

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

**MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK SİNEMADA
TECAVÜZ: 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ
SİNEMA ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR ANALİZ**

DOKTORA TEZİ

NERMİN ORTA

İstanbul, 2013

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
RADYO TV BİLİM DALI

**MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK SİNEMADA
TECAVÜZ: 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ
SİNEMA ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR ANALİZ**

DOKTORA TEZİ

NERMİN ORTA

Danışman: PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN

İstanbul, 2013

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ


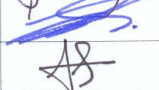
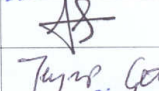
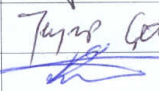

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı RADYO TELEVİZYON Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi NERMİN ORTA'nın MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK SİNEMADA TECAVÜZ :1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR ANALİZ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 11.07.2012 tarih ve 2012-18/10 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 24.05.2013

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. ŞÜKRAN ESEN	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. TÜL AKBAL SÜALP	
3. Jüri Üyesi Prof. Dr. SERPİL KIREL	
4. Jüri Üyesi Doç. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
5. Jüri Üyesi Prof. Dr. RUKEN ÖZTÜRK	

ÖZET

MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK SİNEMADA TECAVÜZ: 1990 SONRASI TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMA ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR ANALİZ

Mevcut ideolojinin yeniden üretiminde önemli bir ideolojik aygıt olan sinema, kadının konumlandırılmasında, toplum tarafından algılanmasında, kadına yönelik tecavüzün erkekler açısından meşrulaştırılmasında ve kadının daima suçlu ve hatalı olan “ikincil” konumunun içselleştirilmesinde önemli bir role sahiptir. Ataerkil söylemin devamında ve yeniden üretiminde önemli bir araç olan sinema, bir yandan bakış açısı, özdeşleşme, öznel kamera kullanımı gibi sinemasal dilin öğelerini kullanarak bir yandan da kadına dayatılan kalıpları filmler yoluyla sürekli tekrarlayıp, bunlara aykırı davrandığı zamanlarda da kadını anlatı içinde fiziksel ve/veya psikolojik şiddetle karşı karşıya bırakarak, söylemsel olarak da ataerkil sisteme hizmet etmektedir.

Sinemanın bu kalıpları, özellikle tecavüz sahneleri söz konusu olduğunda, nasıl yapılandığı, izleyiciye nasıl ve hangi bakış açısıyla yansıttığını ortaya koymayı amaçladığımız bu çalışmada, ilk olarak toplumsal cinsiyet söylemi içinde oluşan kavramları ve söylemin yaratılmasında kullanılan araçları belirlemek amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Ardından araştırmanın kuramsal boyutta kalmaması, sinema endüstrisindeki bu kalıpların Türk sinemasındaki yansımalarının ortaya konması için de 1990 sonrası Türkiye’de Bağımsız sinema yapıtı olarak değerlendirilen *Gemide*, *Barda*, *İki Kadın*, *Duvara Karşı* ve *Salkım Hanımın Taneleri* filmleri incelenmiştir. Tecavüz, hem sinemasal anlatının içinde bağlamsal olarak incelenmiş hem de bu sahnelerdeki sinemasal dilin kullanımı ve sahne düzeni sorgulanmıştır. Popüler sinemadan ayrı bir yerde konumlandırılan bağımsız sinemanın ve bağımsız sinema yaptığını söyleyenlerin, toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda ne kadar ilerici bir söylem ortaya koyabildikleri sorgulanmıştır. Ancak daha yenilikçi, sorgulayıcı ve alternatif bir söylem üretebileceği düşünülen bağımsız sinemanın, hakim ideolojik söylemin ve egemen eril bakış açısının karşısında, hem sinemasal dilin kullanımı hem yaratılan öykünün içeriği açısından farklı bir bakış getirmediği görülmüştür.

RAPE IN CINEMA AS A MEANS OF LEGITIMIZATION: A CRITICAL ANALYSIS ON POST-1990 INDEPENDENT CINEMA IN TURKEY

As an important ideological means of reproduction of the existing ideology, cinema holds a significant place in positioning women, shaping the way that the society perceives them, legitimizing rape in men's mind, and internalizing the "secondary" place of woman, who has always been regarded as guilty and faulty. Also an important tool in maintaining and regenerating the male dominant discourse, cinema is serving patriarchal systems in terms of statement, too, by using cinematic components, on one hand, and on the other, by constantly repeating the patterns imposed on women in films and confronting the woman with psychological or physical violence in the narrative when she contradicts with those patterns.

In the present study, in which it was aimed to demonstrate how cinema structured those patterns especially when rape was in the question and how and from which angles it reflected the images to the viewers, the current literature was first thoroughly scanned to detect the concepts that had originated within the social gender discourse and determine the media used in creating that discourse. Then in order for the study not to remain only at an abstract level, and to assess the reflections of those cinematic patterns in Turkish cinema, the films *Gemide* (On Board), *Barda* (In The Bar), *Duvara Karşı* (Against The Wall), and *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Mrs. Salkim's Diamonds), regarded as works of independent cinema in post-1990 Turkey, were studied. Rape was contextually examined in cinematic narration, and the use of cinematic language and the scene designs were investigated. Those films were especially chosen from examples of independent cinema to question, as far as the issue of social gender was concerned, the extent of progressive discourse presented in the independent cinema, holding a different place from popular cinema, and in the narrative of those who declared to make independent films. However, it was determined that independent cinema, which was thought to generate a more innovative, more interrogative, and alternative discourse, failed to present a different outlook against the dominant ideological discourse and prevailing masculine viewpoint, as regards both the use of cinematic language and the content of the story invented.

ÖNSÖZ

“Başlamak bitirmenin yarısıdır” atasözünü sürekli aklımda tutmaya çalışarak başladığım doktora çalışmam süresince, tünelin sonunu göremeyeceğimi düşünerek yoluma devam ettim. Hayatın getirdiği sorunlar, kafamda oluşan sorular, yaşadığım heyecanlarla devam eden sürecin sonunda, sis bulutlarının arkasında yer alan güneşi gördüm.

Oldukça sıkıntılı ve zor geçen bu süreç ve akademik yaşantım içinde bana her anlamda danışmanlık yapan ve yardımlarını asla esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Şükran Esen’e teşekkürlerimi belirtmek isterim. Ayrıca bu yol boyunca beni yalnız bırakmayan, her aşamada yanımda olan, akademik desteklerinin yanı sıra dostluğunu da benden esirgemeyen ve en umutsuz anlarımda yardımına koşarak beni cesaretlendiren Prof. Dr. Serpil Kirel’e de sonsuz teşekkürü borç bilirim. Aynı şekilde tez izleme çalışmaları süresince yanımda olan, her aradığımızda koşup gelen, güler yüzü ve kafamda uyandırdığı sorular ile bu çalışmanın şekillenmesinde büyük emeği olan Prof. Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp’e de teşekkürlerimi sunarım. Tez savunmam sırasında yanımda olan ve getirdiği yeni bakış açılarıyla benim çok farklı noktaları görmemi sağlayan Prof. Dr. Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Zeynep Çetin Erus’a da teşekkür ederim.

Hem akademik yaşamımda bana destek olan hem de dostluklarıyla daima yanımda olan Aylin Çankaya Duyal’a, Duygu Aydın’a, Gülen Kurt Öncel’e ve Selin Tüzün’e de en içten teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her aşamasında bana sonsuz bir destek ve sevgi veren, her daim arkamda olduklarını hissettiğim, çalışmanın bitmesini benim kadar büyük bir sabırsızlıkla bekleyen ve hemen her gün bitip bitmediğini soran aileme de sonsuz şükranlarımı sunarken, onlara bitti diyebilmenin de huzuru içerisindeyim.

Hayatımdaki benzer yolculuklar için bir başlangıç olması dileğiyle...

Nermin ORTA

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
KISALTMALAR	ix
1. GİRİŞ	1
2. CİNSİYET VE İKTİDAR BAĞLAMINDA ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI	7
2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BELİRLENİMLERİ/TANIMLARI.....	7
2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Belirlenimleri/Tanımları Bağlamında Kadın(lık).....	10
2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Belirlenimleri/Tanımları Bağlamında Erkek(lik).....	19
2.2. ERKEK EGEMEN İKTİDAR SÖYLEMİNİN YARATILMASINDAKİ ARAÇLARIN TANIMLANMASI.....	25
2.2.1. İktidar (Eriş-dışıl)- Güç - Otorite	26
2.2.2. Kamusal Alan-Özel Alanın Cinsiyet Bağlamında Tartışılması	31
2.2.3. “Öteki” Olmak (Ötekileştirme).....	36
2.2.4. Rızanın Üretimi.....	40
2.3. ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRMA ARAÇLARI VE TECAVÜZ.....	44
2.3.1. Tecavüz Kavramı	44
2.3.2. Tecavüz ve Din	51
2.3.3. Tecavüz ve Hukuk	59
2.3.4. Tecavüz ve İktidar	63
2.3.5. Popüler Kültür Ürünlerinde Tecavüz Algısı.....	68
3. ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRILMASINDA BİR ARAÇ OLARAK SİNEMADA TECAVÜZ OLGUSUNUN TARTIŞILMASI	88
3.1. SİNEMASAL DİLİN KURULMASI VE ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI.....	88
3.1.1. Sinemasal Dilin Öğelerinin Tartışılması.....	94
3.1.1.1. Özne Kamera (Subjective).....	95
3.1.1.2. POV (Point of View) Çekimi.....	100
3.1.1.3. Seyirci ve Filmdeki Karakterle Özdeşleşme.....	108
3.1.1.4. Bakış/Gaze	117

3.1.2. Film Anlatısının Tartışılması	130
3.1.2.1. Film Karakterlerinin Özellikleri	143
3.2. SİNEMADA TECAVÜZ OLGUSUNUN KULLANIMI	149
3.2.1. Dünya Sineması'nda Tecavüz Olgusu	151
3.2.2. Türk Sineması'nda Tecavüz Olgusu	158
3.2.2.1. 1990 Öncesi Türk Sineması ve Türk Sinemasının Erkek Egemen Üretim Yapısı	159
3.2.2.2.1. Yeşilçam Sineması	160
3.2.2.2.1.2. 1980'lerde Türkiye'de Sinema ve Tecavüz Olgusu	174
3.2.2.2.2. 1990'lardan Günümüze Türkiye'de Sinema ve Tecavüz Olgusu	187
3.2.2.2.1. Popüler Sinema	188
3.3.2.4.2. Bağımsız Sinema	196
4. 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMADA TECAVÜZ OLGUSUNUN ELE ALINIŞININ ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ	207
4. 1. İNCELEME YÖNTEMİ	207
4.2. FİLM İNCELEMELERİ	209
4.2.1. Öyküsünün Merkezinde Tecavüz Olan Filmler	209
4.2.1.1. GEMİDE	209
4.2.1.1.1. Filmin Künyesi	209
4.2.1.1.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi	210
4.2.1.1.3. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi	213
4.2.1.1.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi	215
4.2.1.1.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi	219
4.2.1.1.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi	224
4.2.1.1.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi	225
4.2.1.1.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi	230
4.2.1.2. BARDA	233
4.2.1.2.1. Filmin Künyesi	233
4.2.1.2.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi	234
4.2.1.2.2. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi	237
4.2.1.2.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi	239

4.2.1.2.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi	240
4.2.1.2.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi	242
4.2.1.2.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi	244
4.2.1.2.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi	245
4.2.1.3. İKİ KADIN	252
4.2.1.3.1. Filmin Künyesi	252
4.2.1.3.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi.....	253
4.2.1.3.3. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi	254
4.2.1.3.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi	255
4.2.1.3.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi	256
4.2.1.3.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi	259
4.2.1.3.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi	260
4.2.1.3.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi	263
4.2.2. Tecavüzü Öyküsünün Merkezine Almayan Filmlerde Tecavüz Sahnesinin Kullanımı	270
4.2.2.1. DUVARA KARŞI	270
4.2.2.1.1. Filmin Künyesi	270
4.2.2.1.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi.....	272
4.2.2.1.3. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi	273
4.2.2.1.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi	275
4.2.2.1.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi	277
4.2.2.1.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi	279
4.2.2.1.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi	280
4.2.2.1.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi	281
4.2.2.2. SALKIM HANIMIN TANELERİ.....	283
4.2.2.2.1. Filmin Künyesi	283
Ödüller:	284
4.2.2.2.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi.....	284
4.2.2.2.3. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi	286
4.2.2.2.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi	288
4.2.2.2.3.1. Bakış Açısından İrdelenmesi	288

4.2.2.2.3.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi	291
4.2.2.2.3.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi	293
4.2.2.2.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi	295
5. SONUÇ	298
KAYNAKÇA	320

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 1: Klasik anlatı ve çağdaş anlatının temel farkları.....	137
---	-----

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1: <i>Göldeki Kadın</i> filminden öznel kamera çekim örnekleri.....	97
Şekil 2: Tecavüz sahnelerinin Lilya'nın bakış açısıyla çekimleri, öznel kamera örnekleri. (<i>Daima Lilya</i>)	100
Şekil 3: Jeffries'in komşularını dürbün ve fotoğraf makinesi kullanarak gözetlemesi ve gördüklerine örnek planlar.....	106
Şekil 4: <i>Kahire'nin Mor Güllü</i> filminden yabancılaştırma etkisine örnek planlar....	110
Şekil 5: <i>Peeping Tom</i> filminden kareler, Michael Powell, 1960.	122
Şekil 6 : <i>Peeping Tom</i> filminden kareler, Michael Powell, 1960.....	123
Şekil 7: Robert Doisneau, <i>Un Regard Oblique</i> , 1948.....	124
Şekil 8: <i>Sanık</i> filmi tecavüz sahnesinden planlar.....	126
Şekil 9: Tecavüz sahnesinin hemen öncesinde alkol alan ve askıları düşmüş halde bardakilerin önünde dans eden Sarah'nın gösterildiği sahneden planlar.....	154
Şekil 10: Alex'in tecavüze uğradığı alt geçit sahnesinden planlar.....	156
Şekil 11: İffet filmi tecavüz sahnesinden plan örnekleri.....	185
Şekil 12: <i>Büyü</i> filminde cinin tecavüz ettiği sahneden plan örnekleri.....	196
Şekil 13: Tepki veren kadının Boksör tarafından susturuluşu.....	218
Şekil 14: Filmde parçalara ayrılarak sinemasallaştırılan kadın bedeninin yer aldığı sahneden plan örnekleri.....	226
Şekil 15: Boksörün baygın kadını yere yatırdığı sahneden planlar, kamera kadının baş hizasında.....	228

