi. Bakın buraya geldiniz, bunu hepimiz oturup seyredin. Bu kadar ağır bir şey yaşadık çünkü bu kız (Yücel, 2013).

Filmin, ataerkil yapıya karşı çıktığı bir diğer özelliği ise babaların geri planda bırakılmasıdır. Filmde Zehra'nın babasını neredeyse görmeyiz çünkü ailede annesinin sözü daha çok geçmektedir. Anne karakteri burada daha baskın olarak görülmektedir. Kocasını susturabilen, psikolojik ve fiziksel şiddete görmemektedir. Öte yandan Olgun'un babası alkolik ve annesine kötü davranan işe yaramaz bir adamdır. Ustaoglu burada işe yaramayan, kötü davranışlar sergileyen baba figürünü çok geri planda bırakıp ataerkil yapıyı bozmaya çalışmaktadır.

Olgun'un babası filmde ön planda yansıtılmamaktadır. Babasının silüet şeklini genelde görmekteyiz. Sinemada genelde yansıtılan geri planda kalmış baba figürünü bu filmde dışarıda bırakmaktadır. Evi ile ilişkisi kötü olan o

kadar çok baba figürü vardır ki Ustaoglu bu filmde baba figürüne bir kimlik vermez. Evine ve ailesine katkı sağlamayan bu karakterleri filmde yok sayarak onları cezalandırır. Aynı şekilde filmde köpekleri zehirleme sahnesi olması toplum tarafından kabul görülmeyecek işler yaptığını da kanıtlamaktadır (Özen, 2017, s. 115).

Toplum tarafından dışlanmış, kadını kirlenmiş, suçlu gibi düşünülür. Kadının kendisini en kuvvetli hissettiği zaman, toplumdaki kötü tepki aldığı ana dönüşür. Kadının cesaretinin kaybolmasını sağlayarak, kararlarını özgürce değerlendirme konusunda onu kıran bir konuma sokar. Feminist kuramcılara göre bu durum, kadının kendi iradesini toplum yüzünden bastırılması ve elinden alınmasına, özgürleşmesinin engellenmesine sebep olmaktadır (Özen, 2017, s. 143).

4.2.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri

Zehra karakteri, taşrada yaşamasına rağmen çalışan ve evine para götüren genç bir kadındır. Ataerkil toplumlarda kadının çalışması hoş karşılanmaz. Çalışan kadın karakterleri Türkiye'deki yönetmenlerin sıklıkla filmlerinde yer verdiği bir olgudur. Yeşim Ustaoglu'da *Araf* filminde ana karakterleri Zehra ve Derya'yı çalışan kadınlar olarak temsil etmektedir.

Her ne kadar çalışan kadın temsilleri görsek dahi kadın kamusal alanda yine yok sayılmaktadır. Örneğin, Zehra çalıştığı yerde patronu tarafından azarlanmaktadır ve patronu bir de erkektir. Bu durum aslında hayatın bir gerçeği olarak seyircinin yüzüne vurmaktadır. Kadın kamusal alanda var olduğundan öte yerini henüz bulamaz ve cinsiyetçi söylemlere maruz kalmaktadır. “Yeşim Ustaoglu kendine has sinemasal diliyle yeni anlatıların ve yok sayılmış öznelerin hikayelerinin seyrine çıkarmaktadır. Seyirciye hem farklı bakma ve algılama biçimleri hem de yeni özne konumları önerir” (Yıldız, 2008).

Mahur her zaman Zehra'yı köyün girişinden kamyon ile alıp gene aynı noktaya bırakmaktadır. Aslında burada Zehra'yı köy halkı ya da ailesinden biri görebilir ancak Zehra bunu sorun etmez yani aslında toplumsal normlara karşı geliş söz konusudur. Aynı şekilde ölü doğan bebeğinden sonra evde şiddete maruz kalmaz. Yönetmen bu kısımları eleyerek asıl karakterin nasıl hissettiğine yoğunlaşmaktadır. Zehra kendini kapatmış ve dış dünya ile iletişimini kesmiştir. “Zehra uzak yerlere gitmeyi, başka bir yaşantısı olmasını Mahur üzerinden hayal eder, fakat bu olmaz, ölü doğum yapar ve sonrası, kamusal alandan soyutlanır, eve hapis olur. Onun kamusal alana tekrar geri

dönmesi, bir birey olarak kabul edilmesi ancak ve ancak Olgun'u cezaevinde ziyaret etmesi ve onunla evlenmesi ile mümkün olur'' (İlbuğa, 2018, s. 310).

Yeşim Ustaoglu, verdiği bir röportajda birey olmaktan bahsetmektedir.

Bireyden söz ederken bir insanın öncelikle kendine saygı duymasını, kendini anlamasını, inisiyatif alabilmesini, bu değeri öncelikle kendine verebilmesini kastediyorum. Biz hiçbir şekilde böyle yetiştirmiyoruz çocuklarımızı. Kendine ait bir düşünce yaratma, o inisiyatife sahip olabilme erki, erdemiyle yetiştirmiyoruz. Tam tersine yetiştiriyoruz: Onu kontrol eden mekanizmalar her türlü tabuyla, her türlü korkuyla belirlenir. Belki kuşaklara yayılacak bir süreçten söz ediyorum. Ama ancak o zaman, "benim bedenim, benimdir" dediğinde bu, başkası için de bir şekilde çınlayacak. Bunun herkes için bir anlamı olması, marjinal olmaktan çıkması lazım (Yücel, F. 2013).

Yönetmenin söylemleri üzerine filmde dikkate almış olduğu bazı topluma aykırı hareketler söz konusudur. Yönetmen birey olmanın hassasiyetini aktarmaya çalışmakta ve bunu aslında normalize etmeye çalışmaktadır. Zehra'nın aksine Derya'nın yaşı daha büyüktür ve daha merkezi bir yerde oturmaktadır. Yaşının ve yaşadıklarının ona verdiği özgüven ile ayakları yere basan, sözünü geçiren ve kamusal alanda kendine söz söyletmeyen bir karaktere sahiptir. Derya'da filmde Zehra gibi toplumsal normları önemsememektedir. Bekar bir kadındır ve evlilik dışı bir ilişkisi vardır. Tek başına yaşamaktadır ve bu durumu herhangi birinden saklamamaktadır. Öte yandan olarak kadının kendini her alanda özgürleştirilmesi ve özellikle kamusal alanda yakaladığı özgürlük ona fiziksel şiddet ve psikolojik şiddet olarak geri dönebilmektedir. "Şiddetin çok arttığı bir süreç. Göçün etkisi çok büyük. Köyü bırakıp gelen insanlar ve bir yandan kadını özgürleştirici ve kadının kendisini geliştirmesi, özgürleşmesi şiddeti arttırmakta bu paralel işliyor. Taciz ve tecavüz, aile içi meseleler, kendi tercihlerini kullanması önünde bir erkek tarafından engel teşkil edebilir" (Bir Kadın- Yeşim Ustaoglu. Dk. 21).

Ustaoglu, *Araf* filminde kadınların gerçek yaşam öykülerini anlatmayı amaçlamaktadır. Kadınların kamusal alanda ve özel hayatlarında nasıl sorunlar yaşadıklarını tüm gerçekliği ile aktarmaktadır. *Araf* filminde Zehra'nın Olgun'a kaçışı ile ilgili Mahur'da istediği özgürlük arzusunu taşıdığını belirtmektedir. "Bana sorarsanız Zehra'nın evden kaçıp Olgun ile evlenmeye gitmesi arzusunun peşinden gitmesidir. Bunlar diğer yarattığım kadın karakter ile benzerlikler taşıyor. Diğer filmlerimde olanlarla. Ve bu kadın karakterler çok gerçek ve hayatın içindenler" (Bir Kadın Yeşim Ustaoglu, Dk.33).

4.2.3. Kadının Sınıf Problemleri

Kadınlar dünya genelinde olduğu gibi Türkiye’de de sınıf problemleri ile mücadele etmeye çalışmaktadır. *Araf* filminde de bu sınıf problemini görebilmekteyiz. Eğer Zehra karakteri bir erkek olsaydı bulunduğu toplumdan daha kolay kaçabilecekti ya da Zehra zengin bir ailenin kızı olsaydı taşradan kaçmak için bir erkeğe sığınmak zorunda kalıp zor şeyler yaşamayacaktı. Zehra’nın yerinde bir erkek olsaydı eğer birini hamile bıraktığı için toplum tarafından damgalanmayacaktı ya da psikolojisi bozulmayacaktı belki. Ustaoglu, sınıf problemi ile ilgili verdiği bir röportajda şunları söylemektedir:

Hiçbir zaman kadın erkek ayrımı yapmadım aslında ama bunu kadın problemini ayrı tuttum sanırım. Sosyal olarak kadının yaşadığı tüm problemlerle kendi var oluş serüvenimi ayrı tutmayı tercih ediyorum. Belki de aslında çok asi bir yapım olduğu için hep yeniyi ve farklıyı sorgulamak ve dile getirmek ile ilgili tutkum da çok güçlü. Çünkü aslında sadece kendinizle hesaplaşıyorsunuz (Yönetmenlerle Buluşma, Dk. 34).

Araf filminin bir diğer sınıf sorunu ise, klasik anlatı sinemasında gösterilmesine karşı gösteren konumunda kadının kurban rolüne örnek verilmesidir. Klasik anlatı yapısında kadın erkeğin gölgesinde, yan karakter olarak var olmasına karşın Ustaoglu hem *Araf* filminde hem de diğer filmlerinde kadınları ana karaktere oturtmakta ve başlarına bir şey gelmiş olsa dahi onları aciz, toplum tarafından dışlanan olarak göstermemektedir. *Araf* filminde Zehra’nın tek başına doğum yapar ancak Zehra ne yaşadığı köyde ne de ailesi tarafından bir dışlanma, şiddet görmez. Ustaoglu bu yüzden aslında karakterini psikolojik açıdan ele almaktadır. Toplumun ya da ailenin baskılarını görmezden gelerek sadece karakterin yaşadıklarına odaklanmaktadır.

Ben genel olarak sinemamızda kadınlığı kavrama da kadınların daha doğru yaklaşımı olabileceğini düşünüyorum. Erkeklerin kadınları kavramasında hala çok ciddi bir sorun var. En azından bu tarafından baktığımızda kadınların kendilerini, sadece kadın meselesini değil, bir kadın karakteri anlama ve kavrama bir şeyi anlama ve kavrama konusunda sinemamızda çok kötürüm bir durum var aslında. Bence dünya sinemasında da hala benzer sorunlar var. Kadının gerçek anlamda bir karakter ve insanı yaratma konusunda bence sinemamızın çok ciddi bir problemi var. Hala çok klişe ve yan karakter olarak erkek dünyasına hizmet eden bir durum ya da hep kurban olan kadın olduğunu düşünüyorum sinemamızda. Bazı erkek ve kadın yönetmenler bu durumu bu şekilde kullanmıyorlar ancak çok azınlık bir gruplar. Genel hatları ile durum böyle (Klaket. Dk. 16:30).

Kadın karakterleri anlatmak aslında en iyi bildiğim şeyi anlatmak gibi. Yazan kişinin kadın ya da erkek karakterleri oluştururken bunları çok iyi tanıyıp bilmesi gerekiyor bu yüzden kadın karakterleri iyi biliyorum. Kadın karakterlerin Türkiye

sinemasında ikinci planda kalmasını kendime sinemamıza yediremiyorum. Kadın karakterlerini hep kendi gücüne inanarak yazdım kurban olmalarını istemiyorum içlerindeki gücü göstermek istiyorum (Ters Açı. Dk. 12).

İki insanın birbirinden ayrı yerlerde doğup farklı şartlar altında büyümeleri ve farklı ailelere sahip olmaları elbette sınıf mücadelesinde değerlendirmedir ancak burada asıl meselenin kadının sınıf problemleri olduğu ve bunun kadın yönetmenler tarafından ortaya çıkartılıp filmlerine konu edinmeleri önemlidir. Bu yaklaşım kadınların toplum tarafından bakış açılarını değiştirmeyi ve dünya genelinde bu toplumsal hafızayı değiştirmeyi amaçlamaktadır.

4.2.4. Kadının Anne İmajı

Araf filmine bakıldığı zaman üç farklı anne imajı görebilmekteyiz. İlk olarak Zehra'nın annesi ile olan iletişimine bakıldığında aslında çok uzak, mesafeli bir ilişkilerinin olduğunu anlamak mümkündür. Anne kız arasındaki ilişkiden ziyade yan ve tamamlayıcı bir karakter niteliğindedir. Diğer anne figürü ise Derya'dır. Elinden çocuğu alınmasına karşın, film boyunca bu olaydan çok az bahsetmektedir. Bekar bir kadın olarak çalışıp kendine bakmaktadır. Son olarak Zehra, anne olmayı istememesine karşın sevdiği ve güvendiği adamdan hamile kalır. Film boyunca diğer anne karakterleri de daha çok Zehra'nın psikolojisi derinlemesine filmde işlenmektedir.