Şekil 16. : İzleyiciyi dikizci bir pozisyonda konumlandırın sahneden plan örnekleri.....	228
Şekil 17: Boş mahkeme salonunun yer aldığı sahneden örnek plan.....	236
Şekil 18: Pelin'in kürtaç olmaya gittiği doktor sahnesinden planlar.....	241
Şekil 19: Öznel kamera kullanımının uygulandığı tecavüz sahnesinden örnek planlar.....	243
Şekil 20: <i>Barda</i> filminde yer alan tecavüz sahnesine örnek planlar.....	245
Şekil 21: <i>Barda</i> filminin sonunda gençlerin intikamlarının alındığı sahneye örnek planlar.....	249
Şekil 22: Filmin giriş sahnesinden plan örnekleri.....	253
Şekil 23: Bakanın kadına şiddet uyguladığı sahneden plan örnekleri.....	258
Şekil 24: Kadın soyunurken bahçeden izleyen bakanın karısının bakışına plan örnekleri.....	259
Şekil 25: Bakanın kadına tecavüz ettiği sahneden yakın plan örnekleri.....	261
Şekil 26: Bakanın kadına tecavüz ettiği sahneden genel plan örnekleri.....	262
Şekil 27: Filmde kadın, doğa ve dış mekân kullanımına örnek planlar.....	266
Şekil 28: Özel alan ve kadının bu alandaki temsiline örnek planlar.....	267
Şekil 29: <i>Duvara Karşı</i> filminde kullanılan ve filmi bölümlere ayıran sahneden örnek plan.....	272
Şekil 30: <i>Duvara Karşı</i> filmi tecavüz sahnesinden planlar.....	277
Şekil 31: <i>Duvara Karşı</i> filminde Sibel'in tecavüze uğradığı sahneden hemen sonra öldüresiye dövüldüğü ve taciz edildiği sahneden plan örnekleri.....	278
Şekil 32: Filmde simgesel bir şekilde kullanılan çizme ve kırbaça örnek planlar.....	289
Şekil 33: Salkım hanımın bakışının yer aldığı sahneden örnek plan.....	290
Şekil 34: Filmdeki bir diğer simgesel kullanım olan atın görüldüğü sahnelerden	

örnek planlar.....	292
Şekil 35: Tecavüz sahnesinden plan örnekleri.....	294

KISALTMALAR

Bkn.	Bakınız
Çev.	Çevirmen
Der.	Derleyen
Edt.	Editör
s.	Sayfa
ss.	Sayfa Sayıları
P.O.V.	Point of View

1. GİRİŞ

“Kültür endüstrisi” kavramını tartıştığı ve modern sanatın özerkliğini ve eleştireliliğini yitirmesini incelediği yapıtında Adorno, “... *Filmler, radyo ve dergiler bir sistem meydana getirir. Bu alanların her biri kendi içinde ve hep birlikte söz birliği içindedir. ... Sinema ve radyo günümüzde kendilerini sanatmış gibi göstermek zorunda değildir. Herhangi bir işten farklı olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanırlar. Onlar kendilerini endüstri diye adlandırırılar...*”¹ diyerek, kültür endüstrisi kavramını, kitle iletişim araçlarını da içine alarak değerlendirmiş ve sanat olarak adlandırılabilir olan unsurların endüstri içinde bu özelliklerini ve eleştirel yönlerini kaybettiklerini vurgulamıştır. Adorno’nun bu sözlerinin yarattığı soru işaretlerini temel alarak ortaya çıkan bu çalışmada, ilk olarak sinemanın meşrulaştırma aracı olması noktasından hareket edilmiştir. “*Sinematik imgeyi cinsiyet farkının inşasını ve sürdürülmesini sağlayan temsil sürecinin modeli*”² şeklinde değerlendiren Jacqueline Rose ise ikinci önemli tartışılması gereken olguyu, toplumsal cinsiyet kavramını, gündeme getirmiştir. Çalışmamız açısından ikinci soru işaretini ortaya çıkaran bu görüş ve bir önceki bir araya gelerek farklı soru işaretlerini doğurmuşlar ve araştırma, sinemanın meşrulaştırıcı özelliğinden hareketle cinsiyet bağlamı şeklinde nasıl kullanıldığını ve sinemada tecavüz davranışının yer alma biçimlerini incelemeyi amaç edinmiştir.

Çalışmanın diğer temel soruları ise şunlardır:

- Egemen ideoloji içinde kadının konumu nedir, bu konum nasıl oluşmuştur?
- Bu durumun sinemadaki yansıması nasıldır?
- Sinema mevcut ideolojinin yeniden üretimini nasıl sağlamaktadır?
- Kadına yönelik şiddet özellikle de cinsel şiddet toplumda ve sinemada nasıl bir yer bulmaktadır?

¹ Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s. 47-48.

² Jacqueline Rose, **Görme ve Cinsellik**, Çev. Ayşe Deniz Temiz, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 193.

- Tecavüze erkeklerin ve kadınların bakış açıları farklı mıdır?
- Sinemasal dilin ve anlatının bu görüşleri meşrulaştırmada etkisi var mıdır?

Bu temel sorulardan hareket eden çalışma kapsamında, meşrulaştırma aracı olarak sinemada, tecavüz olgusunun kullanımı hem kuramsal açıdan incelenecek hem de ele alınacak filmler üzerinden derinlemesine bir analiz yapılacaktır. Bu inceleme ise, 1990 sonrası Türkiye’de eleştirmenler ve izleyiciler tarafından bağımsız sinema yapıtı şeklinde değerlendirilen *Gemide*, *Barda*, *İki Kadın*, *Duvara Karşı* ve *Salkım Hanımın Taneleri* filmleri üzerinden gerçekleştirilecektir. Tecavüz hem sinemasal anlatının içinde bağlamsal açıdan incelenecek hem de bu sahnelerdeki sinemasal dilin kullanımı ve sahne düzeni sorgulanacaktır. Çalışmamızın son bölümünde ayrıntılı biçimde incelediğimiz bu filmlerin, özellikle bağımsız sinema örneklerinden seçilmiş olmasının nedeni de, daha sonra üzerinde ayrıntılı şekilde duracağımız üzere, popüler sinema yapanlardan ayrı bir yerde konumlandırılan bağımsız sinemanın ve kendini bağımsız sinema içinde konumlandırılanların toplumsal cinsiyet söz konusu olduğunda ne kadar ilerici bir söylem ortaya koyabildiklerini sorgulamaktır.

Çalışmamızın birinci bölümünde cinsiyet ve iktidar bağlamında erkek egemen söylemin meşrulaştırma araçları ve tecavüz olgusu incelenecektir. İlk aşamada, çalışmamız açısından temel kabul edilebilecek, toplumsal cinsiyet belirlenimleri doğrultusunda kadın(lık) ve erkek(lik) kavramlarının nasıl oluşturulduğuna geçmişten günümüze ortaya atılan kuramsal söylemler doğrultusunda yer verilecek ve biyolojik ve toplumsal şartların bu kavramlar üzerindeki etkileri üzerinde durulacaktır. Ardından, erkek egemen söylemin yaratılmasındaki araçlar ve erkek egemen söylemin meşrulaştırma araçları ve tecavüz arasındaki ilişkilere değinilecektir.

“Erkek Egemen İktidar Söyleminin Yaratılmasındaki Araçların Tanımlanması” başlığı altında öncelikle iktidar, güç ve otorite kavramları ele alınacaktır. Bu başlık altında sadece devletin ya da kurumların sahip olduğu iktidarı kullanımına değil aynı zamanda bireylerin birbirleri üzerinde kurduğu iktidara da değinilecektir. İkinci olarak, kamusal alan- özel alan ayrımı ele alınacak bu ayrımın toplumsal cinsiyet bağlamında nasıl değerlendirildiğine ve kadın-erkek yaşamına nasıl yansıtıldığına bakılacaktır.

Ardından ötekileştirme kavramı kadın-erkek ayrımı bağlamında incelenecek ve kadının erkek karşısındaki konumu, “öteki” haline getirilmesi değerlendirilecektir. Rızanın üretimi başlığı altında ise iktidar ve otorite karşısında bireylerin nasıl gönüllü birer katılımcı haline getirildikleri üzerinde durulacaktır.

Erkek egemen söylemin yaratılmasındaki araçların tanımlanması kısmında kuramsal açıklamalar getirilen başlıklar baz alınarak oluşturulan, “Erkek Egemen Söylemin Meşrulaştırma Araçları ve Tecavüz” başlığında ise erkek egemen söylemin meşrulaştırma araçları, tecavüzle ilişkileri doğrultusunda ele alınacaktır. Tecavüz tanımının, değerlendirme şekillerinin, tecavüzle ilgili oluşturulan mitlerin ele alındığı tecavüz kavramı kısmından sonra, tecavüzün din, hukuk, iktidar ve popüler kültür bağlamında ele alınışı ve değerlendirilmesine yer verilecektir. Tek Tanrılı dinler ve diğer dinlerdeki kadına ve tecavüz olayına bakışın yer aldığı Din ve Tecavüz başlığının ardından geçmişten günümüze hukuk sisteminde kadının konumu ve tecavüze verilen cezalar ele alınacak, ardından iktidarı ele aldığı anda ya da iktidarı sağlamak için tecavüzün nasıl kullanıldığına İktidar ve Tecavüz başlığı altında yer verilecektir. Son olarak popüler kültür ürünlerinde tecavüz algısının ne yönde olduğu, masallarda, kitaplarda, dergilerde, gazetelerde, televizyonda vb. tecavüze nasıl yer verildiği ve anlatı içine nasıl yerleştirildiği incelenecektir.

Çalışmamızın “Erkek Egemen Söylemin Meşrulaştırılmasında Bir Araç Olarak Sinemanın Tecavüz Kavramı Bağlamında Tartışılması” ana başlığını taşıyan ikinci bölümünde ise, sinema hem sinemasal dilin öğeleri hem de anlatının kuruluş esasları ve karakterler üzerinden değerlendirilecektir. İlk aşamada sinemasal dilin öğelerinin ve anlatının tartışılacağı bölümde, sinemasal dilin öğeleri belli başlıklar oluşturularak incelenecektir. Özne kamera, Bakış Açısı Çekimi, Özdeşleşme ve Bakış şeklinde belirlenen başlıklar altında, anlatının barındırdığı öykü dışında sadece sinemasal dilin öğeleri kullanılarak nasıl farklı bakış açıları oluşturulabileceği üzerinde durulacak ve bu öğelerin tecavüz sahnelerinde kullanımının ne tür farklı anlamlar yaratabileceği ortaya konmaya çalışılacaktır. Bakış kavramının temel alındığı ve sinemasal kullanımının kimi zaman sorunsal şekilde karşımıza çıktığı bu bölümde, Christian Metz, Jean Louis Baudry, Laura Mulvey ve Mary Ann Doanne gibi kuramcılarının görüşlerine yer

verilecek ve diğer yandan da örnekler üzerinden incelemeler yapılarak sinemasal dilin farkında olarak ya da olmayarak izleyicinin zihnini nasıl yönlendirebildiği değerlendirilecektir. Sinemasal dilin öğelerinden sonra, anlatı kavramı üzerinde durulacak, sinemasal anlatının özellikleri, çeşitleri ve temel kuralları aktarılmaya çalışılacaktır. Anlatı öğeleri ve karakterler ortaya konulurken toplumsal cinsiyetin meşrulaştırılmasında hangi unsurların ön plana çıktığı ele alınacaktır.

Sinemasal dilin öğeleri ve anlatı kavramının toplumsal cinsiyet söylemlerini meşrulaştırmadaki etkisine değindikten sonra sinemada tecavüz olgusunun kullanımı değerlendirilmeye çalışılacak ve çalışmanın bu bölümü Dünya Sineması ve Türk Sineması şeklinde ikiye ayrılacaktır. Tecavüzün Dünya Sinemasındaki kullanıma genel açıdan yer verilip, çeşitli örnekler üzerinden kısa analizler yapıldıktan sonra çalışmamızın asıl kısmını oluşturan Türk Sineması bölümüne geçilecektir.

Türk sinema tarihi denildiği zaman karşımıza uzun ve tek kalemde incelenmesi mümkün olmayan zamansal bir dilim çıktığından dolayı sinemanın ilk yılları inceleme dışı bırakılarak yakın tarih üzerinde durulmaya çalışılacaktır. Öncelikle “1990 Öncesi Türk Sineması ve Erkek egemen Üretim Yapısı”na kısaca değinilecek ve ardından bu bölüm “Yeşilçam Sineması” ve “1980’lerde Sinemanın Üretim Dinamiği ve Tecavüz Olgusu” şeklinde ikiye ayrılacaktır. İlk başlık altında Türk sinemasının bir dönemine adını vermiş, günümüzde dahi etkileri süren, melodram türünün hakim olduğu Yeşilçam sineması, üretim yapısı, döneme hakim olan kurallar ve sinemada kadının konumlandırılış şekli ele alınacak ve bu sinema yapısı içinde tecavüz olayının ne şekilde yer aldığı ana hatlarıyla ortaya konacaktır. Ardından Türkiye için bir kırılma noktası kabul edilen 1980’li yılların gerek ekonomik, gerek siyasi gerekse de toplumsal açıdan nasıl bir portre oluşturduğu, birey üzerinde yarattığı değişim ve dönüşümler yansıtılmaya çalışılacaktır. Ardından bu değişim sürecinin sinemaya olan etkileri incelenecek ve 80’li yılların sinemada meydana getirdiği olumlu-olumsuz yönler tartışılacaktır. 1980’lerin de genel bir değerlendirilmesinin yapılmasından sonra 1990’lı yıllara gelinecek ve 90’larda sinemadaki üretim dinamiği ve tecavüz olgusu yine temel bir takım ayrımlar baz alınarak yapılacaktır. Buradaki temel ayrımımız popüler sinema ve bağımsız sinema şeklinde olacaktır. Popüler ve bağımsız kavramları ile ilgili genel

bir değerlendirme yapıldıktan sonra, neye göre bu ayrımın yapıldığı, hangi kıstasların göz önünde bulundurulduğu ve üretim anlamında bu kavramların içinin doldurulup doldurulmadığı üzerinde durulacak ve her iki sinema türünün de kadına bakış açısı, eril söylemin kullanılıp kullanılmadığı, toplumsal cinsiyet söylemi ve tecavüz bağlamında birbirlerine bir fark yaratıp yaratmadığı incelenecektir.