Yeşim Ustaoglu, Zehra karakterinin hamile kalıp tuvalette ölü bebek doğurduktan sonra onu atması ve filmde bunu sansürsüz direkt olarak vermesini şu şekilde anlatmaktadır;

Bu insanının vicdanını da sorguluyor, vicdanı harekete geçiyor. Bunu hissedin, yaşayın, bu böyle bir şey demek için bunu paylaşıyorum elbette. Bu durum birçok erkeğinki de harekete geçiyor muhtemelen. Biz maço bir toplumuz. Çok rahatlıkla söyleyebilirim. O yüzden irite de oluyor insanlar ama bu izlenmeli. Çünkü biz sağda solda 'birisi oraya çocuğunu atmış, cami avlusuna bırakmış' gibi haberleri duyduğumuzda genellikle bunu yaşayan kız çocuklarımızı içten içe suçluyoruz. O küçük haberleri okurken bir ahlaki değerlendirme yapıyoruz, kurbanlara o suça karışmakta ehillermiş gibi davranıyoruz. Halbuki o çocukların yaşadığı travma, baskı, çaresizlik ve yalnızlık var. Bırakın, hasbelkader kendi isteğiyle bunu yaşayanı, bazen tecavüz sonucunda da böyle bir olay yaşanabilir. O yüzden aile içi ya da dışı bir tecavüz hikayesi koymak istemedim. Bunlara maruz kalıp üstü o kadar kapanan, kapatılan bir toplumda yaşamaya çalışıyoruz ki... 'Bu böyle yaşanıyormuşu seyirciye, onun da vicdanını biraz harekete geçirerek yapmak istedim. Bu çaresizlikten uzak tutmalıyız kızlarımızı. Toplumu eğitirken de bireye önem vermeyi öğrenmeliyiz. Çözüm diyemem buna ama bir toplumu sağlıklı kılabilecek tek

şey -hastalıklı bir toplumdayız çünkü- insanı birey olarak yetiştirebilmek. Bireyden söz ederken bir insanın öncelikle kendine saygı duymasını, kendini anlamasını, inisiyatif alabilmesini, bu değeri öncelikle kendine verebilmesini kastediyorum. Biz hiçbir şekilde böyle yetiştirmiyoruz çocuklarımızı. Kendine ait bir düşünce yaratma, o inisiyatife sahip olabilme erki, erdemleriyle yetiştirmiyoruz. Tam tersine yetiştiriyoruz. Onu kontrol eden mekanizmalar her türlü tabuyla, her türlü korkuyla belirlenir. Bunun herkes için bir anlamı olması, marjinal olmaktan çıkması lazım. Tabii ki bu kampanyaları doğru buluyorum. Ama bütün bunların bir marjinallik içine sıkışıp kalmadığı, hakikaten nefes alabildiği bir toplumu özlemek çok daha doğru değil mi? (<http://www.yesimustaoglu.com/>).

Film boyunca Zehra ve annesinin ilişkisinden çok Derya ve Zehra'nın ilişkisini görülmektedir. Derya'nın sürekli Zehra'yı ikaz etmesi, Mahur'a güvenmemesi gerektiğini söylemesi bir anne, abla gibi onu uyarmasının altında ise kendi yaşadıkları yatmaktadır.

Derya aslında daha da travmatik bir karakter. Hiç tamir olmamış başka bir yarayla karşılaşılıyor Derya'da. Zehra'nın ablası gibi olan, ona örnek olan bir kadının da derininde böyle bir yara olduğunu öğreniyoruz. Tecavüze uğramış annelerde çok rastlanan bir şey var: Kendi kızının başına aynı şey geldiğinde seyirci kalmak istiyorlar. Derya'nın "sen de tıpkı benim gibi çocuğunu vereceksin" diyerek bunu Zehra'ya dayatması böyle bir şey. Zehra'nın da aynı çaresizliği yaşamasını istiyor. Onunla o acıyı paylaşmak istiyor (<https://altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/>).

Filmde az da olsa gördüğümüz diğer bir anne figürü Olgun'un annesidir. O da sürekli eşi tarafından şiddete maruz kalan, buna boyun eğen ve halini kabullenmiş bir karakterdir. Bu duruma ise karşı çıkan tek kişi Olgun'dur.

4.3. Pelin Esmer "Gözetleme Kulesi" Filmi

Nihat, ıssız bir ormanda yangın gözetleme kulesinde işe başlar. Seher ise üniversite öğrencisidir. Okuyabilmek için şehirlerarası otobüs firmasında hosteslik yapar. İki karakterin kesiştiği nokta, Nihat'ın otobüs yolcuğu, Seher'in hosteslik yaptığı çalışma alanıdır. Nihat bir trafik kazasında eşini kaybetmiştir ve bu olaydan kendini sorumlu tutmaktadır. Bu yüzden şehir ile tüm bağlantısını koparıp ormanın tepesine kaçma kararı alır. Seher okumak için yanına gittiği dayısı tarafından tecavüze uğrar ve yapacak bir şeyi olmadığı için ne evine ne de dayısının yanına hiç gitmez ve yaşamını hosteslik yaparak sürdürmeye karar verir. Aynı zamanda otobüs terminalinde ufak bir lokantada hem garsonluk yapar hem de üst katında yatacak bir yer bulur. Tecavüzü sindiremeyip son çareyi annesine anlatmakta bulur. Ancak annesi ona neden daha erken söylemediğini sorar. Seher bebeğini tek başına kaldığı yerde doğurur ve bebeği

yol kenarına bırakır. Nihat, Seher'in kötü olduğunu fark eder ve ona yardım etmek için alıp ormana götürür. Daha sonra gelip bebeği alır ve çalıştığı evde onlara yardımcı olmaya çalışır.

4.3.1. Ataerkillik

Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* filminde ataerkil yapıyı derinlemesine ele almak mümkündür. Filmde görülen ana karakterden, yan karakterlere kadar hemen hepsinde ataerkil yapının baskılarını görebilmekteyiz. Örneğin, Seher karakterinin otobüs hostesliği yaparken ki tedirginliği, dayısı tarafından tecavüze uğrayıp hamile kalmasına, aynı şekilde Nihat'ın, Seher'in doğumundan sonra bebeğe bakması gerektiğini sert bir dille belirttiği görülmektedir. Seher'in kimseye hamileliğini söyleyememesi toplum tarafından kabul görmeyeceğindedir. Kadının rızasının olup olmaması burada devre dışı bırakılmaktadır. Kadının anne olmaya zorlanması, bebeğinin bakımını yapmak zorunda olması eril söylemlerin bir getirisidir. Nihat'ın Seher üzerinde sert bir dil kullanması onunla emir cümleleri ile konuşması gene ataerkil toplumda doğup büyümesi ile ilişkilendirilmiştir. Nihat'ın Seher'e "*Bakmayacaksan neden doğurdun bu çocuğu*" demesi. Seher kimsenin yardımına ihtiyacı olmadığını söylese de Nihat'a göre bir annenin, bir kadının yanında erkek olmadan yaşamını devam ettirmesinin güç olduğunu, "*nereye gideceksin böyle elinde bebek, kim bakar sana*" demesi üzerine Seher: "*kimseye ihtiyacım yok benim*" der. Ataerkil toplumlarda kadın her zaman yardıma muhtaç ve güçsüzdür. Sıklıkla Nihat'ın kendi içindeki bunalımını görebilmekteyiz. Hayatın içinde sıkışıp kalmış bir karakterdir. Çocuğunun ve karısının ölümünden kendini sorumlu tutmasına karşın eril dili çok baskındır.

Nihat aracılığıyla toplumda ataerkilin sınırlarını çizmiş olduğu bakış açısı ile yüzleştirir bizi yönetmen. Korumacı bir erkektir, Seher'e karşı kullandığı dilde emir cümleleri belirgindir. Bu davranışlarının sebebi Seher'i bebeğini terk ettiği için suçladığındandır belki ama bunu bu şekilde dışa vurması onun ataerkilliğinin yarattığı gerilimin getirisidir. Kadını anne olma rolüne zorlayan eril bir tahakkümdür (Kılıç, 2020, s.173).

Seher'in dayısı tarafından tecavüze uğraması ve hamile kalması ile ilişkilendirilmektedir. Seher'in durumu annesine anlatması ve durumun üstünün kapatılması gene aynı şekilde erilliğin bir göstergesidir. Seher'in babası ise kızı ile iletişim dahi kurmayan, onu tek başına üniversiteye göndermeyen, "namus" kavramı üzerine hayatını idame ettiren bir karakterdir. Sert, otoriter ve toplumsal normları kızı üzerinden oldukça yoğun bir şekilde kullanmaya çalışmaktadır. Seher bir başkaldırı olarak bunları kabul etmeyerek kendi yolunu çizmeye çalışmaktadır. Seher film boyunca eril bakışa ve normlara hep karşı çıkmakta, kendi bildiği yoldan ilerlemeyi seçmektedir. Tüm bunları yaparken tüm ailesini karşısına almaktadır. Dayısının tecavüzüne uğradıktan sonra bunu annesine ve Nihat'a söyler ancak Nihat bir karşılık vermez. Ataerkil toplumlara göre, kadın ne kadar kötü bir şey yaşamış olursa olsun içten içe bir suçlanması vardır. Toplum tarafından onaylanmayacak şeyler yapmak kadını cezalandırılmasına sebep olmaktadır. Ya cezalandırılır ya da kaderine boyun eğer. Seher ise tüm bunları reddeder.

Eril dilin, kadın üzerine etkilerine başka bir örnek olarak: Seher'in hostesliğe başladığı otobüs şoförüdür. Şoför dayısının arkadaşıdır ve Seher'e sahip çıkmaya çalışmaktadır. Onu himayesi altında görür ve korunmasına muhtaçmış gibi davranmaktadır. Eril topluluklarda bu durum ile sıklıkla karşılaşmaktadır. Çünkü kadınlar erkeklere göre korunmaya muhtaçtır ve tek başlarına hayatlarını idame ettiremez. Kendilerini kötü kişilerden uzak tutamaz ve güçsüzdür. Halbuki okuması için sadece dayısının yanına giderse izin verilecek Seher'e dayısı tarafından tecavüze uğramaktadır.

4.3.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri

Gözetleme Kulesi filminde kadın karakterler oldukça azdır. Aslında film boyunca erkek egemen topluluğun içinde bir kadının farklı birkaç erkek ile iletişimi ve yaşadığı olaylar görülmektedir. Kadın yönetmenlerin bu gidişatı değiştirmeye kendi filmlerinden başlaması ve filmlerinde kadının konumlandırılışını değiştirmeleri büyük önem taşımaktadır. Pelin Esmer, *Gözetleme Kulesi* filminde kalabalık ve farklı karakterlerdeki erkeklerin bir kadın üzerinde etkilerini seyirciye sunmaktadır. Filmdeki kadın karakterlere bakıldığında Seher ve annesi ön planda görülmektedir. Buda tüm dikkatlerin Seher üzerine çekilmemektedir. Onun psikolojik olarak da nasıl sarsıldığı derinlemesine verilmektedir.

Seher, fiili olarak görülmesi de bir üniversitede edebiyat bölümünde okumaktadır ve hamileliği sebebiyle okula gidemez. Kamusal alanda yer almaktan çekinmektedir çünkü toplumun onu kabul etmeyeceğini bilir. Arkadaşları, hocaları, mahalledeki komşuları, patronu kimse ile bunu paylaşamaz. Film boyunca Seher kamusal alan olarak; çalıştığı yerde, lokantada, hosteslik yaptığı zamanlarda otobüste görülmektedir. Mekan olarak kısıtlı ve dar bir görüş hakimdir. Film boyunca aslında kadın kamusal alandan ziyade daha çok kendi içinde, tek kaldığı zamanlarda ve bebeği doğduktan sonra Nihat'ın evinde görülmektedir.

Öte yandan Seher'in film boyunca kamusal alanda değil kendi özel alanı olan evde görülür. Anne karakteri, ev kadınıdır ve bir eşinin himayesi altında yaşamaya devam etmez. Ev dışında kamusal alanda anne figürünü görülmez.

4.3.3. Kadının Sınıf Problemleri

Gözetleme Kulesi filmi kadının sınıf problemlerini de oldukça yoğun bir şekilde aktarmaktadır. Seher'in gidecek bir yerinin olmayışı, hosteslik yaparak para kazanmaya çalışması, lokantanın deposunda kalması gibi. Sınıf problemler ataerkil toplumlarda her zaman var olmuş ve varlığını 21. Yüzyılda dahi korumaya devam etmektedir. Coğrafyanın küçük olması, herkesin birbirini tanıyor olması, çalışılan mekanların belirli olması ve yaşam alanlarının daha görünür olması sınıf mücadelesini ön plana çıkararak etkenler arasında yer almaktadır. Kadının sınıf problemleri sadece çalıştıkları mekanları kapsamamakta tüm hayatını derinlemesine etkilemektedir. Pelin Esmer, sınıf mücadelesini filminde Seher ve annesi üzerinden anlatmaktadır. Çünkü annesi yaşadıklarına boyun eğmiş ve kabullenmiş bir karakter olarak aslında tüm mücadelesini daha en başında bırakmış ve kocasının himayesine girmiştir. Seher annesinin, babanın himayesi altına girmesine karşı gelerek kendi ayakları üzerine durmaya çalışması ve Nihat'a da aynı şekilde karşı gelerek her seferinde "*yanına almak zorunda değildin*" der. Çünkü Seher'e göre kendi doğruları ve kendi hayatı vardır. Nihat ona her ne kadar yardım etmeye çalışsa da Seher için bunu yapmak zorunda değildir. Nihat olmasa da Seher bir şekilde işin içinden tek başına çıkabilecek gücü kendinde bulmaktadır. Bu yüzden Nihat'ın emir kipi ile konuşması, ona sert davranmasını kabullenememiştir. Seher ile babanın ilişkisi de aynı şekilde ilerlemektedir. Baba kız arasındaki iletişimi anne sağlamakta ve film boyunca Seher

ve babasını yan yana görülmemektedir. Seher annesinin yaşadıklarını kabullenişinin aksine başkaldırmayı seçmektedir.

Kadının sınıf problemleri, film boyunca Seher'in yaşadığı her olayda görülmektedir. Seher'in hamile kaldıktan sonra okulu bırakmak zorunda olması buna bir örnektir. Dayısı yaşantısının devam etmektedir ve Seher bununla ilgili bir şey yapamamaktadır. Kadın aynı şekilde yaşamını tüm hatları ile değiştirmeye çalışırken aynı durum bir erkeğin başına geldiğinde bir sorun teşkil etmez. Kadınlar buldukları yerde bir erkek varsa ona emanet edilir çünkü kadın korunmaya muhtaçtır ve tek başına kötü şeyler ile karşılaşabilir. Erkekler ise bir yerde çalışmaya başladıklarında ya da bir toplulukta bulduklarında kimseye emanet edilmez çünkü onlar kendi kendini koruyabilir. Halbuki yukarıda belirtildiği gibi, Seher güvenilir bir kişinin yanındayken tecavüze uğrayıp hamile kalmıştır. Bunun ne üniversite okuması ile ne de bir yerde çalışmaya başladığında namussuzluk olarak görülmesiyle alakalı değildir. Seher güvenilir olarak bilinen bir alanda iken kötülüğe maruz kalmıştır. Yine film boyunca dayının varlığını hiç göremeyiz o tamamen görünmez bir karakterdir.

Nihat'ın Seher'in üzerindeki davranışları da baz alındığında kadının sınıf problemlerine bir örnek daha eklenmektedir. Nihat, Seher'in bebeğe bakması gerektiğini dile getirir. Erkek çocuğuna bakmadığı zaman bu kadar büyük tepkiler ile karşılaşmazken kadın çocuğuna bakmak istemediği zaman bu durumu kimse kabul etmemektedir. Çünkü kadın annedir ve her ne olursa olsun çocuğuna bakmalıdır ancak aynı şey bir erkek için kabul edilmemektedir. Nihat, Seher'e kendisi olmasa başı boş kalacağından ve yardım etmese hiçbir şey yapamayacağından bahseder halbuki Seher için durum hiç böyle değildir.

4.3.4. Kadının Anne İmajı

Klasik anlatıdan günümüz bağımsız filmlerine kadar kadın karakterler filmlerde genellikle anne ve ev kadını rolündedir. Kadın evine sadık, kocası ve çocuklarının tüm bakımlarını üstlenmiş ve bu yüzden oldukça mutlu görünür. Kadın yönetmenler ise bunun gerçek hayatta olmadığını, kadının aslında çok daha farklı sorunlar ile başa çıktığını yansıtmaktadır. *Gözetleme Kulesi* filminde iki anne ile karşılaşmaktayız. Biri ana karakterimiz Seher diğeri ise Seher'in annesidir.

Seher, anne olmayı tercih etmeden dayısı tarafından tecavüze uğrar ve hamile kalır. Ne yapacağını bilemeden okuduğu üniversiteden uzaklaşarak çalışmaya başlar. Çocuk doğduktan sonra ise onu yola bırakır. Nihat Seher'i ve bebeğini yanına çalıştığı gözetleme kulesine alır. Seher bebeğe bakmak istemez. Bebeğin ağlamasına dayanamaz. Aynı zamanda bebeği nasıl besleyeceğini bile bilemez çünkü bebeğini isteyerek dünyaya getirmemiştir. Nihat ise Seher'e kızgın bir tavır ile sürekli o zaman neden doğduğunu sanar ve annelik bebeğine bakmak zorunda olmaktır. Halbuki Seher'in durumu çok daha farklıdır. Hem bebeği kabullenemez hem de nasıl bakması gerektiği hakkında en ufak bir bilgisi yoktur. Burada annelik ile ilgili eril dilin baskın oluşu toplumun normlarından kaynaklanmaktadır. Annelik kutsaldır. Kadın üzerine baskı özellikle eril kişiler baskındır. Nihat'ın söylemleri de film boyunca bunun üzerinedir ki Seher ile olan iletişimde sert ve emir kipi ile konuşmaktadır.

Seher bebeğini öğrendikten sonra ailesinin yanına gider. Annesi genel olarak Seher'in sorunlarını çözmeye çalışmaktadır ancak annesinin Seher'e neden daha önce gelmediğini sorması Seher için beklenmedik bir tepkidir. Belki Seher'e inanıyor, belki onu alıp kurtarmak ister ancak gene toplum ve koca baskısı onu kızını tek başına bırakmaya itmektedir.

4.4. Emine Emel Balcı “Nefesim Kesilene Kadar” Filmi

Film Serap karakterinin hayat mücadelesini ele almaktadır. Serap zor şartlar altında bir tekstil atölyesinde çalışmaktadır. Mecbur kaldığı için ablası ve eniştesinin yanında kalmaktadır. Babası uzun yol şoförüdür ve Serap'ın tek hayali babası ile ayrı bir evde yaşamaktır. Annesi yoktur. Serap kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan babası ile yeni bir hayat kurmak isteyen genç bir kadındır. Bunun için hep para biriktirmeye çalışır ancak babası Serap'ın düşündüğü kadar onunla olmak isteyen bir baba değildir. Hem cinsleri tarafından psikolojik şiddete de maruz kalmaktadır. Ablası ile anlaşamaz, çalıştığı iş yerindeki arkadaşları ile sorunlar yaşamaktadır.

4.4.1. Ataerkillik

Nefesim Kesilene Kadar filminde ataerkillik ana karakter Serap için tüm film boyunca devam etmektedir. Konfeksiyon işçisi Serap, dağılmış bir aileye sahiptir ve tek derdi babası ile bir eve çıkmaktadır çünkü ablası ve eniştesi ile yaşamak onun için zor bir hal almıştır. Enişte karakteri Serap'ın birikmiş parasını almaya çalışmaktadır

abla ise buna karşı gelmemektedir. “Kadın emeğini ele alırken hem ataerkillik hem de kapitalizm açısından ele almak önemli bir yere sahiptir. Her ikisi de kadını çevreleyen yapılardır ve kadınların çifte sömürüye uğramasına yol açmaktadırlar. Bu ikili yapı birbirinden beslenerek ortak mekanizmalar aracılığıyla kadının sadece sömürüye uğramasına değil bunun yeniden üretim aracılığıyla tekrar edilmesine neden olmaktadır” (Aydoğan, 2020, s.81). Aydoğan, eniştesinin Seher üzerindeki baskısını şu şekilde açıklamaktadır:

Serap’ın babasının yanından ayrılıp, ablası ve eniştesi ile birlikte yaşadığı eve girmeden önce kazandığı parayı ayakkabısının içine saklaması ve bu parayı eniştesine vermediği için sorguya çekildiği sahnede ise ataerkil sistemin aracıları olan erkek tarafından kadının sömürüye uğradığı açık bir şekilde ifade edilmektedir. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi “eve ekmek getiren koca” bu sistem içerisinde “aile reisi” konumunu da elde etmektedir. Filmde Serap’ın eniştesi de aile reisi konumunda yer alır ve evin diğer üyeleri olan kadınlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışır (2020, s. 83).

Öte yandan Serap’ın ablası eşinin bu yaptıklarına karşı sessiz kalmaktadır. Bu da eril dili kabulleniş olarak görülmektedir. Örneğin abla kocasının isteği üzerine Serap’ın çantasını bulup getirir ve içinde para arar. Kardeşini istese de rahatça misafir edememek, ondan sürekli para isteyen kocasına karşı gelememek ve kocasına sürekli boyun eğmek. Kadını yok saymak hemen her alanında varlığını korumaktadır. Seher sadece ablasının evinde değil, babası tarafından da yok sayılmaktadır. Seher babası ile ayrı eve çıkabilmek ve bir aile hayatı kurmanın peşinden gitmeye gayret göstermektedir. Babası Seher’in beklentisini karşılamamakta ve ona hep yalanlar söyleyerek ikincil konuma atmaktadır.

Emine Emel Balcı, *Nefesim Kesilene Kadar* filminde Serap karakterini klasik anlatı sinemasının dışında konumlandırmaktadır. Bu farklılıklar aslında seyirciye Serap için anti-kahraman izlenimi vermektedir. Bu durumda Serap, bazen yalan söylemektedir, bazen toplumun kabul etmeyeceği davranışlarda bulunmaktadır. Örneğin arkadaşının işten kovulmasına bile sebep olmaktadır. Bu anti-kahramanın oluşumu için Emine Emel Balcı konuyu özetlemektedir:

Aslında sıradanın, akışın, normalin içerisinde beklenilene vermeyen bir karakter olduğu için de bir anti-kahramandı. Bir kadın karakterin anti-kahraman olması da aynı zamanda hem politik bir şey bir yandan da bizim bütün ahlaki yargılarımızı da sorgulamaya sebep olan bir şey. Çünkü çok arası yok Türkiye sinemasında ya annelik üzerinden ya da çok fettan ve kötücül birtakım alanlar üzerinden ilerleyen

bir temsil alışkanlığı var. Bu ikisinin birbirine geçtiği bir karakter yaratabilir miyim diye de düşündüm. Şunu da fark ettim biz de bilerek veya bilmeyerek toplum içinde bazı kötülüklerle bulaşabiliyoruz. Çok bulanık sularda da gezebiliyoruz. Serap'ta bu yollardan geçmiş olabilir (Balcı, 2020, dk. 16).

Eril dilin kadın üzerindeki yaptırımları karşısında Serap seyircinin beklemediği bir rolde görülmektedir. Hoşlandığı erkek tarafından da karşılık bulamamaktadır. Etrafındaki herkesten bir darbe yiyen Serap'ın, ablası ve babası yalan söylemektedir. Serap etrafındakilere hırçınlaşır ve toplumsal tüm normlara karşı gelmektedir. Arkadaşını şikayet eder, sinirlendiği için arabanın camını kırar, para kaçıırır. Bunu en çok ataerkil sistem üzerinden yapmaktadır. Toplumun söylentilerini kulak ardı ederek her defasında kendi bildiğini yapmaktadır. Yönetmen film boyunca eril bakışın kadın hakkında söylentilerini kulak ardı ederek asıl kadın sorunları ile ilgilenmektedir.

Serap için bir anti-kahraman tanımı yapılabilir. Hiçbirimizin üzerine alınmak istemediği bir çeşit kötülük hâline yabancılaşmak istedim aslında. Roller tersyüz edip kendimizi de etrafımızı da ne kadar hırpaladığımızı anlamaktı niyetim. Filmdeki karamsar duygumun sebebi budur. Kafa yordukça kötülüğün, yaptığından rahatsız olmama ya da bununla mutlu olma hâlini de beraberinde getirdiğini, bu hikâyede kötü aranacaksa bu ancak başka bir şey ya da başka birileri olabilir hissiyle, sezgisel bir biçimde kurguladım Serap'ı. Yargılamayı da en baştan bir kenara bırakmıştım. Kendimden yola çıkıp Serap'a ve filme bakarken en çok da ülkenin kadınlara dayatılan kimliklere karşı duyduğum öfkenin baskın olduğunu hissediyorum. Kişisel olanın politik de olduğu kabulüyle yola çıktım aslında. Filmin politik yanını görmezden gelemezdim, çünkü Serap'ın çıkışsızlığı kendine has değil; benim de pek çok kadının da sezgileriyle yolunu bulmaya çalıştığı kesif karanlığın bir çeşit izdüşümü. Türkiye sinemasında, mazlum tanımından taşan, cinsiyetçi dili kıran kadın karakterler olduğunu düşünüyorum, bunu yapabilen genç sinemacıların sayısı artıyor. Eril bir dille film yapanın bile bazen görmezden gelemeyeceği kadar güçlü bir varlıkla beliren kadın karakterler var. İroniktir, kimi zaman bunların filmde taşıdıklarını hissediyorum. Mesele karaktere ne kadar alan sağladığınız aslında. Filmin içindeki birtakım adamların "kadın"ı nasıl gördüğü değil sizin kadını nasıl tanımladığınız önemli (Balcı, 2019).