Tezin “1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinemada Tecavüz Olgusunun Ele Alınışının Örnek Filmler Üzerinden İncelenmesi” isimli son bölümünde ise filmler belli bir yöntem dahilinde incelenecektir. *Gemide* ve *Barda* filmleri aynı yönetmenin farklı dönemlerde çektiği filmlerdir. Ayrıca filmler konu itibarıyla tecavüzü merkeze aldığı için incelenmeleri çalışmamız açısından bir kat daha önem kazanmaktadır. Tecavüzü merkezine alan bir diğer film ise *İki Kadın* filmidir. Seçilen diğer iki film ise tecavüzü merkeze almamalarına rağmen anlatı içinde bu olaya yer vermişlerdir. *Duvara Karşı*’da özgür olmak isteyen bir kadın ele alınmış ve erkek egemen dünyanın kuralları ile karşı karşıya bırakılmıştır. *Salkım Hanımın Taneleri* ise dönem filmi olup, farklı bir konuya odaklanmasına rağmen bir kadın gözüyle sinemaya aktarılmış ve tecavüz olgusuna yer verilmiştir.

İnceleme kısmında belirlenen filmlerin öncelikle künyelerine yer verilecek, öyküleri ve filmdeki karakterler ele alınacaktır. Filmlerin öyküsü anlatılırken bir yandan da daha sonra üzerinde ayrıntılı şekilde duracağımız kadının konumlandırılışı, tecavüz sahnesi ya da sahnelerinin düzeni konularına dikkat çekilecektir. Karakterlerin de temel özellikleri vurgulandıktan sonra sinemasal dilin kullanımı değerlendirilecektir. Filmlerle ilgili çeşitli yorumlara, eleştirilere de yer verilen bu başlık daha ayrıntılı bir inceleme yapılabilmesi için alt başlıklara ayrılmıştır. Bu başlıklar belirlenirken de ikinci bölümde ele alınan “Sinemasal Dilin Öğelerinin Tartışılması” kısmındaki bakış açısı çekimi, özdeşleşme ve bakış kriterleri etkili olacak ve filmler Bakış, Özdeşleşme ve Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı başlıkları altında incelenecektir. Böylece bu başlıklar altında yapılan inceleme ile sadece sinemasal kodlar yardımıyla bir sahnenin nasıl değişebileceği ortaya konmaya çalışılacaktır. Filmin ve özellikle tecavüz sahnelerinin sinemasal açıdan incelenmesinin ardından filmin öyküsüne geri dönecek ve içerik açısından filmlerde kadına verilen roller,

toplumsal hayat içindeki konumlandırılışları, tecavüze uğrayan kadınların anlatı içindeki rolleri, tecavüzün nedenleri, sonuçları olarak nelerin gösterildiği ya da gösterilmediği üzerinde durulacak ve bağımsız sinema yapıtı olarak ortaya konan bu filmlerin popüler ürünlerden bir farkı olup olmadığı ve alternatif bir söylem oluşturup oluşturmadığı ele alınacaktır.

2. CİNSİYET VE İKTİDAR BAĞLAMINDA ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI

2.1. TOPLUMSAL CİNSİYET BELİRLENİMLERİ/TANIMLARI

Kadın(lık)ın ve erkek(lik)in toplumsal cinsiyet sistemi içinde belirlenen tanımlarının, oluşum süreçlerinin ve bu doğrultuda ortaya konmuş kuramların ele alınacağı bu bölümde, modern toplumsal cinsiyet sistemlerinin oluşum süreci kadınlık ve erkeklik bağlamında tartışılacaktır.

Yaklaşık dört yüzyılda ve küresel bir imparatorluk olarak kapitalizm ve Kuzey ülkelerinin sömürgeci düzenleri ile birlikte oluşan modern toplumsal cinsiyet düzeni, cinslerin ikili karşıtlığına ve bunların aralarındaki hiyerarşik düzene dayalı kadınlık-erkeklik tanımlarına dayandırılmıştır.³

Cinsiyet farklarının biyolojik doğanın gerçekleri olduğunu ve bunun toplumsal sonuçlarının da, bu nedenle normal kabul edilmesi gerektiğini savunan patriarkal yapı, çeşitli kuram ve söylemlerle yeniden üretilmiş ve geliştirilmiştir. Toplumsal cinsiyet farklarının biyolojik farklara paralel oluştuğunu destekleyen önemli bir söylem de cinsiyet rolleri kuramı olmuştur. Cinsiyet farklarının nasıl oluştuğu tartışmalarına başlangıçta damgasını vuran rol kuramının ana fikrinde, erkek veya kadın olmanın anlamı, kişinin cinsiyetiyle belirlenen genel bir rolün canlandırılması, yani “cinsiyet rolü” temeline dayandırılmıştır. “Erkek rolü” ve “kadın rolü” olarak formüle edilen rol kuramının, cinsler arasındaki iktidar/güç ilişkisini göz ardı edip, ilişkinin tamamlayıcılık/farklılık olduğu tezini vurgulaması kurama yöneltile en büyük eleştirilerden olmuştur.⁴

Toplumsal cinsiyet farklarının, bunların arkasında yatan “biyolojik gerçeklikler”in bir tür “kültürel” yansıması olup olmadığı meselesini kendi içinde önemli bir tartışma odağı haline getiren feminist düşünce, yeni düşüncelere de ışık tutmuştur.⁵

³ Serpil Sancar, **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan 2009, s.48-49.

⁴ Tim Carrigan, Bob Connell, John Lee, “*Toward a New Sociology of Masculinity*”, Rachel Adams, David Savran, **The Masculinity Studies Reader**, Oxford, UK, 2002, s. 101-102.

⁵ Sancar, s.176.

Toplumsal cinsiyet kuramlarına göre, yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti vardır, ama henüz toplumsal bir cinsiyete sahip değildir. Çocuk büyürken toplum da çocuğun karşısına cinsiyete uygun kurallar ya da davranış modelleri koymakta ve bu modeller aile, medya, arkadaş grupları ve okul gibi bazı toplumsallaştırma etkenleri tarafından somutlaştırılarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamlar hazırlanmaktadır. Şartlanma, öğretim, model alma, özdeşleşme, kuralları öğrenme gibi çeşitli öğrenme mekanizmalarının da devreye girmesiyle birlikte, çocuk bu davranışları içselleştirmekte ve biyolojik cinsiyetinin yanında toplumsal cinsiyetini de kazanmaktadır.⁶ Yani toplum, erkek ve kadın rolleri arasındaki her alana yayılan farklar etrafında organize edilmekte ve bu roller bütün bireyler tarafından benimsenmektedir.⁷

Cinsiyet-toplumsal cinsiyet (gender) ayrımını açıklamak için Lévi-Strauss'un yapısalcı antropolojisinden faydalanan görüşe göre de başlangıçta doğal-biyolojik bir dişi vardır, sonradan toplumsal olarak ikinci konumdaki kadına dönüşmekte, yani cinsiyet "ham"a tekabül ederken, toplumsal cinsiyet "pişmiş"e tekabül etmektedir. Ancak Judith Butler bu görüşe itiraz ederek, bu görüşün doğru olması durumunda, dönüşüme sebep olan değiş tokuş kurallarının ve kültürlerin sabit mekanizmalarının bulup çıkarılmasıyla cinsiyetin toplumsal cinsiyete dönüşümünü takip etmenin mümkün olabileceğini savunmaktadır.⁸

Bourdieu'ye göre ise eril egemenliğe dayalı toplumsal hayat, insan bedenini cinsel olarak belirlenmiş biyolojik gerçeklik olarak kurmakta ve bu gerçeklik aracılığı ile toplumsal ayrımları ve bakış açılarını cinsel olarak belirleme olanağına sahip olmaktadır. "Cinsiyetlenmiş" insan bedeni diğer toplumsal olguların anlamlarını belirlemede de anlam üretecek depo olarak inşa edilmektedir⁹. Toplumsal cinsiyet ilişkileri, toplumsal olguların cinsiyet ve cinsellik etrafında yapılanmasını sağlamaktadır. Connell'a göre, cinsel ideolojide en yaygın süreç, "*toplumsal pratiği doğallaştırma*" yoluyla öğeleri tek bir bütün halinde birleştirerek söz konusu yapının

⁶ R.W.Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.255.

⁷ Carrigan, vd., s.105

⁸ Judith Butler, **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.93-94.

⁹ Aktaran: Sancar, s.190.

çökertilmesini içermektedir. İlginçtir ama toplumsal cinsiyet ilişkilerinin doğal olgular olarak yorumlanmasına olağanüstü sık rastlan”¹⁰ maktadır.

“Toplumsal cinsiyet sistemi”ni bütün erkeklerin kadınların boyun eğdirilmesinden çıkar sağladığı bir iktidar rejimi olarak tanımlayan Connell, bu iktidar rejimini, erkeklerin egemen erkeklik değerlerini bir önceki kuşaktan öğrenmelerini olanaklı kılan kültürel pratikler/alışkanlıklar sistemiyle ilişkilendirmiştir. Piyasa, aile, ordu, devlet, yasalar gibi kurumlaşmış yapılar tarafından da desteklenen egemen erkeklik modeli, farklı sınıf, etnik ve sosyal/kültürel gruplara mensup erkeklerin egemen erkeklik değerlerini ortak olarak benimsemelerine yol açarak bu sayede oluşan hegemonik ilişkiler içinde eril tahakkümü olanaklı kılmaktadır. Bu kabule göre, hegemonik erkeklik kendi kendine varlığını sürdüren ve sadece kültürel pratikler, geleneksel alışkanlıklar içine gömülü olan “erkeklik refleksleri”nden ve davranışlarından doğmamakta, hegemonik erkekliği üreten “olmazsa olmaz” kurumların varlığı önemli bir etken olarak kabul edilmemektedir. Devlet, yasalar, ticari şirketler, işçi sendikaları, heteroseksüel aile, ulusal ordu gibi kurumlar sayesinde ekonomik ve kamusal faaliyetler homofobik-heteroseksüel erkeklik değerleri ile yoğrularak meşru ve arzulanır ilan edilip ödüllendirilmektedir.¹¹ Yani hayran olunası “erkeklik modelleri”nin yarattığı dinamiklerin varlığı kadar, din, devlet, medya, yerel kültürler aracılığı ile erkekliğin “doğallaştırılması” söz konusu olmakta ve erkekliğin inşasında kurumsallaşmış patriarkal destek hayati önem taşımaktadır. Ayrıca, kültür içine gömülü eril şiddet biçimlerinin normal karşılanması ya da birçok erkeğin gözünde hayranlık yaratması hegemonik erkeklik kavramı içinde ifade bulmakta ve bu kavram sayesinde farklı şiddet türleri arasındaki ilişkileri anlamamız kolaylaşmaktadır.¹²

Genel bir değerlendirme yaptığımız zaman, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının birbirinden farklı olduğu sonucunu çıkarmakta ve kişilerin doğuştan getirdiği cinsiyetlerinin yanında ve ötesinde sonradan edinilmiş toplumsal cinsiyet kavramının hayatlarını yönlendirmede daha etkili olduğunu söyleyebilmekteyiz. İçerisinde devletin de bulunduğu çeşitli kurum ve kuruluşlarında yardımıyla uzun bir

¹⁰ Connell, s. 321.

¹¹ Aktaran: Sancar, s.32.

¹² Sancar, s.40.

dönem içerisinde oluşan ve kemikleşen kadın(lık) ve erkek(lik) kavramları kişinin doğumundan itibaren kişiye empoze edilmekte ve bireyler adeta doğumdan sonraki süreç içinde yeniden cinsiyetlendirilmektedir. Biyolojik farkları temel alarak ortaya konan ve pek çok eleştiriye maruz kalan teoriler bir yana bırakılarak kadın ve erkek kavramlarının zamanla içinin dolduğu ve öğrenildiği kabulünden hareket eden bu çalışmada, bundan sonraki başlıklar altında konuyla ilgili olarak kuramcılarının teori ve yorumlarına yer verilecektir.

2.1.1. Toplumsal Cinsiyet Belirlemeleri/Tanımları Bağlamında Kadın(lık)

“Kadın, birtakım niteliklerin yokluğundan ötürü kadındır...”

Aristo

Toplumsal cinsiyet tanımları çerçevesinde oluşturulan kadın(lık)ın ele alınacağı bu başlık altında, geçmişten günümüze kadının ne olduğu, nasıl bir dönüşüm geçirdiği, erkek karşısındaki değişen konumu ve bu bağlamda oluşturulan kuramlar ele alınacaktır.

De Beauvoir’a göre,¹³ tarih boyunca erkek egemenliğinin ağır basması ne bir rastlantı, ne de müthiş bir devrim sonucu olmuştur. İnsanlığın başından beri, biyolojik ayrıcalıklar erkeklerin kendilerini üstün varlıklar olarak sunmalarına izin vermiştir.