Serap'ın karşılaştığı tüm karakterler, Serap'a karşı eril bir dil sergilemektedir. Eniştesi tarafından yaşadığı zorbalık, babası tarafından hayal kırıklığına uğraması, sevdiği adamın onu sevmemesi kendisini değersiz hissetmesine sebep olmaktadır. Babasının ona "*sen de sık boğaz etme insanı taşınacağız diyorsak taşınacağız biraz otur bekle*" demesi gibi.

4.4.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri

Film boyunca kadının kamusal alandaki yerine bakılırsa, Serap bir konfeksiyonda ortacı olarak ağır şartlar altında çalışmaktadır. Çalıştığı yerde

yöneticisi tarafından sert bir dile maruz kalmaktadır. Serap işe yarım gün gelemediğinde bile maaşından yarım gününü kesmektedir. Bunun ötesinde konfeksiyonda çalışmak, ağır yük ve bir sürü dedikodunun içinde yer almak demektir. Üniversite çağlarında olmasına rağmen okuyamamaktadır. Çalışıp kendine ve hatta yanlarında kaldıkları insanlara yardım etmek zorundadır. Hatta bir aile yaşantısı kurmak için o kadar çok çalışıp çabalamaktadır ki bir süre sonra aslında çokta bu konun üzerine gidilmemesi gerektiği, bireyin tek başına da bir yaşam sürebileceği mesajı verilmektedir. Emine Emel Balcı, Serap karakterinin babası ile yaşayabilmesi için zor şartlar altında çalışmasını şu şekilde aktarmaktadır:

Serap'ın dünyasındaki aile zaten başlı başına çarpık bir sistemin ürünü. O aile Serap'a iyi gelmeyecek. O yüzden de senin buna ihtiyacın yok, seni giderek tüketiyor bu çabalama hali. Kendi başına bambaşka bir dünya kurabilirsin, sistemin ürettiği bu aileye ait olmak zorunda değilsin. Senin çaren, özgürlüğün, kurtuluşun birey olmakta ve kendi ayakların üzerinde kimseye güvenmeden, dayanmadan birey haline gelebilmede motivasyonu kurguladım.

Bizde alt sınıf hep kurtulma ihtiyacındadır gibi bir algı var. Ama alt sınıf, şartlar iyileştirilebilirse kendi yaşamıyla mutlu olan insanlardan da oluşur. Onları çıkmaza sürükleyen şey sistemin acımasızlığı, dayatması. Şartların iyileştirilebilme ihtimaline kafa yormak gerek sanırım. O yüzden Seraplar nasıl kurtulur? Genç kadınlar ve çocuk işçiler böyle karanlık bir dünyanın içindeyse ancak iyilikle kurtulur (Balcı, 2015).

Kadın, hala kamusal alanda genellikle daha az ciddiye alınan, daha az sözü geçen ve güvenilmeyen temsiller olarak yer almaktadır. Serap, sevdiği çocuk ve arkadaşını depoda baş başa görünce yöneticisine şikayet eder ve bunun üzerine kız işten kovulurken erkek çalışmaya devam eder. Kamusal alanda yöneticilerde bir hata var ise bunu kadın üzerinden değerlendirip kadını cezalandırmaktadır.

Öte yandan Serap ve arkadaşları sabahın erken saatlerinde işe gitmek için buluşup koltuk ve camı olmayan bir kamyonetin arkasında ayakta işe gitmektedir. İşçilerin haklarının yenmesi film boyunca oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir. Yarım gün işe gitmeyen Serap'ın maaşı kesilmiştir. İşçiler sürekli çalışıyorlar mı yoksa kendi aralarında konuşuyorlar mı diye kontrol edilmektedirler. Kapitalist sistemin getirilerini film boyunca Serap ve arkadaşlarının çalıştığı konfeksiyonda görülmektedir.

Kapitalizm kadınları iş hayatına dahil eder fakat kadınlar hem ikincil iş kolu olarak görülen enformel işlerde yer alırlar hem de kötü ve elverişsiz koşullar içerisinde çalışmaya zorlanırlar. Kadınların işgücü piyasasına katılmalarına

rağmen birtakım ayrımcılıklara maruz kaldıklarını, işgücüne katıldıktan sonra ise enformel sektörde ağırlıklı olmak üzere genelde düşük kaliteli işlerde çalıştırıldıklarını ve çoğu zaman erkeklerle aynı işleri yapmalarına rağmen daha düşük ücret aldıkları görülür. Serap'ın yarım gün işe gelmediği için ustabaşı tarafından parasının eksik verilmesi parasını tam bir şekilde alabilmesi içinde mesaiye kalmak zorunda olması, kapitalist sistem içerisinde yer alan işçilerin çalışma saatlerini tamamlamadıkları durumda aldıkları ücretten mahrum bırakılabileceğinin ve ücretini tam alabilmesi için daha fazla çalışması gerektiğinin bir göstergesidir (Aydoğan, 2020, s. 84).

Sistemin bu kadar zor ve caydırıcı olmasına karşın Serap azimle çalışıp istediği hayatı yaşayabilmenin peşinden gitmektedir.

4.4.3. Kadının Sınıf Problemleri

Nefesim Kesilene Kadar filmi sadece kadın erkek arasında olan sınıf problemlerini ele almamakta aynı zamanda kadınlar arasında olan sınıf problemlerini de işlemektedir. Kadının kadına olan düşmanlığına burada dikkat çekilmektedir. Serap'ın filmde zaman geçtikçe ve istemediği şeyler olmaya başladıkça kötü karaktere bürünmeye başlayıp yakın arkadaşını gördüğünde bunu yöneticisine söylemesi gibi. Aynı şekilde usta başlarının diğer kızlara ve çalışan kadınlara onlardan üstünmüş gibi davranması örnektir.

Bence filmdeki bütün kadınlar birbirinin projeksiyonu. Yaşama Funda gibi başlayıp Serap'a evrilir, Dilber gibi devam eder, en sonunda ablalaşıp Sultan gibi bitirebilirsiniz. Daha önce de soruldu, “hafifmeşrep” görünen Dilber'in ya da anaç Sultan'ın hikayesini değil de neden alışık olmadığımız Serap'ı anlatmayı seçtiğim. Biraz sezgisel biraz da politik bir tercih onca karakterin içine Serap'ın yanında durma ihtiyacım. Bana ait referanslar içeren bir karakter. Kalıplaşmış kadın kodlarından uzaklaştırarak, biraz cinsiyetsizleştirerek bir karakter yaratmaya çalıştım. Dolayısıyla o alışılmış tepkileri veren kadın olmanın dışına çıktı zamanla. Cinsel obje ile anaçlık arasında gidip geliyor kadınlığın algılanışı, kadınlığın çok fazla arası yok. Kötülük yaptığın zaman, hemen din kitaplarındaki şeytansı kadın figürüne dönüşüyorsun, insan olamıyorsun yani. Halbuki bir erkek bunu yaptığı zaman, erdemlere, hatalara sahip biri oluyor, kader kurbanı oluyor, neticede insan oluyor. Topyekun reddetmeyeyim, aynı jenerasyona ait olduğum sinemacıların güçlü kadınlar yarattığını görüyorum; yine de çok azdır insan ekseninde kadını anlatan. Bu dertler de beni Serap'ı yaratmaya götürdü. Etiketleri yapıştırmayınca ayrık gibi duruyor ama aslında değil. Anti-kahraman dememin sebebi, sinemasal ölçütler içinde öyle. Beklenen tepkileri göstermeyen, sevilesi olmayan, özdeşleşmesi kolay olmayan bir karakter (Balcı, 2015).

Yönetmen Emine Emel Balcı film boyunca aslında Serap'ın geçirdiği evreleri yaşadığı olaylara bağlamaktadır. Yaşadığı kötü olaylar karşısında hayat onu olmadığı birine

çevirmekte ve bazen de kötü şeyler yapmaya itmektedir. Aslında seyircinin alışık olmadığı uslu kız karakterinin dışına çıkarak eğer böyle olursa ne olurdu düşündürmektedir. Bir erkeğin gölgesinde kalmadan, yan karakter olmadan toplumun etik normlarının dışına çıkılması Serap karakterini yaratmaktadır. Yönetmen, Serap karakterini yazarken kadınların filmlerde erkeklere nazaran nasıl konumlandırıldığını röportajında şu şekilde aktarmaktadır:

Benim, en azından seyirci olarak eleştirdiğim şeylerden biri, kadın karakterlerin filmlerdeki temsiliydi. Birtakım kadın karakterler var, hepsini demiyorum ama çoğunlukla, sen onları bir kutuya, bir çekmeceye yerleştiriyorsun. Sadece erkeklerin yaşamını anlatmak için oradalmış gibi, hayatın içinde kadınlar da vardır demiş olmak için oradalar gibi. Zaman zaman o çekmeceyi o kadını çıkarıp kullanıyorsun, tekrar geri koyuyorsun. Yani onu amaç edinmiyorsun da çığ bir araca dönüştürüyorsun. Bunun kullanımına dair bir rahatsızlığım vardı (Balcı, 2015).

Emine Emel Balcı'nın Serap karakterini oluştururken bu toplumsal normların dışına çıkarmasının bir sebebi ise aslında karakterleri seyircinin beynine kodlayarak uzun yıllar sürecektir olan temsiller oluşturuyor olmasıdır. Geçmişten günümüze klasik anlatı sinemasında var olan kadın karakter nasıl toplumsal hafızaya kazındıysa bunu yine değiştirmeye yardımcı olacak şeyler filmlere yansımaktadır. Toplumsal normlardan uzak, kadını kendi olduğu gibi yansıtmak yani Serap karakterinin temsili ise buna denk gelmektedir. Yönetmenler eş deyişle kadın temsillerinin artık değişmeye başlamasından ve aslında klasik anlatının zıttı olduğu gibi yansıtmamanın peşindedir.

Mesela ablanın çok ukala olduğunu düşünüyorum, o dilsiz kadın içinde bulunduğu duruma bir perde çekip kardeşine "en uygununu" dikte eden, kraldan çok kralcı olan kadınlardan biri haline geliyor. Filmleri izlerken kafamızda bir vicdan ahlak duvarı örüyoruz, kendi kendine, yavaş yavaş arkada bir yerlerde inşa oluyor o. İnsanları nasıl kodladıysak duvar da o taşlarla örülüyor. Filmler bunu yıkıp yeniden inşa etmeye çalışmaya yarıyor sanırım. Filmle ilgili, Serap'ın yaşamıyla ilgili çok kilit bir yan öyküyü seyirci pozisyonunu çoktan almışken açık etmek, durduğun yeri sorgulamaya itiyor seni. Biraz bu yoldan gittim sanırım, sayfaları yavaş yavaş açmak gibi; yani giderek biz de Serap ile eş başka bir aydınlanma yaşayalım sona yaklaşırken istedim (Balcı, 2015).

Yönetmen, sınıf problemi hakkında düşüncelerini şu şekilde de aktarmaktadır:

Sınıf meselesine baktığımız da Türkiye'de kadın ve erkek ilişkisini sınıf ekseninden çok ayrı tutamıyorsun. Orada da hiyerarşik bir ilişki var: Erkeğin alt sınıfı sürekli kadın. Dolayısıyla atölye dünyası ve kadın yaşamı; bu iki hikâyeye benim için çok ortak noktası olan bir yerde buluştu. O yüzden de eş bir duygu yakalamaya çalıştım (Balcı, 2015).

Kadın ve erkek meselesini sınıf problemleri olarak incelendiğinde her zaman kadının erkeğin arkasında tutulduğunu görülmektedir. Film boyunca da devam eden bu durum sadece kamusal alanda yer almamakta aynı zamanda ev yani özel alanda da devam etmektedir. İş yerinde Serap'ın şikayeti üzerine erkeğin değil kadının kovulması gibi. Serap'ın babasının devamlı Serap'a yalanlar söylemesi de buna bir örnektir. Babası devamlı Serap'a eve çıkacaklarını söyler buna karşılık bir çabası yoktur hep Serap'ı geçiştirmektedir. Bir baba olarak kızının yanında değildir ve olmak istemediğini söylemeden devamlı Serap'ı hayal kırıklığına uğratmaktadır.

4.4.4. Kadının Annelik İmajı

Nefesim Kesilene Kadar filminde anne karakterine yer verilmemektedir. Abla, baba ve enişteden oluşan yıkık dökük bir aile vardır. Anne figürünün olmayışı, yıllarca sürekli uzaklarda çalışan bir baba, ablanın yanına sığınan ancak bir türlü onu rahat bırakmayan enişte ile Serap, annesizliğin ,ailesizliğin, yalnız kalmanın üzerine bir aile hayatı kurmak istemektedir. Babası ile bir eve çıkmak istemesinin sebeplerinden biri de budur. Kendisini ait hissedebileceği herhangi bir alan bulamamaktadır kendine.