Sonuçta, iki cins karşı karşıya geldi mi, her biri ötekini egemenliği altına almaya çalışmıştır. Taraflardan biri ayrıcalıklıysa öbürüne baskın çıkmış ve onu ezmeye başlamıştır. Dolayısıyla, bu açıdan bakıldığında erkeğin kadını ezmeye kalkışmasını anlamak kolaylaşmıştır. Anlaşılmayan bu üstünlüğü ne zaman ele geçirdiği olmuştur.¹⁴

Engels, kadının erkek karşısında önemini yitirip ikinci plana atılmasını açıklarken ilk olarak, Morgan’ın insanlık tarihi için oluşturduğu sınıflandırmayı yeniden gözden geçirmiştir. Bu sınıflandırmaya göre insanlık; doğa ürünlerinden, onları hiç değiştirmeden yararlanmanın ağır bastığı dönem olan Yabanıllık, hayvan yetiştirme,

¹³ Simone de Beauvoir, *Kadın “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı*, Çev: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s.83.

¹⁴ a.g.e., s.67.

tarım ve insan faaliyeti ile doğal ürünlerin üretimini artırmayı sağlayan yöntemlerin öğrenildiği dönem olan Barbarlık, insanın doğal ürünleri hammadde olarak kullanmayı öğrendiği dönem -asıl anlamda sanayi ve ustalık dönemi- olan Uygarlık dönemi olarak genel bir takım aşamalardan geçmiştir.¹⁵ Engels'e göre, barbarlık döneminden itibaren yani, hayvancılık, madenlerin işlenmesi, dokumacılık ve tarımın başlamasıyla kadın-erkek konumları değişmeye başlamış, eskiden elde edilmeleri kolay olmayan kadınlar, bir değişim-değeri kazanmışlar ve satın alınır olmuşlardır.¹⁶ Yeni geçinme araçlarını oluşturan sürüler, onları önce evcilleştirmek, sonra da korumak erkeğin eseri olarak ortaya çıkmış, geçinme gereçlerini kazanmak ve bu iş için zorunlu araçları üreten ve bu araçların mülkiyetine sahip olan da, erkek olmuştur. Kadının ev işleri, artık, erkeğin üretken emeği yanında değersiz hale gelmiş, kadının toplumsal emek dışında bırakılması, özel ev işleriyle yetinmek zorunda kalması, onun emeğinin değersizleştirilmesi kadının ikinci plana itilmesine neden olmuştur.¹⁷ Üretimin sağladığı bütün kazanç erkeğe gitmiş, sürülerin ve üretimin artmasıyla servetlerin artışı ortaya çıkmış, bu durum bir yandan aile içinde erkeğe kadından daha önemli bir yer kazandırmış bir yandan da, bu durumu geleneksel miras düzenini değiştirmek için kullanma eğilimini ortaya çıkarmıştır. Soy-zincirinin analık hukukuna göre hesaplanması bu durumu imkansız hale getirmiş, bu nedenle öncelikle bunun değiştirilmesi gerektiği fikri benimsenmiştir. Bu nedenle zaman içinde, kadın tarafından hesaplanan soy-zinciri ve analık miras hukuku kaldırılmış, erkek tarafından hesaplanan soy-zinciri ve babalık miras hukuku kurulmuştur.¹⁸

İki-başlı-aileden doğan tek-başlı-aile, erkek egemenliği üzerine inşa edilmiştir. Çocukların dolaysız mirasçılar olması ve bir gün babalarının servetine sahip olacakları gerçeği babalığın kesinlikle bilinmesi gerekliliğini ortaya çıkaran en önemli neden olmuştur. Sadakatsizlik hakkı, töreler tarafından erkeğin tekelinde bırakılmış, kadın eski cinsel pratiğini anımsayıp onu yeniden yaşamak isterse, şiddetli bir biçimde cezalandırılmıştır. Tek-eşli-evliliğin yanı sıra köleliğin varlığı da, ruhları ve vücutlarıyla erkeğe ait genç ve güzel kadınların bulunması, erkek için değil, yalnızca kadın için tek-

¹⁵ Friedrich Engels, **Ailenin Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Çev: Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara, Mayıs 2008,s.35.

¹⁶ A.g.e., s.66.

¹⁷ a.g.e., s.189-190.

¹⁸ a.g.e., s.67-68.

eşli olmak durumunu ortaya koymuş ve bu durum günümüze dek süre gelmiştir.¹⁹ Engels'e göre kadınlar, sürekli olarak, iffeti kazanmada bir çıkış yolu aramışlar ve bu nedenle de ataerkil düzenin kökenindeki "hoş karşılanabilir ceza" niteliğinde olan "erkekler topluluğundan uzaklaşıp sadece tek bir erkeğe bağlanma"yı kabul etmişlerdir.²⁰

Engels, analık hukukunun yıkılışını, kadın cinsin büyük tarihsel yenilgisi olarak görmüş, bu yenilgiyle evde bile, yönetimi elde tutan erkek olmuş; zaman içinde kadın aşağılanmış, köleleşmiş ve erkeğin keyif ve çocuk doğurma aleti haline gelmiştir. Kadının bu aşağılanma durumu, giderek süslenmiş, aldatıcı görünümlere sokulmuş, bazen yumuşak biçimler altında saklanmış, (romantik aşk hikâyeleri gibi) ama hiçbir zaman ortadan kaldırılamamıştır²¹. Engels'e göre, kadının kurtuluşunun ilk koşulu, bütün kadın cinsinin yeniden toplumsal üretime dönmesi ve karı-koca ailesinin, toplumun iktisadi birimi olarak ortadan kaldırılmasıyla mümkün olacaktır. Bu iki cins arasında gerçek bir toplumsal eşitlik kurma zorunluluğu ve bunun yolu, erkekle kadının tamamen eşit hukuksal haklara sahip olmasıyla gerçekleşecektir.²²

J. Stuart Mill, *The Subjection of Women* (1966) isimli çalışmasında hukuksal alanda yaşanacak değişimin yeterli olacağını düşünmüş ve kadınların oy hakkını elde etmelerinin, mülkiyet haklarına sahip olmalarının yeterli olacağına ve bunları elde eden kadınların geleneksel rollerini sürdürebileceklerine inanmıştır. Engels ise, kadınların hukuksal kısıtlanmalarının, ataerkil düzenin nedeni değil, sonucu olduğu yargısına varmış ve toplumsal ve ekonomik eşitlik sağlanmadığı ve üretici çalışma alanında kadına her türlü fırsat verilmediği takdirde, kadının hiçbir şekilde eşit olamayacağını ileri sürmüştür.²³

Kurumların insanlar tarafından meydana getirildiği ve bu nedenle de bilinçli, devrimci bir toplumun istemesi halinde değiştirilebileceği görüşünü savunan Engels, ataerkil aile ile mülkiyet arasında ilişki kurmuş ve ataerkilliğin temeli olan kadının

¹⁹ a.g.e., s.74-75.

²⁰ Kate Millet, **Cinsel Politika**, Çev: Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul, 1987, s. 190.

²¹ Engels, s. 69.

²² a.g.e., s.88.

²³ J. Stuart Mill, *The Subjection of Women*'den akt. Millet, s.205.

bağımlılığı düzeninin, mülkiyetinde kökeni olduğunu göstermeye çalışmıştır.²⁴ Engels'in işçi sınıfı ailesinde "mülkiyet sorunu" olmayacağı için cinsler arasında da daha eşitlikçi bir ilişki olabileceği yönündeki iddiasını değerlendiren Sancar'a göre²⁵, kapitalist düzende, erkek işçinin yüklendiği "geçim" sorumluluğu ve kadın emeğinin saygın sektörlerden dışlanıp ikincil sektörlerle ve ev içine kapatılması ile şekillenen "modern cinsiyet rejimi", "mülksüzler" in dünyasında sınıfsal konumlar ile cinsiyet konumları arasındaki eşitsizliği kuran iktidar ilişkilerinin kaynağıdır. "*Emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan bu erkekler*", üzerinde otorite sahibi olacakları bir ailenin geçimini sağlayarak o aileye "reis" olmuşlar ve bu sayede toplumda saygın bir statü elde etmişlerdir. Bu da en yaygın "erkeklik inşa stratejisi" haline gelmiştir.

Engels'in kuramına göre, insan eşitsizliğini ortaya çıkaran bütün mekanizmalar, erkeğin üstünlüğü ve kadının bağımlılığı esassından türemiş, cinsel politika bütün öteki toplumsal, politik ve ekonomik yapıların kökenini meydana getirmiştir. Ataerkil düzende, mülkiyet kavramı, kadına sahip olmak biçiminden çıkıp, mal, toprak ve sermayenin özel mülkiyetini de kapsar duruma gelmiş ve Engels ile Marx kadının erkeğe bağımlılığını, bütün iktidar sistemlerinin eşitsiz ekonomik ilişkilerin ve baskının tarihsel ve kavramsal prototipi olarak görmüştür²⁶.

Engels'in kuramına en büyük eleştiri ise de Beauvoir'dan gelmiştir. De Beauvoir'ın belirttiği gibi, Engels'in ortaya attığı görüş yetersiz kalmış, tuncun ve demirin ortaya çıkmasından sonra kadının bedensel olarak zayıflığının ortaya çıkması ve geri plana düşmesi tek başına kabul edilebilir bir neden olmamıştır. Erkeğin her yeni icat edilen araçla yeni istekler yaratması ve kadının yetisizliği sonucu erkeğin bu yetisizliği bir zenginleşme ve genişleme tasarısı içerisinde kavramasının kadının yıkımına yol açtığı açıklaması de Beauvoir'a göre yeterli bir açıklama getirmemiş ve yazar çalışmanın cinsler arasında paylaşılması durumunda kardeşçe bir birliğe yol açabileceğini söylemiştir. De Beauvoir insanoğlunun benzerleriyle ilişkisinin bir dostluk ilişkisi olması durumunda, hiçbir köleleştirmenin anlaşılamayacağını ve açıklanamayacağını ve asıl problemin insan bilincinin buyurganlığının sonucu olduğu

²⁴ a.g.e., s.183.

²⁵ Sancar, s.63.

²⁶ Millet, s. 198-199.

görüşünü savunmuştur. Başından beri bir öteki varlık kategorisi ve bu öteki varlığın boyunduruk altına alınması özlemi bulunmasa, araç ve gereçlerin bulunuşunun ve yaşanan gelişimlerin kadının ezilmesine yol açmayacağı fikrini ileri sürmüştür.²⁷ Kadının birlikte varoluş sürecinden atılması, bir kenara bırakılması, kadının zayıflığından, erkeğe oranla üretim yetkisinin düşüklüğünden değil, kendi çalışma ve düşünme biçimine katılmadığı, yaşamın giz dolu güçlerinin etkisinde kalmaya devam ettiği için olmuştur. Erkek kadını insan saymamış, ona başka bir varlık olarak bakmış ve tarih boyunca erkek kadını daima ezmiştir.²⁸

Millet'e göre, cinsel devrimin ilerlemesi, gelişmesi için gerçek bir köktenci toplumsal değişime –evlilik ve aile kurumlarının tarih boyunca süregelen yapılarının değiştirilmesine gerek vardır.²⁹

Camille Paglia da *Cinsel Kimlikler* adlı çalışmasında kadınlığın dönüşüm sürecini incelerken ilk önce tarih öncesi döneme ve kadın-doğa ilişkisine odaklanmıştır. Tarih öncesi dönemde kadının doğayla özdeşleşmesi evrensel bir özellik taşımış ve doğaya bağımlı olunan avcı ya da tarım toplumlarında kadınlık, bereketin sembolü olarak görülmüştür. Kültür geliştikçe, zanaat ve ticaret erkekleri özgürleştiren bir kaynak birikimi yaratmış, doğa bir kenara itilmiş ve buna bağlı olarak kadınlık da önemini kaybetmiştir. Batı kültürü de bu yapının üzerine inşa edilmiş yani başlangıcından beri kadınlığa sırtını dönmüştür.³⁰

Paglia'ya göre, toprak- kültünden, gök- kültüne doğru evrimleşme boyunca kadın aşağı bir dünyaya doğru itelenmiş, onun gizemli yaratıcı güçleri ve vücut hatlarının toprağın dış hatları ile olan benzerliği, kadını erken dönem sembolizminin merkezine yerleştirmiştir. Zamanın başlangıcından beri, kadınlara esrarengiz canlılar gözüyle bakılmış, erkekler bir yandan onu yüceltirken diğer yandan da ondan korkmuştur. Bir araya gelen erkeklerin, kadın doğasına karşı bir savunma aracı olarak kültürü icat ettiklerini ve yaratıcı odağı topraktan göğe taşıdıklarını iddia eden Paglia,

²⁷ Beauvoir, s. 61.

²⁸ A.g.e., s.84.

²⁹ Millet, s. 256.

³⁰ Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler*, Çev: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, Ankara, 2004, s.20.

“Başlangıçta erkeğin tahakkümünü kabullenen, ancak sonradan kendine dair bir özgürlük yanılısaması ateşiyle yanan kadın ise, erkeğin sistemlerini işgal etmiş ve erkekten çaldıkça ona olan borcunu sineye çekmiştir.”³¹ görüşünü savunarak kadının istediğini elde etme ve erkeklerle rekabet etme hakkına sahip olduğunu; fakat kendinde ve erkeklerin onunla olan ilişkilerinde değiştirebileceklerinin bir sınırı olduğunu da dile getirmiştir.