Serap'ın tek isteği ablası ve eniştesi ile yaşadığı evden kurtulmaktır. Çünkü bu ev Serap için “mutlu, huzurlu yuvayı” temsil etmemektedir. Klasik anlatı yapısının kullanıldığı filmlerdeki sıcak yuvayı, mutluluğun olduğu aydınlık yeri temsil eden ev yerine, buradaki ev Serap için tekinsiz, ürkütücü, eniştesi tarafından sürekli rahatsız edildiği bir yere dönüşmüştür. Klasik anlatı sinemasının aksine, çağdaş anlatı sinemasında ev ortamı içerisinde klostrifobik bir atmosfer kullanılmıştır (Aydoğan, 2020, s. 85).. Tersine, özel alanın mahremiyeti şiddet en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir” (2006, s.173). Serap içinde ablasının evi çaresiz hissettiği yer olarak görülmektedir. Ablasının evinden sonra iş yerinin bir odasında yatmaya başlar ancak orası da çok Serap'a korunaksız gelmektedir.

Nefesim Kesilene Kadar filmi incelendiğinde diğer filmlerden ayıran bir özellik filmde anne karakterinin olmamasıdır. Serap ise bu durumda kendi ailesini oluşturmanın peşinden gitmektedir. Yönetmen tarafından bir gönderme de burada yer almaktadır. Böylelikle toplumsal normlar kadınlar üzerinde yuva kurma, ev kurma, aile hayatı olarak kodlanmaktadır.

Serap'taki aile yaşamı arzusunu birazcık da bu, bir türlü sahip çıkma, sahip çıkılma meselelerinden yola çıkarak kurguladım. Çünkü toplum kadınları böyle kodluyor. Kadını anne ya da aile içinde kol kanat geren bir figür olarak formüle ediyor. Bu anlamda bizim kodlarımıza öyle işlenmiş, başka bir

yöntem bilmiyor gibiyiz. Filmdeki eleştiri de birazcık buna gönderme (Balcı, 2015).

Oysa filmde görüldüğü gibi Serap hiç beklemediği bir şekilde ailesinden darbe yemektedir ve aslında kendisinin bir birey olduğunu, kimseye ihtiyacı olmadığını anlayacağı birçok olay başından geçmektedir.

4.5. Ahu Öztürk “Toz Bezi” Filmi

Toz Bezi, İstanbul’daki yaşamı tüm gerçekleri ile aktaran, sınıflar arası bir mücadelenin filmidir. Senaryo, gündelikçi olarak çalışan ve arkadaş olan iki kadının gittikleri evlerde gördükleri yaşamlar ve hayalleri üzerine kurulmaktadır. Nesrin’i kocası terk eder. Evin geçimini tek başına sağlamaya çalışan Nesrin, hep geleceğini düşünmektedir. Bir taraftan kızı ile kocasını ararken diğer taraftan kocasının neden gittiğine bir türlü anlam veremez. Hatun ise Nesrinlerin üst katında oturmaktadır. O da evin giderlerine yardımcı olmak için çalışmaktadır. Bu arada, Kocası sert bir adamdır. Hatun’un tek hayali ise çalışmaya gittiği ve özendiği o evlerden birini satın almaktır. Film boyunca büyük bir sınıf mücadelesi verilmektedir.

4.5.1. Ataerkillik

Film boyunca neredeyse tek erkek görülmektedir o da Hatun’un kocasıdır. Hatun’un Oğlunun ise neredeyse hiç diyalogu yoktur. Hatun ve kocası sürekli tartışmaktadır. Örneğin, Hatun kocasından lavaboyu tamir etmesini ister kocası “*tamam*” der ancak yapmaz. Bunun üzerine Hatun “*kör olasıca gene yapmadı bak görüyor musun?*” diye yakınır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Hatun’un lavaboyu kendi yapmaya çalıştığını görülür. Kocasına ne kadar söylese de tamir etmemektedir. Öte yandan Nesrin’in misafir olarak gittiği Hatun’un evinde Şero’ya çay koyar hizmet eder. Burada kadın misafir dahi olsa erkeğe hizmet eden tarafta olduğu görülmektedir.. Örneğin, bir tartışma esnasında kocası; “*çay ocağına giden Şero, bulaşık yıkayan Şeronuz, siz anca balkonda çay için*” der. Esasında, Hatun da Nesrin de tüm gün dışarı da ev işçiliği yaparak kendi evlerinin geçimine katkıda bulunmaktadır ancak erkekler tarafından bu durum göz ardı edilmektedir. Başka bir sahnede, Hatun’un oğlu babasına gidip okuldan para istediklerini söyler. Ancak babası “*git anandan iste ben de para yok. Ben banka olmuşum diyen o*” der. Toplumsal rollere bakıldığında kadın evde duran erkek ise çalışıp eve para getiren konumdayken burada Hatun’un kocası para isteyen çocuğunu annesine yönlendirmektedir. Halbuki diğer sahnelerde yine

Hatun'un hiçbir şey yapmadığını söyleyen kendisidir. Eril dil burada aslında kadına karşı bir psikolojik şiddet uygulamaktadır. Hatun ise kendi çalışmasının görünmezliği karşısında *“ben milletin pisliğini temizliyorum hiçbir yerim tutmuyor... Ben mi çalışmayayım? Sen daha bir lavaboyu tamir edemiyorsun”* diye sitem eder.

Gündelikçilik denir aslında ev işçiliği denmesini isterler. Hem evdeki temizlik mesaisinin ne kadar ağır olduğunu, ne kadar kadınla kodlanmış olduğunu, sanki çocuk doğurmak kadar sadece onun yapabileceği zorunlulukmuş gibi algılanıyor olması falan hep benim de dertlerimdi tabii ki. İlk film bence senin ilk yüklerindir. Yoksa o kadar külfetli yolculuk çekilmez. Hakikaten senin bu yolculuğa çıkman, o yolculuğu bitirmeni ve o sıkıntıyı çekebilmeni sağlayacak bir karşılığı olmalı sende. Ben de bu kadar karşılığı olduğunu bilmiyordum. Ben de sonradan fark ettim. (Öztürk, 2016).

Film boyunca eşler arası çekişmeler yoğunluktadır. Hatun kendine güvenen ve aslında erkeğe boyun eğmeyen bir karakterdir. Nesrin ile ayrıldıkları noktalardan biri budur. Kendine güvendiği kısım yine toplumun kadın üzerine dayattığı roller ile alakalıdır. Film boyunca Hatun'un bu yaklaşımına ilişkin örneklere sıklıkla rastlarız. Hatun *“bırakamaz Şero beni. Yaptığım yenir, dikiğim giyilir. Nereye bırakıyor”* der. Bu söylem aslında şu kaniya çıkarmaktadır: kadınlar, yaptıkları yemeklerle, evin temizliği ile erkekleri elinde tutabilmektedir. Halbuki en yakın örneği olan Nesrin bunları yapmasına rağmen kocası tarafından terk edilmiştir.

Nesrin ise kocasının gitmesinin sebebini kendine bağlamaktadır ve Hatun'la konuşurken *“ben karı olmadım herhalde abla”* der. Erkeğin kadının bir hatası olmaksızın evi terk edebileceğini düşünmemektedir. Kocasının, Nesrin'in ona iş bulmasını söylediği için gittiği, filmin ortalarında bir konuşma esnasında geçmektedir. Nesrin *“ne dedim ki abla iş bul dedim o gitti”* der. Nesrin aynı zamanda evin geçimini de tek başına üstlenmektedir. Ev işçiliğinden kazandığı para ne evin kirasına ne de faturalara yetmez. Elektrikleri kesilir. Kocasını, Nesrin'i ve çocuğunu bir sebep göstermeden bırakmaktadır. Nesrin'in tek dayanağı Hatun'dur. Kendine sigortalı bir iş arar. Ancak bulduğu işler sigorta yapmaz. Hatun ile konuşurken *“ben ne yapacağım abla”* deyip ağlamaya başlar. Hatun ise burada ataerkil baskıyı kabul ederek bir kadının başında erkeğin olmasının, olmazsa kadının geçimini sağlayamayacağını belirtir. Bununla ilişkili olarak Hatun, Nesrin'e *“zor günler için işte koca. O kadar ki gölgesi olsun. Ara ki bulasın şimdi Cefo'yu”* der.

Hatun'un oğlu Oktay'ın okulundan velisi çağırıldığında Hatun gider. Babası orada değildir. Burada kadının hem işte çalıştığını hem ev ile hem oğlu ile tüm yükü ne kadar yok sayılsada tek başına kaldırdığı görülmektedir.

4.5.2. Kadının Kamusal Alandaki Yeri

Nesrin ve Hatun ev işçisidir. Evlere gidip ev işi yapmaktadırlar. Çalışma ortamları diğer insanların özel alan olarak kabul ettikleri mekanlardır. Onlar içinse çalışma alanı kategorisindedir. Çalışma alanı genel tabir ile kamusal alandır. Film boyunca kamusal alanda çalışan kimse görülmemektedir. Filmin kadınlar ve evlerine gittikleri insanlar dahil hepsine özel alan sayılan evlerinin içinde yer verilmiştir.

Nesrin, aslında sigortalı kendine göre daha güvencesi olan bir işte çalışmak ister. Kuaföre başvurur orası sigorta yapmaz, bir butiğe başvurur kabul edilmez. Kendini ev işi dışında bir iş yaparken neredeyse bulamamaktadır. Filmde diğer çalışanların işlerinden bahsedilir. Örneğin Şero çay ocağı işletmektedir, psikolog karakteri vardır, diğer çalışanlar ise işe giderken ya da işten dönerken görülmektedir. Öte yandan film boyunca, kamusal alana ait bu insanlar çalışma alanlarında görülmemektedir. Kamusal alan olgusunu yönetmen Ahu Öztürk film boyunca bozuma uğratmaktadır.

4.5.3. Kadının Sınıf Problemleri

Kadının erkekle olan sınıf mücadelesi toplumsal cinsiyetçiliğe dayanmaktadır. Alt sınıf ve orta sınıf kadınların bir araya geldiklerinde ortaya çıkan sınıf problemlerine yer verilmektedir.

Nesrin ve Hatun filmin başından orta kısımlara kadar abla-kardeş ilişkisi sürdürmektedir. Bunun yanı sıra Nesrin kocasından şikayet eder ve Hatun'a dert yakınırken Nesrin'in "*senin Şero'ya yaptığını ben Cefo'ya yapsaydım çoktan giderdi*" demesi üzerine Hatun "*Al Şero Senin kocan olsun Nesrin*" der. Nesrin ve Hatun'un beklenmedik bir şekilde araları açılır. Hatun kirası için borç isteyen Nesrin'e yardımcı olmaz. Yönetmen, aynı sınıftan insanların birbirleri ile çatışmalarına bu sahneler ile örnek vermektedir.

İktidar her yerde var, kadınlar arasında da kuruluyor. Hatun ve Nesrin'in birbiriyle olan ilişkisini yazarken ben de düşündüm, "acaba bu kadar sert göstermesem mi?" diye, ama dedim ya bütün derdim olduğu gibi göstermekti meseleyi, sahte hiçbir şey olmasın istiyordum, o nedenle bu anlamda da bir

oto-sansür uygulamadım. İktidar kurabilmek için araçlar gerekir. Bekar ama anne olmak, kıyıda köşede biriktirilen para, küçük bir kız çocuğu ya da bir kadın için kocasının olmaması diğer kadın için ise kocasının olması, gibi gibi. Nereden ne zaman geleceğini bilemediğimiz tüm bu araçlar da yardımcı oluyor kadınlar arasındaki iktidarın kurulmasına.

Ama mesela Nesrin'in durumunda orta sınıf bir kadın olsa çareyi bir arkadaşında (Nesrin'in Hatun'da araması gibi) değil de belki bir psikoloğa gitmekte görebilirdi. Yani demek istediğim, yoksul alt sınıf kadınlar, kendi içlerinde zaman zaman ortaya çıkan bu iktidar kurma refleksine rağmen, orta ya da üst sınıfa nazaran, birbirleri ile dayanışmaya daha çok ihtiyaç duyuyor (Öztürk, 2015).

Hatun ile Nesrin arayı düzeltmektedir ve Hatun kirasını ödemesi için Nesrin'e biriktirdiği parasını verir. Çatışmalar olduğu kadar kadın dayanışması ve birlik beraberliğinin olduğu Hatun'un Nesrin'e hep destek çıkmaya çalışmasından, Nesrin'in kızı Asmin'e kendi kızı ile bakmasından, biriktirdiği parayı Nesrin'e vermesinden anlaşılmaktadır.