Sonuçta ne olursa olsun belirleyen, düzenleyen, körükleyen, egemen olanın daima erkek olduğu görüşü hakim olmuştur. Hippokrates *Üreme Üzerine* adlı eserinde kadının organlarının iyi çalışmasını sağlayarak onun sağlığını koruyan dahi erkek, erkeğin edimi olduğunu ileri sürmüş ve kadınların erkeklerle ilişki kurdukları dönemlerde, sağlıklarının daha iyi, tersi durumda da daha kötü olduğu görüşü savunmuş ve bu görüşü erkeğin menisinin kadın bedenine sağlık verdiği ilkesine dayandırmıştır. Erkeklerle ilişki kuran kadınların rahimlerinin duhul ile nemlendiği, kuru kalmadığı; kuru olduğunda şiddetle ve gerektiğinden fazla kasılan rahmin, kasılınca da bedene acı verdiği ancak ilişki sonrasında duhulun kanı ısıtarak ve nemlendirerek adet kanamasının işini kolaylaştırıp; kadınların bedeninin hastalanmasını önlediği fikrini savunmuştur. Erkeğin duhulünün vuku bulmasını ve menisinin akmasını, kadın bedeni için denge ilkesi ve vücudun anahtarı olarak kabul etmiş ve kadının beden sağlığı dahi erkeğin denetimine bırakmıştır.³²

Camille Paglia'ya göre, biyolojik anlamda kadınlık dairesel olarak kabul edilmiş ve kadının merkezi konumu ona sabit bir kimlik kazandırmıştır. Onun merkezi konumu, kimlik arayışı içindeki erkek için ciddi bir engel olarak görülmüş ve erkek kendini bağımsız bir varlığa dönüştürmek zorunda hissetmiştir. Kabile yaşantısında kadının genişletilmiş bir kimliği olmuş; kabile daima dini ve doğayı yüceltmüş, yaşamlarını da doğaya göre düzenlemiştir.³³

³¹ a.g.e., s.21.

³² Hippokrates; *Üreme Üzerine*'den akt.: Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 215.

³³ Paglia, s.22.

Freud ise, kadınlığın dönüşüm sürecini açıklarken diğer kuramcılarının aksine, süreci toplumsal bağlamdan koparmış ve sadece fiziksel farklılıklar üzerine odaklanarak kadınlığı açıklamaya çalışmıştır.

Sigmund Freud, 1915-1918 yılları arasında Viyana Üniversitesi'nde verdiği Psikanalize Giriş Derslerinde *Kadınlık* başlığına ayrı bir yer ayırmış ve bu derste; anatominin bize, erkek olanın erkeklik ögesi sperm hücresi ve onu içine alan şey, dişi olanın ise, yumurtacık ve yumurtacığı barındıran organizma olduğunu öğrettiğini ifade etmiştir. Her iki cinsten bulunan ve cinsel işleve yarayan bazı ortak organlar üzerinde duran Freud bu anatomik bulguların ardından etkinlik edilgenlik kavramları üzerinde durmuş ve ardından psikanaliz yöntemiyle ortaya çıkardığını iddia ettiği bilgiler ışığında doğumdan sonra kadınlık ve erkekliğin oluşum sürecini açıklamıştır.³⁴

Bu görüşe göre; kız çocuk da erkek çocuk da doğumdan hemen sonra annesine ya da annesi, dadısı gibi onun yerine koyduğu birine bağlıdır ve bu bağıllık daha çok yaşamsal ihtiyaçlarından kaynaklanmaktadır. Ancak bu aşamadan sonra, iki cinsin yaşamış olduğu hadımlaştırılma kompleksinden itibaren, cinslerin gelişim süreci de farklılaşmaktadır. Teoriye göre; küçük kızın hadımlaştırılma karmaşası öbür cinsin üreme organlarını görmesiyle doğmakta ve aradaki fark hemen gözüne çarpmakta ve kız çocuk bir anda bunun bütün önemini anlayıvermektedir. Kendisine yapılan haksızlığa karşı duyarlı olan kız da, böyle bir şeye sahip olmak istemekte ve penise imrenme içini sarmaktadır; bu durum ileride karakterinin oluşumunda silinmez izler bırakmaktadır. Bu istek büyük bir psişik çaba gösterilmeksizin bastırılmamakta ve eksikliğini gören küçük kız kolayca boyun eğmeyerek, uzun zaman bir penis sahibi olabileceğini ummakta ve bu umut bazen çok uzun süre varlığını korumaktadır. Sonunda gerçek, kız çocuğun isteğinin yerine gelme umuduna son vermekte, ancak analiz, bu isteğin bilinçsizliğin içinde canlı bir halde sürdüğünü ve bir enerjiyle yüklü olduğunu göstermektedir.³⁵

Freud kız çocuğun evriminde hadımlaştırılmanın ortaya çıkarılmasını kesin bir dönemeç olarak görmüş ve bu durumda kızın karşısına üç yol çıktığını ileri sürmüştür.

³⁴ Sigmund Freud, **Psikanaliz Üzerine**, Çev: A. Avni Öneş, Say Yayınları, Ankara, 2004, s.147-148.

³⁵ a.g.e., s.159.

*“Birincisi, cinsel yasaklamaya ya da nevroza, ikincisi bir erkeklik kompleksinin oluşmasına, üçüncüsü normal kadınlığa ulaştırır.”*³⁶

İlk etapta bu organ noksanlığının bireysel bir eksiklik olduğunu düşünen kız çocuk bir anda annesinden ayrılamaz. Daha sonra kendisinin de diğer dişilerle aynı olduğunu fark ederek annesinin de kendisine benzediğini keşfeder. Sevgisini falluslu bir anaya yönelten kız çocuk bu farkı anladığı andan itibaren annesinin gözündeki değeri tıpkı erkek çocukta olduğu gibi düşer. Bu evreden sonra kız çocuğun eğilimi babaya doğru kayar ve kız çocuğun babaya yönelmesinin nedeni de fallusa sahip olma isteğidir. Bu durum bir penis sahibi olma isteğinin yerini bir çocuk sahibi olma isteği aldığı zaman sona erer.³⁷

Kadının kendisini aşağı bir yaratık olarak görmeye iten güçlerin neler olduklarını araştırmak ve bu sorunun yanıtını, ataerkil toplum koşullarında ve kadının bu toplumdaki aşağı görülen yerinde aramak gerekirken Freud, bunun yerine anatomik fark gibi biyolojik olguya dayanan çocukluk deneyimini temel almayı yeğlemiştir.³⁸

Freud kuramını formüle ederken, kadınların doyumsuzluk ve hoşnutsuzluğunu toplumsal bir nedene bağlamayı ihmal etmekle kalmamış, aynı zamanda erkeğe üstünlük tanıyan biçimde bir organ kıskançlığı formülüyle, toplumsal bir neden ihtimalini de ortadan kaldırmıştır. Yetişkin bir kadının bu değer ölçülerinde olduğunu iddia etmek anlamsız olacağından, kuram çocuğa ve çocuklukta deneyime dayandırılmıştır. Dengeli olsun ya da olmasın kadınlık gelişiminin hemen tamamı, hadımlığın fark edildiği anının çerçevesinde yorumlanmak istenmiştir.³⁹

Freud’un bastırıldığı fakat hiçbir zaman yok olmadığını iddia ettiği penise imrenmenin kadının sağlığının ya da sağlıksızlığının baş etmeni durumuna nasıl geldiği, kadının yaşamındaki iyi ya da kötüyü nasıl belirlediği, tam olarak ne olduğu anlaşılmayan bir etmene bağlanmıştır. Kuram, kadının yetersizliğini kabullenmeyi

³⁶ a.g.e., s.160.

³⁷ a.g.e., s.161-162

³⁸ Millet, s.292.

³⁹ a.g.e., s.296.

başarması durumunda sağlıklı bir gelişim izleyeceğini ve analık kavramıyla yetinebileceğini iddia etmiştir.⁴⁰

Millet'e göre, Freud'un gözden kaçırdığı en büyük nokta, penis özlemi gerçekten bir anlam taşısa bile, bunun ancak cinselliğin kültürel ortamı içinde var olan bir kavram olabileceğidir. Kızların penisi görmeden önce de erkeklerin üstünlüğü kavramını bildiklerini gözden uzak tutmamak gerekmektedir; çünkü ailede, okulda ve toplumda öğretilenler, cinsel organlar arasındaki farkı bilmeyi gerektirmeyecek ölçüde erkeğin üstünlüğünü kabul etmek temeline dayanmaktadır. Kızlar, erkeğin üstün durumunu ve kendilerinin küçük görüldüklerini fark ettikleri zaman, penis özlemi değil, penisin sağladığı ayrıcalıkların özlemini duymaktadırlar.⁴¹ Çünkü ataerkil inançlar ve koşullar, kadındaki fiziksel benlik duygusunu öylesine benimsemiştir ki, kadınlar fiziksel varlıklarını giderek gerçekten bir yük olarak görmüşlerdir.⁴²

Connell ise kadın ve erkeğin konumunu farklı bir bakış açısı ile almış ve kadınları bir yanda iyi kızlar, sevecen anneler, tehdit etmeyen kız kardeşler; diğer yandaysa entrikacı metresler, boğucu anneler, erkeklerden nefret eden lezbiyenler ve psikolojik sorunları olan dışlanmışlar olarak tek kalemde ikiye bölen ve günümüzde de devam eden kısıtlayıcı kadın figürlerini üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir ayrım olarak görmüştür.⁴³

Cornell'a göre, "iyi kız" konumuna daha kolay kabul edilmek bir dezavantajı da beraberinde getirmektedir. Sadelik, anlayış, koşulsuz ilgi ve güvenilir olmak gibi kadınlık tuzakları kadını beyazlaştırmakta ve kadına ilişkin ruhsal fanteziye ayak uydurup kendimizi daha "çekici" kılmaya çalışmaya neden olmaktadır. Böylece yerleşmiş kurumsal yapılara daha kolay girileceği düşünmeye başlanmakta ve kadınlığın anlam daralmalarını meşrulaştırarak kendi hapsini kuvvetlendirmektedir.⁴⁴

⁴⁰ a.g.e., s.301.

⁴¹ a.g.e., s.302-303.

⁴² a.g.e., s.84.

⁴³ Connell, 2006, s.92.

⁴⁴ a.g.e.,s.101.

Ataerkil düzendeki sınıfın başlıca etkilerinden biri, bir kadını bir diğersinin karşısına koymaktır. Geçmişte seks işçileri⁴⁵ ile namuslu kadınlar karşılaştırılırken, günümüzde çalışan kadınlarla ev kadınları karşı karşıya getirilmektedir.⁴⁶

Sonuçta kadınlık tarihiyle ilgili olarak ortaya konan teorilere bakıldığı zaman bunu biyolojik farklılıkları esas alarak açıklayan kuramcılar olduğu gibi konuyu daha sosyolojik bir temele oturtturarak toplumda yer alan bir takım organlar aracılığıyla oluşan ve meşrulaşan ataerkil düzen içinde yorumlayan kuramcılarda olmuştur. Bu doğrultuda genel bir değerlendirme yaptığımız zaman süreç farklı olarak işlemiş olsa bile kadının erkek karşısında mevcut yapı içinde “erkek olmayan” olarak değerlendirildiği, toplumun içinde var olan belli mekân ve kurumların dışında bırakıldığı, biyolojik fark ve fiziksel sınırlılıkların da buna bahane olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu çalışma içinde, toplum içinde oluşan ataerkil yapının bir ürünü olarak ortaya çıkan “kadınlık” kavramının gerçeğin dışında oluşturulmuş, üretilmiş bir kavram olduğu kabul edilmektedir.

2.1.2. Toplumsal Cinsiyet Belirlemeleri/Tanımları Bağlamında Erkek(lik)

Cinsiyet farkları ve karşıtlıklarına dayandırılan cinsiyet rejiminin temel söyleminin, cinsiyetlerin bedenler aracılığıyla oluşan birbirinden farklı hatta birbirine zıt biyolojik oluşumlar olduğunu ifade eden Sancar’a göre, genel kabul gören bu söylemlere göre beden, hormonlar aracılığıyla ve farklı genetik yapılarla sürekli cinsiyet farkları üretmekte ve bu da biyolojik zorunluluklar söylemini meşru hale getirmektedir.⁴⁷

1950’lerin başlarında klasik Amerikan cinsiyet rol kuramını formüle eden Talcott Parsons cinsiyet rolü farklılaşması hakkındaki kuramıyla yapısal-işlevselci

⁴⁵ Cinsel hizmet sunarak para kazanan kişi için, fahişe, hayat kadını, orospu, seks işçisi, seks emekçisi gibi kavramlar kullanılmaktadır. Ancak, hayat kadını ve özellikle orospu kelimeleri yüklenen kötü yan anlamlar nedeniyle farklı açılardan da kullanılabilir. Bu nedenle çalışmamız boyunca metin içinde bu işi yapan kadınlara feminist literatürün ve uluslar arası kuruluşların tercih ettiği "seks işçisi" terimi kullanılacaktır. “*International Sex Worker Foundation for Art, Culture and Education, Sex Worker Education And Advocacy Taskforce, International Union of Sex Workers, Sex Workers Art Show - Review.*” Ancak alıntı yapılan metinlerde ya da filmlerde özellikle bu kelimelerden biri kullanıldıysa ya da hakaret içeren anlamda böyle bir söylem benimsendiyse bu durumlarda tercih edilen kelimeye sadık kalınacaktır ve tırnak içinde vurgulanacaktır.

⁴⁶ Millet, s.68.

⁴⁷ Sancar, s.244.

teoride anahtar figür olmuştur. Parsons 1940'larda gündeme getirmeye başladığı kuramda, yapısal farklılığın zorunluluğundan bahsetmiş ve gelişmiş-kapitalist toplumda toplumsal işbölümünde aile kurumunun önceliği ile işbölümünün temelinde cinsiyet rolü farklılaşmasını öngörmüştür. Parsons, bu düzenin sağlanmasının gerekli ön koşulu olarak, ailede eşlerin birbirini tamamlayan rollerine değinerek ve erkeğin araçsal (instrumental) rolü, kadının da dışavurumsal (expressive) rolü üstlenmesi gerektiği üzerinde durarak, cinsiyet hiyerarşisinin varlığını gündeme getirmiştir. Cinsiyet rollerinin nasıl içselleştirildiğini ele alan Parsons'a göre, çocuğun cinsiyet rolünü üstlenmesinin ilk evresi olan oedipal evre, cinsiyet rolü öğreniminin gerçekleştirildiği aşamadır.⁴⁸

Her iki cinsiyeti de kapsayan herhangi bir sosyal sistemde, kadınlarda dışavurumsal (expressive) ilgiler, ihtiyaçlar, görevler daha çok üstünlük gösterme eğilimindeyken erkeklerde araçsal (instrumental) ilgiler, ihtiyaçlar, görevler ağır basma eğilimindedir.⁴⁹ Cesaret, yönetme, agresiflik, özerklik, ustalık, teknolojik beceri, grup dayanışması, macera ve akıl ile vücutta önemli ölçüde dayanıklılık gibi değerler erkeklik normları olarak vurgulanmıştır⁵⁰. Güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi ve başarı tutkusu, risk alma arzusu erkeklik belirtisi olarak kabul edilmekte, bunların tam tersi özellikler de kadınsılık belirtisi olarak tanımlanmaktadır.⁵¹

Evde buyruk verenin erkek olması, sitede iktidarın kölelere, çocuklara ya da kadınlara değil de erkeklere ait olması gibi, herkes kendi nefsi üzerinde erkek özelliklerini üstün kılmalıdır. Kişinin kendisine karşı erkek olması, buyurulması gerekene buyurmasını, kendi kendini yönetemeyecek olanı itaate zorlamasını, aklın ilkelerini bu ilkelere sahip olmayana dayatmasını, edilgen olmak ve öyle kalmak zorunda olana karşı etkin olma biçimini ifade etmektedir. Erkekler tarafından

⁴⁸ Aktaran: Carrigan vd, s.101-102.

⁴⁹ a.g.e., s.102.

⁵⁰ a.g.e., s.104.

⁵¹ Sancar, s.28-29.

oluşturulan bu erkek ahlakı, kendisinden hareketle kendisinde erkeksi bir yapıyı yerleştirmesine dayanmaktadır.⁵²

Freud'a göre, genellikle "erkekçe" sözcüğünün etkin anlamda, "kadınca" sözcüğünün edilgin anlamda kullanılmasının nedeni, erkek cinsellik hücrelerinin etkin, devingen, dişi hücrenin peşine düşen, kadın hücresi yumurtacığın ise devinimsiz ve edilgin olmasından kaynaklanmaktadır.⁵³

Cinsel ilişki içinde erkeksi diye adlandırılan rol "etkin" işleve işaret ederken, bunun karşıtı, nesne-partnerin edilgin rolüne işaret etmektedir. Bu rol, doğanın kadınlara uygun gördüğü rol olarak kabul edilmiş ve Aristoteles'in "*Dişi, dişi olarak basbayağı edilgin bir öge ve erkek, erkek olarak etken bir ögedir*" görüşü benimsenmiştir.⁵⁴

Tıpkı kadınlığın oluşum sürecini açıkladığı gibi erkekliğin oluşum sürecini de açıklayan Freud yine psikanalitik teori üzerinden hareket etmiştir. Çocuğun karşı cinsten ebeveyni sahiplenmesi ve kendi cinsinden ebeveyni 'saf dışı' etmesi konusunda beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezileri Oedipus Kompleksi (Oedipus Complex) olarak adlandıran Freud'a göre, erkek çocuğu annesini arzulamaya, rakip gördüğü babanın yerini almaya iten bu süreç Fallus Evresi (Phallic Stage) boyunca gelişmektedir. Erkek çocuğun Oedipus Kompleksi'ne girmesi, dolaysız bir süreçtir ve fallik dürtülerin baskısıyla annesini arzulayarak onunla evlenmek istemektedir. Fakat hadımlaştırılma korkusu, Oedipus Kompleksi'nin yitişine neden olmakta ve erkek çocuk cezalandırılma (iğdiş) korkusuyla annesinden vazgeçmek zorunda kalmaktadır. Bu vazgeçiş sırasında cinsel dürtülerini yoğun bir şekilde bastırmakta ya da daha normal bir durumda büsbütün silinmektedir. Onun yerini sert bir üst ben almaktadır.⁵⁵ Freud, Oedipus Kompleksi'nin evrensel olduğunu öne sürmüş ancak gerek antropologlar, gerekse Freud'dan sonra gelen psikanalistler bu kompleksin evrenselliğini

⁵² Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s.182.

⁵³ Freud, s.148.

⁵⁴ a.g.e., s.153.

⁵⁵ a.g.e., s.163-164.

sorgulamış, kompleksin ortaya çıkmasında kültürel ve ailesel etkenlerin önemini vurgulamışlardır.⁵⁶

Erkeklik de tıpkı kadınlık gibi yukarıda sözünü ettiğimiz şekilde büyük ölçüde biyoloji, anatomi ve kısmen de psikolojinin araştırma konusu olmuş ve ilk kez feminist kuramların getirdiği bakış açısı sayesinde erkekliğin toplumsal bağlamda şekillenen bir şey olduğunun kabulü gerçekleşmiştir. Erkekliğin de cinsiyet rejimi içinde şekillenen, toplumsal ilişkilerin bir ürünü olduğu ve yeniden yeniden üretilmekte olduğu yavaş yavaş kabul gören bir önerme haline gelmiştir. 1980'lerde gerçekleştirilen feminist araştırmalar kadınlıkla ilgili bir takım araştırmalar yaparken ve bazı bulgular ortaya koyarken, bir yandan da erkeklik araştırmalarının da önünü açmıştır. Erkeklikle ilgili ilk çalışmalar, erkeklik deyince ne anlaşıldığını ve hangi özelliklerin kastedildiğini açıklamaya odaklanırken, her zaman ve her yerde genel geçer olan, tek bir erkeklik tanımının olmadığını ortaya koymuştur.⁵⁷

Modern kapitalist ekonomi Kuzey Atlantik ülkeleri civarından miras alınmış ve modern toplumsal cinsiyet düzeni de bu bölgede biçim almaya başlamıştır. Connell'a göre, bugün erkeklik olarak adlandırdığımız sosyal pratiklerin bu yapısının oluşmasında dört önemli gelişme vardır. Birincisi; Metropolitan Avrupa'sında kişilik ve cinsiyetin yeni anlamlarının üretilmesindeki kültürel değişimler, ikincisi; Atlantik'in sahil kesimindeki devletlerden, Portekiz, İspanya, daha sonra Hollanda, Fransa ve İngiltere, denizaşırı imparatorlukların yaratılması, üçüncüsü; günlük yaşam için yeni ortamlar yaratan ticari kapitalizmin merkezindeki şehirlerin büyümesi, gelişmesi, dördüncüsü ise; büyük çaptaki Avrupa Sivil Savaşı'nın başlamasıdır. Modern anlayıştaki erkekliğin üretildiği toplumsal cinsiyet düzeni bu gelişmelerle oluşmuş ve hegemonik erkeklik ile onun ikincil ve marjinalize edilmiş türlerle ilişkilerinin bir kısmı bu süreçte tanımlanmıştır.⁵⁸

Connell, toplumsal cinsiyet üzerine geliştirdiği teorilerde kadın erkek arasındaki ilişkilerin biyolojik farklılıklara değil de güç ilişkilerine dayandığını iddia

⁵⁶ Millet, a.g.e., s.291-292.

⁵⁷ Sancar, s.24-27

⁵⁸ R.W. Connell, "The History of Masculinity", Rachel Adams, David Savran, **The Masculinity Studies Reader**, Oxford, UK, 2002, s. 246-248.

etmiş ve toplumsal cinsiyetin ilişkiler ve hiyerarşi ile yapılandırıldığını ve çeşitli erkeklikler ve kadınlıklar oluştuğunu ortaya koymuştur. Connell, teorisinde en popüler görüş olan hegemonik erkekliği, kadının ikincilliğini ve erkeğin hükmeden pozisyonunu garantileyen patriarkinin, meşruluk problemlerine günümüzde cevap olarak kabul edilen toplumsal cinsiyet pratikleri biçimi olarak tanımlamıştır. Hegemonik erkeklik kontrolündeki erkeklik hiyerarşisi, bu toplumsal cinsiyet ilişkilerini devam ettirmek yoluyla oluşturulmuş ve bundan dolayı da hegemonik erkeklik kadınlarla ilgili olduğu kadar ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle de ilgili olmuştur.⁵⁹

Connell'e göre, "*hegemonik erkeklik kavramındaki 'hegemonya' acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür.*"⁶⁰ Sancar'a göre, bu açıdan bakılırsa hegemonik erkeklik, genel bir "erkek cinsiyet rolü" görüşünden çok farklıdır ve kültürel erkeklik idealinin ya da ideallerinin, tamamen kendine özgü hayal ürünü kişilikler olan erkeklik modellerinin yaratılmasını içermektedir. Çok az erkek, yaratılan bu özelliklere sahip olduğu için "hegemonya" görüşü, büyük ölçüde rıza gerektirmektedir; çünkü yapının ayakta kalabilmesi için büyük çoğunluğun bu imajların ayakta tutulması amacıyla işbirliği yapması gerekmektedir. Erkeklerin, diğer erkekler, kadınlar ve çocuklara yönelik davranışlarının normal olarak tanımlanması, egemen erkeklik pratiklerini kolaylaştırmakta ve kadınların, daha farklı erkeklik değerlerinin varlığına rağmen, egemen erkeklik pratikliklerine gösterdikleri onay hegemonik erkeklik oluşmasını sağlamaktadır.⁶¹

Connell'in değerlendirmesine göre, hegemonik erkeklik ve ön plana çıkarılan kadınlık arasında bir tür uyum yer almakta ve bu uyum erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini kurumsallaştıran pratiklerin korunmasını sağlamaktadır. Hegemonik erkeklik, kadınlarla ilişkide başarılı, ortak ve karmaşık bir stratejiyi somutlaştırmakta ve

⁵⁹ Aktaran: Dean Lusher, Garry Robins, "*Hegemonic and Other Masculinities in Local Social Context*", **Men and Masculinities**, Volume 11 Number 4, June 2009, <http://tcr.sagepub.com>, s.387.

⁶⁰ Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s.246-248.

⁶¹ Sancar, s.38.

bu anlamda hegemonik erkeklik evcimenliğe yönelik açılımlardan heteroseksüel çekime yönelik açılımlara pek çok ögeyi kapsayabilmektedir.⁶²

Badinter'e göre de, erkeklik kendi başına oluşmamakta ve inşa edilmesi gerekmektedir. Erkekliği bir "mamul" olarak gören yazar, görev üstlenme, kendini kanıtlama ve aşılması gereken zorlukları aşma gibi erkek olabilmenin önde gelen koşulları olduğunu belirtmekte ve kurgulanmış beklentilerinden dolayı, erkek kimliğinin sürekli eksik olma ve hata yapma riski ve kaygılarını taşıdığına değinmektedir. Bu anlamdaki bir eksikliğin ise, "başarısız bir erkek" olmak demek olduğuna dikkat çekmektedir.⁶³

1990'larda Susan Faludi'nin araştırmasında ortaya koymaya çalıştığı "erkeklik krizi" analizine göre, günümüzde egemen erkeklik değerleri yerini imgeler, reklam, süs ve tüketim kültürünün egemen olduğu bir erkek dünyasına bırakmıştır. Mairtin Mac an Ghail'in erkeklik temeli üzerinde farklı sınıf ve ırklardan görüştüğü erkeklerle ilgili araştırmasında, işçi sınıfı erkeklerinin hayalinin şiddet, seks ve futboldan oluşan yeni bir erkek dünyasını kapsadığını ortaya koymuştur⁶⁴. Erkeklerin bedenlerine ilişkin ilgilerinin toplumsal cinsiyet inşasının önemli bir parçası haline gelmesi 1980'li yıllarla birlikte popüler kültürün önemli konularından biri haline gelmesiyle gerçekleşmiş ve erkek bedeni televizyon ve yazılı medya aracılığıyla popüler kültür tarafından hızla görselleştirilmiştir. Erkek bedeni gençliğin ve gücün sembolü haline getirilmiş ve 1990'larda kaslı erkek bedeni popüler medyanın temel fetişlerinden biri olmuştur⁶⁵.

Sonuçta genel olarak bakıldığında, erkeklik de tıpkı kadınlık kavramı gibi sonradan oluşturulmuş ve egemen yapı içinde devamlılığını sağlamış bir kavramdır. Erkeklik anlayışı ve ortaya çıkan erkeklik durumu sadece kadınları değil erkeklerin birbirleriyle olan ilişkilerini de etkilemiş ve erkeğe yüklenen rollerin erkek üzerindeki baskısı bir kat daha artmıştır. Biyolojik farkların yanı sıra erkeğe yüklenmiş olan etkinlik, cesaret, teknolojik beceri, uzmanlık, akıl vb. öğeler erkeği kadın karşısında

⁶² Connell, **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, s.249.

⁶³ Badinter'den akt. Leyla Navaro, **Tapmağın Öbür Yüzü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.29.

⁶⁴ Aktaran: Tony Jefferson, "*Subordinating Hegemonic Masculinity*", **Theoretical Criminology**, London, Thousand Oaks and New Delhi. Vol. 6(1) 2002, <http://tcr.sagepub.com>, s.64-65.

⁶⁵ Sancar, s.245-246.

yeniden konumlanmış ve farklılaştırmıştır. Tüm bu öğrenmelerden hareket eden erkekte hem kadına hem de diğer erkeklere karşı bu rolleri uygulamaya çalışmış ancak çatıştığı durumlarda çeşitli sorunlara karşı karşıya kalmıştır.