Alt sınıf kadınların orta sınıf kadınların evlerinde temizlik işçiliği yapması, alt ve orta sınıf kadın problemlerini de beraberinde getirmektedir. Nesrin'in evine gittiği psikolog kadın sigortalı bir işe girmesini ona yardımcı olacağını söyler. Ancak bu yardım hiçbir zaman gerçekleşmez. Nesrin sorduğunda *“Orta okul mezunusun en azından lise olsa belki ama böyle iş bulmak çok zor ben gene haber verdim herkese”* der. Sonrasında *“bence sen bi lise falan oku”* der. Nesrin ona yardım edeceğini düşündüğü kadının bu tavrı karşısında hayal kırıklığına uğrar. Diğer bir şekilde Nesrin, temizliğe gittiği bir evde kızıyla yemek yerken ev sahibinin gelmesi üzerine ekmeği çöpe atar kendinde o hakkı görmemektedir. Nesrin orada temizlik yapan biridir ve evin sahibi bir şey söyleyecekmiş tedirginliği ile yemeğini bir anda çöpe atar. Hatun'un gittiği diğer bir evde ise kapıdan girerken aceleyle çıkan ev sahibi *“kusura bakma çok dağınık bıraktık”* demesi üzerine Hatun'un *“olur mu canım işimiz bu. Siz kirleteceksiniz, biz temizleyeceğiz”* der. Ayten, Hatun'a birine daha gider misin der *“onun kadını gitmiş benim kadınım çok iyi diye seni söyledim”* der. Burada aslında ev sahiplerinin gündeliğe gelen ev işçilerine sanki sahipleriymiş gibi davrandıkları görülür. Hatun'un evine gittiği Ayten'den zam istemesi üzerine *“o zaman haftada üç gün değil iki gün”* cevabını alır. Hatun bunun üzerine Ayten'in üst katta yaşayan gelinine gider. Ayten ile gelinin arası bozuktur ve Ayten bu durumdan hoşlanmaz ve her zaman sofrasına davet ettiği Hatun'a karşı tavrı değişir.

Ev işçilerinin orta sınıf ile karşılaşması, orta sınıf kadınların ister istemez bu ilişkide “kapalı bir sömürü” ilişkisinin tarafı olması diğer toplumsal meseleleri de kendiliğinden ortaya çıkarttı tabii. Bu arada orta sınıf kadının da işi zor, o da eş-sevgilisi ile –ya da her kim ise-onunla olan çelişmesini ev işçisi sayesinde azaltır, görünmez kılar. Onlar için de hukuki çerçevesi olmayan bir ilişki bu. Ev sahibesi ev işçisine nasıl davranacak? Mesela ev sahibesi “biz seni aileden birisi gibi görüyoruz” der, yaygındır bu yaklaşım. Ya da ev işçisi evine gittiği kadına “abla” der ama aslında öyle değildir ilişki. El yordamıyla kurulan, muğlak ve tuhaf bir şeyler var yani...

Bu tuhafılığı açığa çıkaracak araçlarım nelerdir diye düşündüm. Hatun’un zam istemesi önemliydi. Çünkü böylece sınıf farklılığından doğan refleksi görebilecektik. Kadınların eşleri de ortada yok bir yandan. Birisi gerçekten yok, diğeri var ama yok. Erkek meselesi de öylece duruyordu yani. Orta sınıf ile alt sınıfı birlikte gördüğümüzde zaten işin içine iktidar ilişkisi girdi. Bahsettiğin gibi, tüm bu meseleleri ev işçilerinin hikayesini anlatırken kendiliğinden anlatmak durumunda kaldım. Zaten hayat da öyle değil mi, hangi sorunu ötekisinden ayırabiliyoruz ki. Ya da hangi kimliğimiz diğer bir kimliğimizden ayrı yaşıyor? Filmde de tüm bu meseleleri anlatırken ekleme ya da yama gibi olmasın istedim, “organik” olarak anlatmaya çalıştım. (Öztürk, 2015).

4.5.4. Kadının Anne İmajı

Kocasını tarafından terk edilen Nesrin kızının bakımını üstlenmektedir. Kocasının gidişine üzülme ve bu durum kız ile olan iletişimine zaman zaman yansımaktadır. Kızı Nesrin’den bir şey istediğinde “*git kızım içeri*” ya da “*dur kızım ya Asmin! dur*” der. Film boyunca bu diyaloglara sık sık rastlanmaktadır. Kızını mecburen temizlik yaptığı evlere götürmektedir ve Asmin bir şey kırdığında ona kızar. “*Sanki oturmaya geldik, git gözüm görmesin seni*” diye tepki gösterir. Aslında işini kaybetmekten ve kızına bakamamaktan da korkmaktadır. Nesrin kızına bakmaya çalışsa da maddi durumu bir süre sonra el vermez. Hatun ile Asmin’in ilişkisi de iyidir. Nesrin sık sık kızını Hatun’a bırakır. Hatun kıza yemek yedirir oynatır. Hatun, Nesrin’e pazara gidelim der. Nesrin istemez ama Asmin Hatunla gitmek ister. Hatun ve Asmin el ele yürürken Nesrin’e döner kamera ve Nesrin ağlayarak oradan uzaklaşır. Aslında Hatun’un Asmine bakacağından emindir ve kendi bakamadığı için kızını bırakıp gitmek zorunda kalır. Bunun üzerine Hatun, Asmini aileden birilerine verir. Hatun’un kocası Asmin’in tamamen onlarda kalmasını istememektedir. Hatun, Asminin bu durumuna dayanamaz. Gidip Asmin’i alır. Filmdeki çatışmaların dışında aslında burada bir aile kavramını görmek mümkündür. Aile olabilmek için kan bağının

olmasına gerek olmadığı, büyümesine şahit olduğun ve gönülden bağlı olduğun kişilerin ailen olabileceğini ve bırakıp gidemeyeceği gösterilir. Doğumundan büyümesine şahit olduğu bir arkadaşının kızını annesiz bırakıp gidememektedir Hatun.

Nesrin'in kızını bırakıp gitmesi, bir tercih mi ya da zorunluluk mu tartışmasının ötesinde, aslında Hatun'a ne kadar güvendiğini göstermektedir. Hatun'un kızına kızı gibi bakacağından emindir. Hatun ile Nesrin filmde abla-kardeş bağlarına sahip aynı sınıftan karakterlerdir.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Kadın temsili sinemanın doğuşundan itibaren beyaz perdede yerini almıştır. Klasik anlatı sinemasında, kadının temsilini, toplumsal cinsiyet rolleri belirlemektedir. Buna göre, erkek egemen topluluklarda kadın her zaman ev işi yapan, çocuk bakan, evin yemeğini ve temizliğini yapan karakterler olarak, erkeğin yanında tamamlayıcı karakter olarak yer almaktadır. Filmlerde uzun yıllar ana karakter olamayan kadınlar daha sonra popüler sinemanın etkisi ile güzellik algısına göre temsil edilmiştir. Kadının güzel olması, zayıf olması, sarışın olması, seksi olması popüler sinemanın kadın temsillerinin ana noktası haline gelmiştir. Öte yandan klasik sinemada, her zaman bir erkeğe muhtaç olarak temsil edilmektedir. Gücsüz, kurban karakterler bağlamındaki kadın temsilleri eril dil ile inşa edilmektedir. Ancak, Alternatif sinemanın ortaya çıkmasıyla yönetmenler, gişe filmi yapmaktan ziyade kendi sorunlarını ele alan filmler yapmaya başlamışlardır. Türkiye’deki kadın yönetmenler filmlerinde kadın sorunlarını ele almaktadır. Yoğunluklu olarak 2010 sonrasında Alternatif Sinemada Türkiye’deki kadın yönetmenler kadın karakterleri ataerkillik, kamusal alan, sınıf problemleri ve aile, annelik kavramları çerçevesinde şekillendirmektedir. Bu sorunlar bağlamında kadını yüzeysel değil ana karakter olarak temsil etmektedir. Diğer bir deyişle feminizmin ortaya çıkması ve feminist düşüncelerin yaygınlaşması ile birlikte kadınların özgürlükleri için giriştikleri mücadeleler, bu noktada ivme kazanan farkındalık sinemaya da yansımıştır. Alternatif Sinemada Türkiye’deki kadın yönetmenler, kadını gündelik hayatında olduğu gibi temsil ederek gerçek yaşama ilişkin sorunlarını ele almaktadır. Bununla ilişkili olarak çalışmanın problemi Türkiye’deki kadın yönetmenlerin kadınları filmlerinde nasıl temsil ettikleri, kadına ilişkin sorunları nasıl ele aldığıdır. Çalışmanın yöntemi ise Feminist Kuram olarak belirlenmiştir.

Çalışmada incelenen filmler Yeşim Ustaoglu *Araf*, Pelin Esmer *Gözetleme Kulesi*, Emine Emel Balcı *Nefesim Kesilene Kadar* ve Ahu Öztürk *Toz Bezi* filmidir.

Araf filminde Zehra'nın hayatı ev ve iş arasında gidip gelmektedir. Zehra yaşadığı o hayattan kaçmak ister ve çalıştığı tesise devamlı gidip gelen Mahur'a aşık olur. Daha onu tanımadan "götür beni de" der. Zehra aslında bir kaçış yolu aramaktadır ve kendine ne yaptığının farkında değildir. Mahur'u kasabadan kaçmanın bir yolu olarak görmektedir. *Araf* filminde toplumsal baskının örneğini, hamile kalan Zehra'nın bunu kimseye söylememesi üzerinden incelemek mümkündür. Kadın sorunlar ile boğuşurken erkek görünmemektedir. Kadın ve erkek arasındaki sınıf problemleri bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Gözetleme Kulesi'nde ise dayısı tarafından tecavüze uğrayan Seher, uzun yol otobüsünde hosteslik yapmaya başlar. Seher'in okula gidememesinin sebebi hamile olmasıdır. Ancak kimseden yardım istemeyen Seher, kendi çocuğunu doğurduktan sonra onu yol kenarına bırakması üzerine Nihat'ın ikisini de yanına alır. Seher film boyunca ataerkil yapıya boyun eğmeyerek kendine yetebilmenin yollarını aramaktadır. Bebeğine bakmaması onun için sorundur. Ataerkil toplumlarda annelik kutsaldır ve bebeğine bakmak zorunadır. Seher ise tecavüz sonucu hamile kalması nedeni ile bebeğine bakmak istemez. Ataerkilliğin kadın üzerine bıraktığı etkiler film boyunca görülür.

Nefesim Kesilene Kadar filminde Serap karakteri dik başlı, asi ve toplumsal normlara kulak asmayan bir karakterdir. İçinde hep bir aile ortamının özleminin olduğunu duyar. Aynı zamanda ağır bir işi olan Serap, ablasına, eniştesine, hoşlandığı çocuğa ve onunla baş başa görüşen arkadaşına aldırmandan babası ile bir aile olmanın peşinden gitmektedir. Serap için sadece kadın erkek arasında sınıf problemi mevcut değildir. Aynı şekilde hem cinsleri arasında da sınıf mücadelesi mevcuttur. Hoşlandığı çocuk ile en yakın arkadaşını baş başa gördüğünde onları şikayet eder. Bunun sonucunda en yakın arkadaşı işten kovulurken erkek çalışmaya devam eder. Burada toplumda hala kadının söz hakkı olmadığı belirlenmektedir.

Toz Bezi aynı sınıfa ait karakterdeki Nesrin ve Hatun'un hikayesidir. Gündeliğe giden iki kadın karakter eşleri ile olan problemlerinin yanı sıra para kazanıp evlerine bakmaya çalışmaktadırlar. Kadınların özgür bir şekilde para kazanma hakkına karşılık,

hem ev işi hem de kamusal alanda para kazanıp evin giderlerini karşılayarak eşitsiz bir düzen içindedir. Aynı şekilde anne olmaları da çocuklarının yüklerini tek başına sırtlamak zorunda bırakılmasına sebebiyet vermektedir. *Toz Bezi* filminde ayrıca alt sınıf ve orta sınıf ilişkisine dair sorunlar gözlenmektedir. Orta sınıf kadınların alt sınıf kadınlara karşı istemedikleri durumlarda tavırlarının değişmesi ya da onların sahipleriymiş gibi davrandıkları saptanmıştır.

Çalışma kapsamındaki yönetmenlerin filmleri ortak konu ve benzer karakterler bulmak mümkündür. Bireylerin toplum içerisinde şekillenmesini ve cinsiyet rollerini kazanması büyüdüğü topluma, coğrafyaya ve kültüre bağlıdır. Yönetmenlerin ortak konuları işlemeleri ise kadınların ortak sorunları olduğunun göstergesidir.