2.2. ERKEK EGEMEN İKTİDAR SÖYLEMİNİN YARATILMASINDAKİ ARAÇLARIN TANIMLANMASI

Ataerkil sistemin erkek egemen iktidar söyleminin yaratılmasında ve yeniden üretmesinde kullandığı bir takım araçların tanımlanacağı ve kuramlar açısından ele alınacağı bu başlık altında öncelikle cinsiyet sisteminin işleyişini sağlayan yapıya değinilecek ardından oluşturulan temel başlıklar altında bu araçların nasıl kullanıldığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Connell, “cinsiyet sistemi/rejimi” olarak adlandırdığı yapının işleyişini sağlayan üç temel mekanizma olduğunu ileri sürmektedir. Bunlardan ilki, kadın-erkek arasında farklı konumlar oluşturarak erkeklerin kadınlara göre sürekli daha yüksek ücret almalarını ve kadınlara göre eğitim kaynaklarından daha kolaylıkla yararlanmalarını sağlayan ve kadınları kamusal alanın dışında bırakan cinsiyetçi iş bölümü, ikincisi, devlet, ordu gibi doğrudan erkekler tarafından denetlenen patriarkal kurumlar, sonuncusu ise kadın-erkek ilişkilerinde karşılıklılığı ve eşitliği değil de erkek üstünlüğünü vurgulayan ve cinsel zevk ile şiddetin iç içe geçtiği cinsel arzular alanı, yani kateksisin alanıdır.⁶⁶ Bu faktörlerin oluşturduğu toplumsal cinsiyet sistemi kadınların boyun eğdirildiği, erkeklere tabi kılındığı bir yapıyı oluşturmakta ve sürekli kılmaktadır.⁶⁷ Ayrıca erkeklerin üstünlüğünü ve önceliğini öngören namus, bekaret, erkek reisliğine dayalı evlilik, askerlik gibi olgularda erkekler ve kadınlar arasında eşitsizlikler üretmektedirler.⁶⁸

Erkeklerin lehine eşitsizliklerin üretildiği, kadının arka planda bırakıldığı bu yapılar ve kavramlar arasında İktidar-güç-otorite, kamusal alan-özel alan ayrımı, ötekileştirme ve rızanın üretimi sayılabilmektedir. Erkek egemen iktidar söyleminin yaratılmasındaki temel araçlar olarak görülen bu araçlar aşağıda ayrıntılı olarak

⁶⁶ Aktaran, Sancar, s.34.

⁶⁷ a.g.e, s.32.

⁶⁸ a.g.e, s.215.

açıklanacak ve bu kavramların kadınların konumlarının oluşmasındaki rolü ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.2.1. İktidar (Eril-dişil)- Güç - Otorite

Yukarıda da belirttiğimiz gibi erkek egemen söylemin yaratılmasında en önemli araçlardan biri olan İktidar kavramı üzerine Michel Foucault ayrıntılı çalışmalar ortaya koymuş ve bu çalışmalarda iktidar ve cinsellik arasındaki bağlantılara dikkat çekmiştir.

Foucault'ya göre, “*cinselliğin bastırılmadığını, daha doğrusu cinsellikle iktidar arasındaki ilişkinin bir baskı ilişkisi olmadığını söylemek, yalnızca kısır bir paradoksa yol açma tehlikesini taşımaktadır*”.⁶⁹ Baskı, ilkçağdan beri gerçekten de iktidar, bilme ve cinsiyet arasındaki ilişkinin temelini oluşturmuştur. Baskı çağının XVII. yüzyılda başlatılması sayesinde, kapitalizmin gelişmesiyle çakıştırılmış; böylece baskı çağının burjuva düzeniyle tek vücut olması sağlanmıştır.⁷⁰ Ancak iktidar ile cinsellik arasındaki baskı ve kontrol ilişkisi XVIII. yüzyıldan itibaren yasaklama ve gizleme sürecinden farklı bir sürece girmiştir. XVIII. yüzyıla doğru, cinsellikten söz edilmesini amaçlayan siyasal, ekonomik ve teknik bir takım çalışmalar ortaya çıkmıştır. Kamuya açık olarak ve yasak olan/olmayan sınıflandırması olmadan cinsellik hakkında konuşmak gerektiği anlayışı yayılmaya çalışılmıştır. Bu görüş doğrultusunda devlet, yurttaşlarının sürdürdüğü cinsel etkinliğin ne durumda olduğunu ve bu etkinliğin nasıl yürütüldüğünü bilmeli, ama yurttaşların her biri de cinsel etkinliği denetleme yeteneğine sahip olmalıdır.⁷¹ Cinselliğin sözünün edilmesi, ettirilmesi, onun kendiliğinden konuşulmasının sağlanmasıyla, söyleneni dinlemek, kaydetmek, dağıtımını yapmak imkanı ortaya çıkmakta; böylece cinselliğe ilişkin söylemler iktidarın dışında ya da ona karşı değil, tam da iktidarın etkili olduğu yerde ve bu etkinin aracı olarak çoğalmaktadır.⁷² Haz ve iktidar birbirini götürmemekte; biri öbürüne karşı çıkmamakta; tam tersine birbirlerini izlemekte, birbirlerine karışmakta ve birbirlerini

⁶⁹ Foucault, s.15.

⁷⁰ a.g.e, s.13.

⁷¹ a.g.e, s.25-27.

⁷² a.g.e, s.32-33.

kışkırtmaktadırlar.⁷³ Bu nedenle, cinsel etkinliğe evet demekle iktidara hayır denildiği zannedilmemelidir; tersine bu biçimde genel cinsellik tertibatının çizgisi izlenmektedir.⁷⁴

Foucault'ya göre, yapay ve kurgusal bir biçimde pek çok şeyi bir araya getirmeyi olanaklı kılan bir mefhum olan cinsiyet, beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlamında yoğrulmasıyla bir varlık olarak anlamını kazanmaktadır.⁷⁵ Erich Fromm'a göre ise; “*Otorite için, söylemek gerekirse yalnızca iki cinsiyet vardır: tahakküm edenler ve itaat edenler.*”⁷⁶ Anthony Giddens da Foucault gibi, cinselliğin “*sadece doğrudan boşalma imkanı bulan veya bulamayan bir dürtüler kümesi değil, iktidar alanları içerisinde işleyen bir toplumsal inşa*” olduğunu iddia etmiştir.⁷⁷ Sonuç olarak bakıldığında, gerek Foucault, gerek Fromm, gerekse de Giddens söylemlerinde ortak bir nokta üzerinde durmuşlar ve cinsiyet kavramının iktidar tarafından oluşturulan toplumsal inşa olduğunu vurgulayarak iktidarın buna kesin bir itaat beklentisi içinde olduğunu dile getirmişlerdir.

Çağdaş terminolojiye bakıldığında, ruhsal yapılar arasındaki temel ayrımın “erkeklerde saldırganlık” ve “kadınlarda edilginlik” çizgisi üzerinden yürütüldüğü görülmektedir. Saldırganlığın yönetici sınıfın bir özelliği olduğu kabul edildiğinde, buna karşıt olarak, yönetilen sınıfın özelliği de boyun eğme biçiminde belirlenmiştir.⁷⁸

Aristoteles, Sokrates'teki erdem birliği fikrine, yani erkeklerdeki ve kadınlardaki erdem aynı olduğu savına açıkça karşı çıkmış, kadınlarda bulunduğunu kabul ettiği erdemlerin, tam ve mükemmel biçiminin erkeklerde bulunduğunu iddia etmiştir. Aristoteles bunun nedenini, erkekle kadın arasındaki ilişkinin “siyasal” olmasına bağlamış, bu ilişkiyi yönetenle yönetilen arasındaki ilişki olarak görmüştür. Ona göre; ilişkinin düzenli olması için her ikisinin de aynı erdemlerden pay almaları, ancak her birinin bunlardan kendine göre pay almaları gerekmektedir. Buyuranın, yani

⁷³ a.g.e, s.44.

⁷⁴ a.g.e, s.116.

⁷⁵ Zeynep Direk, “*Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddelleşmesi*”, **Cinsiyetli Olmak**, Der. Zeynep Direk, YKY, İstanbul, 2007, s. 78.

⁷⁶ Aktaran: Paglia, s. 279.

⁷⁷ Anthony Giddens, **Mahremiyetin Dönüşümü**, Çev. İdris Şahin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 27.

⁷⁸ Millet, s. 58.

yöneten, iktidar sahibi olanın, erkeğin, ahlaksal erdeme bütünüyle sahip olması gerekirken yönetilenlerin yani kadınların, her bir kişiye uygun görülen erdem payına sahip olmalarının yeterli olduğu görüşünü savunmuştur.⁷⁹

Kadın ve erkeğin konumlarına bakıldığında, kadınların, genellikle oluşturulan ahlak kurallarıyla, gayet sıkı yasaklara uymak zorunda bırakıldığı görülmektedir. Ancak bu ahlak, erkekler tarafından ve erkeklere hitaben düşünülmüş, yazılmış ve öğretilmiş bir erkek ahlakı olmuştur. Bu ahlak kadının, erkeğin iktidarı altında olduğu durumlarda biçimlendirilmesi, eğitilmesi, gözetilmesi, başka bir erkeğin (baba, koca, veli) iktidarı altındaysa da, korunması gereken bir nesne ya da en iyi koşullarda bir partner olarak konumlandırıldığı erkeksi bir anlayıştan doğmuştur.⁸⁰

Eski Yunan Medeniyeti'nde kadınlar "karı" olarak hukuksal ve toplumsal statülerine bağlanmışlar; tüm cinsel etkinlikleri evlilik ilişkisi içinde hapsedilmiş ve kocalarının tek partnerleri olması gerekliliği benimsenmiştir. Kadınlar kocanın iktidarı altına bırakılmış ve en önemli görevi ona varis olacak çocuklar vermek olarak belirlenmiştir. Zina durumunda, hem özel hem de kamusal alanda yaptırımlar uygulanmış ve kadın toplum dışına itilmiştir. Demosthenes'in belirttiği gibi: "*Yasa kadınların iffetli kalabilecek, hiç kabahat işlemeyecek, yuvanın sadık bekçileri olacak kadar güçlü bir korku duymalarını ister*" ve bunu yerine getirmeyen kadınları her iki alanda da cezalandırmaktadır.⁸¹ Yasalar, başka bir erkekle ilişkisi olan evli kadını ya da evli bir kadınla bir ilişkisi olan evli bir erkeği zinayla suçlarken, evli olmayan bir kadınla ilişkisi olan erkeği suçlamamıştır.⁸²

Kadınlar ve erkekler için ayrı ve asimetrik kuralların oluşturulduğu bu eril anlayış, cinsellik açısından erkekleri belli açılardan hoş görülen bir serbestlik içinde bırakırken, kadınlar için yasakçı kurallar benimsemiştir.⁸³ Kadın bedenini ve cinselliğini denetlemeye, erkek cinselliğini ise, heteroseksüel sınırlar içinde, kadınlar üzerindeki

⁷⁹ Foucault, s. 183-184.

⁸⁰ a.g.e., s.136

⁸¹ a.g.e., s.226.

⁸² a.g.e., s.365.

⁸³ Sancar, s.200.

erkek egemenliğini pekiştirmeye dayalı bu cinsellik anlayışının dışına çıkmak eril iktidarın yasalarını çiğnemek olarak kabul edilmiştir.⁸⁴

Eril iktidarın yasaları erkeklerin birbirleri üstündeki iktidar savaşını bile kadınlar aracılığıyla gerçekleştirmesi temeline oturtulmuştur. Eski Yunan’da evli olsun ya da olmasın her erkeğin evli bir kadına saygı duyması gerekmiştir; ama bunun nedeni, o kadın ya da kızın başkasının iktidarı altında olmasından kaynaklanmıştır. Erkeği engelleyen kendi statüsü değil ilgilendiği genç kız ya da kadının statüsü olmuştur; erkeğin suçu, esas olarak o kadın üzerinde iktidar sahibi olan erkeğe yönelik olarak gerçekleşmiştir. Bu nedenle, bir anlık arzu taşkınlığına uyarak ırza geçtiği takdirde, baştan çıkardığı durumda alacağı cezadan daha hafif biçimde cezalandırılmıştır. Çünkü ırza geçen erkek yalnızca kadının bedenine saldırmıştır, baştan çıkaran ise kocanın gücüne saldırmıştır.⁸⁵ Kocasından başkasıyla ilişkiye girmeme ya da girememe, kadın için, onun iktidarına bağlı olmanın doğurduğu bir sonuçtur.⁸⁶

Erkekler arasındaki iktidar mücadelesi ve güç hiyerarşilerinin kadınların boyun eğdirilmesi ile ilişkili olduğunu söyleyen Joseph Pleck’in de belirttiği gibi, erkekler arasındaki mücadelede kadınlar bir başarı sembolü olarak görülmüş ya da erkekler arasındaki rekabetin aracı olarak kullanılmışlardır.⁸⁷

Erkekler kadınlar üzerindeki egemenliklerini doğuştan kazanılmış bir hak ve üstünlük olarak görmüşlerdir. Millet’e göre⁸⁸, cinsel ilişkiler konusunda yapılacak incelemeler gösterecektir ki, cinsler arasındaki durum günümüzde de, tarih boyunca da Max Weber’in “herrschaft” diye tanımladığı bir ezme ve ezilme ilişkisi olmuştur. Tristman’a göre de, bütün cinsel ilişkiler tahakküm biçimleriyle ilişki içinde olmuş ve cinslerden biri diğerini kontrol altında tutmaya çalışmıştır.⁸⁹

İ.Ö. IV. ya da III. yüzyıldan kalma belgeler incelendiğinde, kadının ve erkeğin görev tanımlamalarının ayrıldığı görülmüştür. Kadının görevleri kocaya itaat, gündüz ya

⁸⁴ a.g.e., s.196.

⁸⁵ Foucault, s.227.

⁸⁶ a.g.e., s.230.

⁸⁷ Aktaran: Sancar, s.26-27.

⁸⁸ Millet, s. 46.