Karakterlerin ortak özelliklerine bakıldığında² Zehra, Seher ve Nesrin daha sessiz sakin karakterlerdir. Tüm filmlerde ana karakterlerin aileleri ile bir çatışması vardır. Çalışma şartları ise zor ve uzun saatlerdir. Sistemin getirileri tüm filmlerin başlıca sorunu halindedir. Karakterler baskıcı bir tavırla baskıcı eril dile bazen koca tarafından bazen hemcinsin tarafından bazen ailesi tarafından görülmektedir. Filmlerde işlenen bir diğer konu ise kadının kamusal alanda var olma mücadelesidir. Bu bağlamda yönetmenlerin, vurgulamak istediği diğer bir sorun ise sınıf problemidir. Öte yandan bu kadınlar genel olarak alt sınıfa mensuptur. Özellikle Nesrin ve Hatun'un alt ve orta sınıf mücadelesi görülmektedir. Aynı şekilde Nesrin ve Hatun'un kendi aralarındaki sınıf mücadelesi de vardır. Serap ve beraber çalıştığı arkadaşlarının arasındaki sorunlar gibi. Yönetmenlerin filmlerinde üzerine durduğu diğer bir konu ise aile, anne kavramıdır. Her filmde annelik ile ilgili bir muhasebe vardır. Zehra'nın ölü bebek doğurduktan sonra annesinin ona karşı tepki vermemesi, Seher'in annesinin neden daha önce gelmedin demesi ancak kocasını susturamadığı için kızına sahip çıkmamasıdır. Serap'ın bir aile kurmaya çalışması bu yüzden babası ile yaşamak için gizli gizli para biriktirmesi, Nesrin'in bakacağını bildiği için kızını Hatun'a bırakması örnek gösterilebilmektedir.

İncelenen filmlerin farklı özelliklerine bakıldığında Serap ve Hatun karakterinin toplumsal cinsiyetçiliğin kadına yüklediği rolleri kabul etmediği görülmektedir. Öte yandan incelenen diğer filmlerden farklı olarak Nesrin ve Hatun kamusal alanda değil

² Bu konu ile ilgili olarak filmlerin ortak ve farklı özellikleri tablo halinde Ek 1'de verilmektedir.

aslında özel alan olarak kabul edilen ev içinde çalışmaktadır. Türkiye'deki kadın yönetmenler filmlerinde kadın karakterleri toplumsal sorunlar doğrultusunda şekillenmiştir.

İncelenen filmler doğrultusunda Türkiye'deki kadın yönetmenlerin kadın sorununa ilişkin değindikleri konuların toplumda var olan gerçek sorunlarla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Kadının kamusal alandaki yeri, sınıf problemleri, ataerkillik ve annelik imajı olarak genel hatlar içinde detaylı bir inceleme sonucunda Türkiye'deki kadın yönetmenlerin klasik anlatı sinemasının dışına çıkarak kadınların asıl problemleri ile ilgilendikleri belirlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N., (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Acar Savran, G. (2013). *Beden Emek Tarih- Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat.
- Adler, A., (1994). *İnsan Tabiatını Tanıma*. Yörükhan, A. (Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Agocuk, P. (2015). *Türk Sineması'nda Melodram: "Seven Ne Yapmaz" Filmi Üzerinden Yeşilçam Sineması'nda Melodramın Kodlarının Çözümlemesi*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 82, 562-576.
- Ansal, Hacer (1989). *Kapitalist Üretimde Cinsiyetçilik*, 11.Tez Dergisi Feminizm Özel Sayısı: 8-22.
- Arat, N., (1993). *Kadın ve Cinsellik*, İstanbul: Say yayınları.
- Arat, N., (2010). *Feminizmin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Arendt, H. (2010). *Labour, Work, and Action: Arendt's Phenomenology of Practical Life*, Journal of Philosophy of Education, 44, 2-3.
- Arendt, H. (2013). *İnsanlık Durumu*. İstanbul: İletişim.
- Atayman, V., ve Çetinkaya, T., (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Akbulut, H., (2008). *Kadına Melodram Yakışır*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akkaş, İ., (2019). *Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet kavramları Çerçevesinde Ortaya Çıkan Toplumsal CinsiyetAyrımcılığı*, Erzurum: Ekev Akademi Dergisi Özel Sayısı.
- Aktaş, G., (2013). *Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak*, Ankara: Edebiyat Fakültesi Dergisi Sayı 1.
- Aytaç, S. & Sevüktekin M. (2002). *Çağdaş Sanayi Merkezlerinde Kadın İşgücünün Konumu: Bursa Örneği*, Ankara: TİSK Yayınları, N: 219.

- Aydoğan, A., D., (2020). *Kapitalizm Kadını Özgürleştirdi mi? Köleleştirdi mi? Soruları Bağlamında "Nefesim Kesilene Kadar" Filminin İncelenmesi*, Uluslararası Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli Dergisi O: 0000-0002-1648-9002.
- Balcı, E., E., (2015). *Yönetmen Emine Emel Balcı: Kadınlığın arası yok, ya cinsel obje ya ana*. Röportaj: Devrim Acaroğlu, Çağdaş Günerbüyük. Yayınlanma Tarihi: 03.11.2015. [Yönetmen Emine Emel Balcı: Kadınlığın arası yok, ya cinsel obje ya ana - Evrensel](#)
- Balcı, E., E., (2015). *Kadınların Kodlanmasını Eleştiriyorum, Bir Gün Gazetesi*, Röportaj: Canan Aydın, Yayınlanma Tarihi: 22.11.2015. [Kadınların kodlanmasını eleştiriyorum \(birgun.net\)](#)
- Balcı, E., E., (2019). *Anti-kahraman kadın karakteriyle: Nefesim Kesilene Kadar*. Röportaj: Gökhan Yılmaz. [Bant Mag:Anti-kahraman kadın karakteriyle: Nefesim Kesilene Kadar](#)
- Balcı, E., E., (2020). *Yönetmen Emine Emel Balcı: "Nefesimiz kesilene kadar mücadele etmek zorundayız"*, Ters Açık ., Yayın Tarihi: 25.07.2020. [Ters Açık I Yönetmen Emine Emel Balcı: "Nefesimiz kesilene kadar mücadele etmek zorundayız" - YouTube](#)
- Belge, M., (1994). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger, J (2005). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul
- Biryıldız, E., (2012). *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Bora A., (1995). *Kadınlar ve Erkekler Hakkında Bildiğiniz Birkaç Şey*, Başbakanlık, Kadının Statüsü ve Sorunları, Ankara.
- Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, A. (2011). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buikema R., (1995). *Windows in a Round House: Feminist Teori*. Ed: Buikema, R., Smelik, A., *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*. London, New Jersey: Zed Books.
- Burler, A., (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. Great Britian: Wallflower Press.
- Butler, J., (2016). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Ertür, B. (Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Casebier, A. (1991). *Film and Phenomenology, Towards a Realist Theory of Cinematic Representation*, New York: Cambridge University Press.
- Ceylanlı, B. (2019). 2010 Sonrası *Türk Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Anlatısıyla Kadın Temsilleri*, Yakın Doğu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Çalışmaları Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi, Lefkoşa.
- Coward, R., Ellis, J. (1985). *Dil ve Maddecilik*. Çev. Tarım, E. İstanbul: İletişim Yayınları
- Çağlıyan, Ç. E. (2014). Amerikan Bağımsız Sinemasında Kadın Karakterlerin Yansıtılma Biçimleri: Bonnie & Clyde ve Burn After Reading Film Örnekleri, H. Kuruoğlu ve B. Aydın (Ed.), *Toplumsal Cinsiyet ve Medya* Ankara: Detay Yayıncılık.
- Çaha, Ö. r (2006). *İdeolojik Kamusalın Sivil Kamusala Dönüşümü*. (Editör: Ahmet Karadağ). Kamusal Alan ve Türkiye. Ankara: Asil Yayın. 159- 180
- Çakır, S., (1996). *Osmanlı'da Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelen, E., İlhan, S., ve Sevinç, F., (1984). *Üç Yönetmen Üç Bakış*, Yeni Olgu Sinema Dergisi. 3: 3-6.
- Dedeoğlu, S. (2012). *Tekstil ve hazır giyim sektöründe çalışan genç yetişkin kadın işçilerin çalışma sebepleri ve aile ilişkileri*. Turkish Studies, 14(6), 3083-3103
- De Lauretis, T., (1984). *Alice Doesn't Feminism, Semiotics, Cinema* . First published in the USA by Indiana University.
- Demirdağ, M., F., (2017). *Küreselleşme Ve Türkiye'de Feminizm Üzerine Bir Deneme*, Ankara Üniversitesi SBE, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Din Sosyolojisi Bilim Dalı.
- Donovan, J., (2020). *Feminist Teori*. Bora, A, Gevrek M, Sayılan F., (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları
- Dökmen, Zehra. Y. (2010). *Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ergeç., E., M., (2019). *Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirmesi; Dijital Hikaye ve Anlatım Atölyesi*, SineFilozofi Dergisi.
- Erus, Ç., Gürkan, H., (2012). *Toplumsal Cinsiyet ve Sinemaya Yansımaları: Yeniden Çekimler Aracılığıyla Japon ve Amerikan Sinemalarında Kadının Temsiline Bir Bakış*, Selçuk İletişim Dergisi 7,3.
- Evren, Burçak (1990). *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları.

- Gevrek, M., Timisi, N., (2016). *1980'ler Türkiye'sinde Feminist Hareket: Ankara Çevresi*. Ed: Bora, A., Günal, A., *90'larda Türkiye'de Feminizm* (2016) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güreş, E., Gürses, İ., İmançer, D., (2010). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler Açısından Kadın Temsili: Yeşim Ustaoglu ve Pandora'nın Kutusu*, Akdeniz İletişim Dergisi, Sayı:13.
- Gürkan, H., (2015). *Karşı Sinema*, İstanbul: Es Yayınları.
- Görgün Baran, A., (2012). *Davranış Bilimleri*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*. (çev.) B. Barış.(1. Baskı). İstanbul: Heretik.
- Hall, S.,(2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. Dündar, İ. (Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Işık, S., (2016). *1990'larda Kadına Yönelik Aile İçi Şiddetle Mücadele Hareketi İçinde Oluşmuş Bazı Gözlem ve Düşünceler*. Ed: Bora, A., Günal, A., *90'larda Türkiye'de Feminizm* (2016) İstanbul: İletişim Yayınları.
- İğneci, Rana. (2004). *Türk Sinemasında Klasik Kadın Temsiline Karşı Alternatif Bir Yaklaşım: Derviş Zaim Sineması, Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma*. İstanbul.
- İlbuğa, U., E., (2018). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları*, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Selçuk İletişim. Cilt 11, Sayı 2.
- İnce, G. B. (2010). *Medya ve Toplumsal Hafıza*. *Kültür ve İletişim*, 13 (1), 9- 29. https://www.academia.edu/9705613/medya_ve_toplumsal_haf%C4%B1za (20.03.2020).
- İri, M., (2014). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları.
- Johnston, C. (1973). *Women's Cinema as Counter Cinema*, Screen Pamphlet, No. 2.
- Kaplan, A., (2010). *Avrupa Sanat Sineması, Duygulanım ve Sömürgecilik Sonrası Dönem: Herzog, Denis ve Dardenne Kardeşler*. Ed: Galt, R., Schoonover K., Çev. Çimen, O. *Yeni Kuramlar ve Tarihler Küresel Sanat Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Karaarslan, Faruk (2019). *Toplumsal Hafıza ve Hatırlamanın ve Unutmanın Sosyolojisi*, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kasap, F., Dolunay, A., (2018). *Solman, A., Analysis Of The Mustang Movie The Basis Of Gender Roles In Society And Representation Of The Woman In Turkish Cinema*, The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, ISSN: 2146-5193, p. 67-646.

- Katı, Mesut (1984). *Film Setlerinden: Bilge Olgaç ve Kaşık Düşmanı*. Videosinema. 3 Eylül.
- Kılıç, G., E., (2020) *Dişil Sinema Dilinden İnşa Edilen Erkek(lik)ler: Pelin Esmer Sineması*. Akdeniz İletişim Dergisi.
- Koparan, E. (2020). *Bir Kamusal Alan Olan İş Dünyasında Toplumsal Cinsiyet Eşitliği Bağlamında Kadının Varlık Sorunsalı*. Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi. Cilt:9 Sayı:17 ISSN: 214-415X
- Kristop, D. Ve WuDunn, S. (2009). *Why Women's Rights Are The Cause Of Our Time*, Newyork Time Magazine: ABD.
- Lott, B., Mauso, D., (2002). *Gender development: social learning, encyclopedia of women and gender sex similarities and differences and the impact of society on gender*, Worell, J. (Editor in chief), USA: Academic Press.
- Mitchel, A., (1995). *Feminizm*, Tekeli, Ş. (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mulvey, L., (1997). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*, Çev. Nilgün Abisel. Kare Yayınları.
- Mulvey, L., (2010). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Sanat Cinsiyet; Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Ed: Antmen, A. Çev.: Soğancılar, E. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öğüt, H. (2009). *Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema*. Cogito Dergisi, sayı:58. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Özçatal, Ö, E., (2011). *Ataerkil, Toplumsal Cinsiyet ve Kadının Çalışma Yaşamına Katılımı*. Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi.
- Özen, Y. (2017). *Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet ve Kadın*, Maltepe Üniversitesi, Doktora Tezi. İstanbul: Eylül.
- Özdemir, B., G., (2018). *Şimdiki Zaman: Kadın Karakterlerin Film Mekanlarındaki Temsilinin Feminist Film Eleştirisi Çerçevesinde İncelenmesi*, Sinecine Dergisi, Ankara.
- Öztürk, A. (2015). *Ahu Öztürk ile Toz Bezi üzerine konuştuk*. Röportaj: Ödül Gökçe. <https://medium.com/jiyaninsesi/ahu-%C3%B6zt%C3%BCrk-ile-toz-bezi-%C3%BCzerine-konu%C5%9Ftuk-89f1e44afd88>
- Öztürk, A. (2016). *Ahu Öztürk: Kaçacak Yer Yok*. Röportaj: Merve Genç. <http://www.sanatatak.com/view/ahu-ozturk-kacacak-bir-yer-yok>
- Öztürk, S. R. (2004). *Sinemanın dişil yüzü: Türkiye'de Kadın Yönetmenler*. İstanbul: Om Yayınları.
- Öztürk R. S., (2000). *Sinemada Kadın Olmak Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

- Özveri, D. (2009). *Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme*. Çomak, H. (Ed.) *Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış*. 1. Basım. Kocaeli: Umut tepe Yayınları.
- Pezzella, M., (2006). *Sinemada Estetik Çev.* Fisun Demir, Ankara: Dost Kitabevi
- Pösteki, N. (2004). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Rawat, P. (2014). Patriarchal beliefs, women's empowerment and general well-being. *The Journal for Decision Makers*, 39(2), 43-55.
- Rich, R., (1992). *New Queer Cinema , Sight and Sound*(Eylül). -1998. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Finest Film Movement*. Durham, NC: Duke University Press.
- Rowe, K., (1995). *The Unruly Woman: Gender and Genres of Laughter*. Austin: Univ. Of Texas.
- Ryan, M., ve Kellner, D., (1997). *Politik Kamera*. (Çev. E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı
- Salem, R. (2009). *The Death of Macho: The Era of Male Dominance Is Coming to an End*. *Seriously*, Foreign Polcy.
- Saygılıgil, F. (2016). *Feminist Film Kuramı* Ed: Özarslan E. *Sinema Kuramları 2* (2016). İstanbul: Su Yayınevi.
- Sertaş, A., (2020). *Televizyonda Temsil Neden Önemlidir? Örnekler ve Tespitler* Ed: Özdoğan G. *Medya ve Kültürel Çalışmalar Teori ve Güncel Tartışmalar* (2020), Ankara: Gazi Kitabevi.
- Sevinç, Z., (2014). *2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme*, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilim Dergisi. Sayı: 40, Nisan.
- Silverman, K. (2006). *Görünür Dünyanın Eşiği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Smelik, A. (1995). *What Meets the Eye: Feminist Film Studies*, Ed: Buikema, R.,: A. Smelik, *Women's Studies and Culture: A Feminist Introduction*, London, New Jersey: Zed Books.
- Smelik, A. M., (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi. Ve Ayna Çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni Türk Sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stanley, L. Ve Wise, S. (1995). *Feminist Araştırma Sürecinde Metot, Metodoloji, Epistemoloji, Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*. Der. Çakır, S. Ve Akgökçe, N. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stam, R., (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Stevess L., H., (1994). *Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları*. Küçük M. (Der.) *Medya, İktidar, İdeoloji*. Ankara: Ark Yayınları.
- Studlar, G. (1988). *In the Realm of Pleasure*. Urbana: University of Illinois Press.
- Şeylan, Seher. (2015). *Yeni Medyada 2000 Sonrası Türk ve Amerikan Sinemasındaki Filmlerde Ermeni Kimliği*. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo – Tv Bilim Dalı. Doktora Tezi.
- Taş, G., (2016). *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümü*, Akademik Hassasiyetler, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Topcuoğlu, R. (2010). *Kadın Emeği ve İşgücü Piyasasında Yeni Eğilimler: Kısmi Zamanlı Çalışma ve Ev Eksenli Çalışma*. Kadın Emeği Konferansı Kadın İstihdamı Ve Sorun Alanları Bildiri Kitabı, 67-80.
- TDK, <https://sozluk.gov.tr/>.
- Timisi, N., (2014). *Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyiciye*. Ed: İri, M. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. (2014) İstanbul: Derin Yayınları.
- Topçu, G., (2004). *Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın, Sinemada Anlatı ve Türleri*, Ed: Küçükkurt F., Gürata, A. Ankara: Vadi Yayınları.
- Turan, M. (2019). İstanbul Modern Sanat Yönetmenlerle Buluşma 6: Yeşim Ustaoglu ile Söyleşi. Yayın Tarihi 28.02.2019. [\(6\) Yönetmenlerle Buluşma 6: Yeşim Ustaoglu ile Söyleşi \(28.02.2019\) - YouTube](#)
- Ustaoglu, Y. (2021). Ters Aç, Yönetmen Yeşim Ustaoglu: Bir Sinemacı Olarak Kadın Mücadelesinin Bir Parçasıyım. Yayınlanma Tarihi. 24.01.2021. [\(6\) TERS AÇI I Yönetmen Yeşim Ustaoglu: Bir sinemacı olarak kadın mücadelesinin bir parçasıyım - YouTube](#)
- Ustaoglu, Y. (2020). Bir Kadın - Yeşim Ustaoglu: "Toprağa yakın yaşamak, her sesi duymamı, her anı görmemi sağlıyor" 28.21.2020 Yayın Tarihi. <https://www.youtube.com/watch?v=MFFBGEfQE2g&t=1003s>
- Ustaoglu, Y. (2014) Klaket Programı, Yayın Tarihi 26.05.2014 [\(6\) Yeşim Ustaoglu - Klaket Programı - YouTube](#) .
- Yıldız, P. (2008). Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Yücel, F. (2013). <https://altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/> Altyazı dergisi.

Williams, L., (1992). *When The Woman Looks* Ed: G. Mast; M. Cohen;L. Braudy, *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. N.Y. Oxford: Oxford Univ. Press, 561-563.

White, P., (2000). *Feminism and Film* Eds. J. Hill, P.C. Gibson. *Film Studies: Critical Approaches*. Oxford University.

EKLER

EK A. Ortak Özellikler

Ataerkillik	Kadının Kamusal Alandaki Yeri	Kadının Sınıf Problemleri	Kadının Anne İmajı
<i>Araf</i>	<i>Araf</i>	<i>Araf</i>	<i>Araf</i>
<p>Zehra'nın bulunduğu ortamdan kaçmasının tek çaresini Mahur'da yani bir erkekte bulması.</p> <p>Derya'nın Zehra'ya akıl verirken koca bulması gerektiğini söylemesi.</p> <p>Derya'nın bekar ve sevgilisinin olmasına karşılık Olgun'un ona basit kadın muamelesi yapması.</p>	<p>Zehra taşrada yaşamasına rağmen çalışabilmektedir.</p> <p>Erkek olan patronundan devamlı azar işitmektedir.</p> <p>Derya tek başına yaşayan ve bunu kimseden saklamayan bir kadındır.</p>	<p>Erkeğe sığınma hali.</p> <p>Zehra'nın hamileliği üzerine ayıplanırken Mahur'un hiç görülmemesi.</p> <p>Kadın erkek eşitsizliği.</p> <p>Derya ve Zehra'nın sınıf farkları.</p>	<p>Zehra ve annesinin mesafeli ilişkisi.</p> <p>Derya'nın elinden çocuğunun alınması.</p> <p>Zehra'nın istemeden hamile kalması.</p> <p>Zehra ve Derya'nın abla kardeş ilişkisi.</p>
<i>Gözetleme Kulesi</i>	<i>Gözetleme Kulesi</i>	<i>Gözetleme Kulesi</i>	<i>Gözetleme Kulesi</i>
<p>Ataerkil yapı hem Seher üzerinde hem de annesi üzerinden anlatılmaktadır.</p> <p>Seher'in dayısı tarafından tecavüze uğraması.</p> <p>Nihat'ın bir erkek olarak onu sahiplenmeye çalışması.</p> <p>Annesinin babasının korkusundan Seher'e sahip çıkamaması.</p>	<p>Seher üniversite öğrencidir. Hamile kaldıktan sonra bir daha gidemez.</p> <p>Annesi ise kamusal alanda görünmemektedir.</p>	<p>Seher ve annesi arasındaki sınıf fark.</p> <p>Seher ve Nihat arasındaki sınıf fark.</p> <p>Seher'in tüm hayatının değişmesi üzerine dayısının bir daha filmde görünmemesi.</p>	<p>Seher ve annesinin ilişkisi.</p> <p>Seher'in bebeğine bakmak istememesi.</p>
<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>
<p>Serap'ın eniştesi tarafından paralarının alınması.</p> <p>Ablasının bu konuda kocasına bir şey söyleyememesi.</p> <p>Babasının Serap'a devamlı söylediği yalanlar.</p>	<p>Serap konfeksiyonda ortacı olarak çalışmaktadır.</p> <p>Cami ve koltuğu olmayan bir kamyonun arkasında işe gitmektedir.</p> <p>Ablası kamusal alanda görünmemektedir.</p> <p>Film boyunca işçilerin hakkı yenmektedir.</p>	<p>Serap, elinden parasını alan eniştesi, susan ablası, devamlı yalanlar söyleyen babası arasındaki fark.</p> <p>Kadın kadına olan sınıf farkı.</p> <p>Şikayet üzerine işten atılan kız ve işine devam eden erkek.</p>	<p>Serap'ın annesinin olmaması üzerine hem bir aile ortamı yaratmaya çalışması.</p> <p>Ablasının ona iyi davranmaması.</p>
<i>Toz Bezi</i>	<i>Toz Bezi</i>	<i>Toz Bezi</i>	<i>Toz Bezi</i>
<p>Hatun'un kocasının eril söylemleri.</p> <p>Nesrin'in kocasının onu terk etmesi üzerine Nesrin'in suçu kendinde araması.</p> <p>Hem ev işi yapıp hem de dışarıda çalışmaları.</p>	<p>Kamusal alanda sokaklarda, okulda, pazarda ve toplum içinde görülmektedir.</p> <p>Nesrin ne kadar uğraşsa da kamusal alana dahil olarak sigortalı bir iş bulamamaktadır.</p>	<p>Alt ve orta sınıf mücadelesi.</p> <p>Kadın erkek sınıf mücadelesi.</p> <p>Nesrin ve Hatun'un kavga etmesi.</p>	<p>Nesrin kocası yüzünden kızına kötü davranışa da filmin ortalarına doğru düzeltilmektedir.</p> <p>Hatun ve Asmin arasında anne kız ilişkisi vardır.</p> <p>Nesrin'in kızını Hatun'a bırakıp gitmesi.</p> <p>Hatun'un Asmine Sahip çıkması.</p>

EK B. Farklı Özellikler

Ataerkillik	Kadının Kamusal Alandaki Yeri	Kadının Sınıf Problemleri	Kadının Anne İmajı
<i>Araf</i>	<i>Araf</i>	<i>Araf</i>	<i>Araf</i>
Baba karakterlerinin film boyunca gözükmemesi. Olgun'un ne olursa olsun Zehra'yla evlenmesi.	Zehra'nın çalışma ortamının diğerlerine göre daha sakin olması.	Mahur'un Zehra'yı bırakıp gitmesinden sonra bir daha görünmemesi.	Annenin Zehra'nın hamile olduğunu öğrendikten sonra Zehra'ya karşı tepkisiz olması.
<i>Gözetleme Kulesi</i>	<i>Gözetleme Kulesi</i>	<i>Gözetleme Kulesi</i>	<i>Gözetleme Kulesi</i>
Seher'in babasının film boyunca çok az görülmesi ve Seher ile hiç konuşmaması.	Seher'in annesinin kamusal alanda hiç görünmemesi ve sadece özel alan olan evde görünmesi.	Seher'in Nihat ve bebekten kurtulmak istemesi.	Annesinin aksine Seher'in hayatta her şeyi kendi halletmek istemesi.
<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>	<i>Nefesim Kesilene Kadar</i>
Serap'ın toplumsal baskıları umursamadan hep kendi bildiğini okuması.	Kamusal alanda diğer filmlerdeki karakterlere göre Serap'ın daha baskın olması.	Serap ve ablasının birbirlerine tamamen zıt karakterler olması.	Serap karakterinin annesi yoktur.
<i>Toz Bezi</i>	<i>Toz Bezi</i>	<i>Toz Bezi</i>	<i>Toz Bezi</i>
Hatun'un kendini yok saydirmaması. Film boyunca yaptığı her şeyi kocasına tek tek söyleyerek daha dik durması.	Hatun ve Nesrin karakteri aslında kamusal alanda değil özel alan olan evde çalışmaktadır.	Film boyunca hem alt orta sınıf hem erkek kadın hem de alt sınıf kadınların birbirleri arasında sınıf mücadelesi görülmektedir.	Hatun'un Nesrin'in kızını alması.

ÖZGEÇMİŞ