⁸⁹ Aktaran: Paglia, s.249.

da gece kocanın izni olmaksızın dışarı çıkmama, herhangi bir başka erkekle cinsel ilişkide bulunmama, evini yoksullaştırmama ve kocasının onuruna halel getirmeme şeklinde tanımlanırken, buna karşılık, koca karısına bakma, eve bir başka eş getirmeme, karısına kötü davranmama ve dışarıdaki ilişkilerinden çocuk sahibi olmamakla yükümlüdür şeklinde belirtilmiştir. İncelenen sözleşmeler daha sonraları kocaya çok daha katı görevlerin de verildiğine işaret etmektedir.⁹⁰

Yukarıda belirlenen görevler bazı değişiklikler dışında günümüze değin devam etmiş ve erkeğin kadın üzerindeki iktidarı süregelmiştir. Batı dünyasında genel bir görüş olan kadının “kocasının himayesinde olması” fikri, evli kadını bütün yaşamı boyunca hem ikinci derecede bir varlık konumuna indirgemiş hem de kocasının malı durumuna sokmuştur.⁹¹

Firestone’a göre, “*Eril olan ister doğal bir saldırgan, ister bir şeytan, ister evrensel eril cinsiyet sınıfının bir üyesi ya da tarih boyunca üstün fiziksel gücünden fayda sağlamış bir ezici olarak tanımlansın, toplumsal dünya, tepeden tırnağa, dışının eril tarafından ezilmesinin her taraftan sızdığı uzun, dolayumsuz bir oluktur*”.⁹²

Tecavüz, dayak, cinsel taciz, çocukların cinsel istismarı, seks işçiliği ve pornografiyle ilgili yorumlayıcı ve ampirik çağdaş feminist çalışmalar hep birlikte ele alındığında, toplumda erkeklerin kadınlar üzerindeki belirgin iktidarı görülmektedir; bunlara gösterilen hoşgörü de bu iktidarı daha da güçlendirip ileri götüren bir unsur olmaktadır.⁹³

Günümüzde de, cinsel hiyerarşinin varlığı kadını etken biçimde “cezalandırmak” üzere pekiştirilmiş, toplumun alt tabakalarındaki erkek genellikle erkeklik gücüne dayanarak otorite kurmayı denerken, çoğunlukla ekonomik yönden üretici olan sınıfın kadınlarıyla gücü paylaşmak zorunda kalmıştır. Buna karşın orta ve daha yüksek sınıflarda, ataerkil üstünlük kurma eğilimiyle daha az karşılaşılmaktadır;

⁹⁰ Foucault, s. 367.

⁹¹ Millet, s. 115.

⁹² Shulamith Firestone, **Cinselliğin Diyalektiği**, Çev: Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 2. Basım, 1993, s.136.

⁹³ Catharine A. MacKinnon, **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev: Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.150.

çünkü, bu durumda olan erkekler esasen egemenliğe sahip olan erkekler olarak karşımıza çıkmaktadır.⁹⁴

Toplumsal ve doğal bütün nedenler, kadınların, erkeklerin iktidarına toplu olarak başkaldırmalarını olanaksız kılmak için birleşmiştir. Kadınlar diğer bağımlı sınıflardan farklı bir konumda olmuşlar, erkekler, kadınların sadece kendilerine boyun eğmelerini değil, aynı zamanda da kendilerini sevmelerini istemişlerdir. Erkekler, kendilerine en yakın ilişkideki kadının bir köleden farklı olarak, bir gözde, bir cariye olmasını dilemişler, bu nedenle de, kadınların aklını köleleştirmek için her şeyi yapmışlardır. Onların itaati için, bütün eğitim gücünü bu amaca adanmışlardır.⁹⁵

Sonuçta; insanoğlu yalnızca yönetenlerin iktidarı, otoritesi, gücü ve baskısı altında kalıp, kontrol edilmeye çalışılmamış, birbiri üzerinde de bu kontrol mekanizmalarını işletmeye çalışmıştır. Erkeğin erkek üzerinde iktidar kurmaya çalışması da mevcut bir durum olmasına karşın yüzyıllardır bu durumdan en çok etkilenen kadınlar olmuştur. Erkek kadını daima egemenliği altına almaya çalışmış ve kadın iki cins arasında daima “ikinci” tür, zamanla da erkek olmayan haline gelmiştir.

2.2.2. Kamusal Alan-Özel Alanın Cinsiyet Bağlamında Tartışılması

Erkek egemen söylemin yaratılmasında kullanılan araçlardan bir diğeri de kamusal alan-özel alan ayrımıdır. Aşağıda ayrıntılı olarak değineceğimiz kuramcıların da belirttiği üzere, bu ayrım ile kadınlar belli mekânlardan dışlanarak, özel alan olarak adlandırılan ve toplumsal ve bireysel kontrolün yüksek olduğu mekânlara hapsedilmektedirler. Bu durumu inceleyen önemli kuramcılardan biri de Genevieve Lloyd'tur. Lloyd, *Erkek Akıl* isimli çalışmasında; kadınlığın, felsefi düşüncenin başlangıcından beri, simgesel olarak, Akıl'ın dışında kaldığı varsayılan şeylerle eş tutulduğunu ve erkekliğin, düşüncenin açık ve kesin, kadınlığın ise muğlak ve belirsiz biçimleriyle ilişkili olarak görüldüğünü iddia etmiştir.⁹⁶

⁹⁴ Millet, s.66.

⁹⁵ A.g.e., s. 163.

⁹⁶ Genevieve Lloyd, **Erkek Akıl**, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 22-23.

Zihin/beden, bilim/halkın bilgisi, akıl/duygular, uygarlık/doğa, özne/nesne... gibi değerlerden birincileri daima erillğe, ikinciler ise dişillğe atfedilmiştir. Böylece, kadın, eril değerlerle özdeşleştirilen otorite, kamusal alan, iktidar, politik temsil gibi kavramlardan ve kurumlardan dışlanmıştır.⁹⁷

Bu gibi kavramların ikiye ayrılmasıyla özel ile kamusal alanların (private sphere- public sphere) ayrıştırılması süreci ortaya çıkmıştır. Bunlardan birinciler yukarıda da belirtildiği gibi kamusal alana ve erkeğe, ikinciler özel alana ve kadına atfedilmiştir. Böylece, ideolojik bir yaklaşım da başlamıştır. Bu bağlamda kamusal- özel ayrımı toplumsal cinsiyetçi bir bölünmeye karşılık gelmiştir. Eril düşünce tarzı, her dönemde kadını akıldan, dolayısıyla birey olma konumundan ve ancak “tam birey”in ulaşabileceği kamusal alandan, tarihsel ve kurumsal olarak dışlamıştır.⁹⁸

Kamusal alan- özel alan kavramlarının içeriklerine ilişkin farklı tartışmalar olmasına karşın, ortak olan, özel alanın “hane içi alan, kadın etkinlikleri ve ev içi yaşam” olarak anlaşılması, en azından bunları kapsaması düşüncesi olmuştur.⁹⁹

Endüstriyel kapitalizmin fabrika sisteminde, çalışma-üretim alanı ile ev/hane iki ayrı alan haline gelerek birbirinden kopmuş, bu durum ekonomik, kurumsal, ideolojik ve giderek politik bir ayrım olarak iki alanı birbirinden mekân olarak da ayırtmış ve birbirinden ayrılan kadın erkek dünyaları kamu-özel ayrımıyla örtüştürülmüştür. Kendi aralarında hiyerarşik öncelikler ve üstünlükler de içeren bu tür “cinsiyetlendirilmiş mekânlar”ın oluşumu zaman içinde modern toplumsallaşmanın özelliği haline gelmiştir.¹⁰⁰

Waalldijk’e göre, üretimin kamusal dünyası ile tüketimin, yeniden üretimin, yani çocuk bakımının ve çocuk yetiştirmenin özel alanı arasındaki bölünmenin sonucunda ortaya çıkan çekirdek aile, çocuk “doğurup bakma” “iş”ni kadına yüklemiş ve bu işi kazanan erkeğin yaptığı işten daha düşük statülü olarak görmüştür. Bu

⁹⁷ Ayten Alkan, “Özel Alan- Kamusal Alan” Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekânlar” **Kültür ve İletişim**, 2000 3/1, Kış, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı, Ankara, s.72.

⁹⁸ a.g.e., s.76-77.

⁹⁹ a.g.e., s. 79.

¹⁰⁰ Sancar, s.51.

yorumdan hareket eden Ruken Öztürk, kamusal alan ve özel yaşam arasındaki bölünmenin Batı'nın kapitalist toplumlarında endüstrileşmiş yaşamın bir sonucu olduğunu ifade etmiş ve bu süreç içinde kadının rolünün ve işinin biyolojik özelliklerinin bir sonucu değil, toplumsal ve ekonomik etkenlerin bir ürünü olduğunu dile getirmiştir.¹⁰¹

Toplum içinde, erkeğin üstünlüğünü kabul eden önyargı yüzünden, erkek daha üstün, kadın daha aşağı bir yere konulmuş, erkeklere saldırganlık, zeka, güç ve etkinlik gibi nitelikler yüklenirken; kadınlardaki nitelikler ise, edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, “ıffet” ve etken olamayış olmuştur. Bu açıdan bakılınca, cinsel rol kadına ev işi, çocuk bakımı gibi işleri yüklerken, insancıl oluşumların geri kalan tümünü, ilgi ve istek duymayı, ilerleme ve yükselme hırsını ise erkeklere bırakmıştır.¹⁰²

Sosyolojinin kurucularından sayılan, pozitif düşünce üzerinde çalışan ve insanlık dinini kurmayı hedefleyen Auguste Comte da, 1800'lerdeki ilk çalışmalarında cinsler arasında ayırım yapılmasını savunanlar arasında yer almaktadır. Comte, iki cinsi birbirinden ayıran temel bedensel ve ahlaksal ayrılıklar olduğunu söylemektedir. Dişilik kadını, “insan soyunun yetkin örneği”nden irak düşürmekte, onda bir çeşit “sürekli çocukluk”a neden olmakta ve bu biyolojik çocuksuluk kendisini zeka zayıflığı biçiminde dışa vurmaktadır. Böylece tamamen duygu olan bu kadına düşen görev, eşlik ve ev kadınlığı olmaktadır. Comte, toplumsal evrimin sonunda, kadının bütün ev dışı çalışmalarını ortadan kaldıracığını öngörmektedir.¹⁰³

Viktorian dönemde eserler veren bir diğer önemli yazarda John Ruskin'dir. Ruskin *Kraliçenin Bahçeleri Üzerine* isimli çalışmasında; erkeğin etken, ilerleyici ve savunucu yönüyle, yayan, yaratan, bulan, savunan olduğunu, onun zekasının yeni buluşlar için var olduğunu iddia etmiş ve enerjisinin serüvenler, savaşlar ve zaferler için gerekli olduğu görüşü benimsemiştir. Kadının gücünün ise tam tersine savaş için değil düzen için olduğu, zekasının buluş ya da yaratış konusunda değil, düzenlemeler,

¹⁰¹ Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak**, Alan Yayınları, İstanbul, 2000, s.132.

¹⁰² Millet, s. 49.

¹⁰³ Aktaran: Beauvoir, s.112.

kararlar konusunda etken olduğu, bu nedenle de, kadının, yeri ve görevi itibariyle bütün tehlike ve baştan çıkarmalardan ırak kılınması gerektiğini dile getirmiştir.¹⁰⁴

Erkeklerle açık olan bir dizi yer ve etkinlik kadınlara kapalı olmuş; erkekler sokakların hareketli sosyal dünyasında kadın ve erkeklerle özgürce gezinebilmiş, popüler eğlencelere katılabilmiş, ticari veya rasgele seks ilişkilerine girebilmişlerdir.¹⁰⁵ Kadının güvende olabilmesi için evde olması ya da sadece kendisine eşlik edecek bir erkekle dışarı çıkması, geceleri tek başına dışarıda olmaması ya da otostop çekmemesi gerektiği fikri sürekli olarak ve de güçlendirilerek kadınlara sunulmuştur.¹⁰⁶

Benjamin'in ifade ettiği flâneurler¹⁰⁷, burjuva ideolojisi içinde işlev gören bir erkek tipi olmuş; bu ideoloji aracılığıyla kentin sosyal mekânları yeniden inşa edilmiştir. Kamu-özel ayrımının üzeri ayrı dünyalar doktriniyle örtülmüş, böylece bu ayrım toplumsal cinsiyetin damgasını taşıyan bir bölünmeye dönüşmüştür. 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan burjuvaziler kendilerini evrenselci ve demokratik bir çerçevede tanımlamışlardır. Burjuvazinin egemen ideolojik figürü daima erkek olmuş, özgürlük, eşitlik ve kardeşlik sesleri sadece benzerleriyle ilişki kurmayı hayal eden erkekleri kapsamıştır. Temelde burjuvazinin ekonomik ve sosyal varlık koşulları, hem sosyo-ekonomik kategoriler hem de toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından eşitsizlik ve farklılık üzerine kurulmuştur. Ancak burjuvazi kendi içinde bu çelişkileri çeşitli şekillerde aşmaya çalışmıştır. Bunlardan biri doğal düzene başvurmak şeklinde olmuştur.¹⁰⁸ Kadınlar, kalabalıkta kimlikleri belli olmaksızın dolaşma özgürlüğüne ve kamusal alanın normal sakinleri konumuna ulaşamamışlar, etrafa bakma, inceleme ya

¹⁰⁴ John Ruskin; **Kraliçenin Bahçeleri Üzerine**'den Aktaran: Millet, s. 156.

¹⁰⁵ Griselda Pollock "*Modernlik ve Kadınlığın Mekanları*", Çev. Esin Soğancılar, **Sanat Cinsiyet**- Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 202.

¹⁰⁶ Anna Clark, "*Conclusion: Patriarchal Myths, Feminist Challenges*", **Women's Silence Men's Violence**, Pandora, London, 1987, s. 131.

¹⁰⁷ Fransızca bir kelime olan Flâneur'un kelime anlamı, aylak adam, avare gezinendir. Benjamin'in temel kavramlarından biri olan flâneur yaya olarak dolaşırken çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamını taşımaktadır. Benjamin'e göre, flâneur tipini yaratan Paris'tir ve Paris'teki pasajlardır. Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, binaların arasından geçen, üstü camla örtülü, ışığı yukarıdan alan geçitlerdir ve iki yanı ışıklı dükkânlarla bezenmiştir. Başlı başına bir dünya olan bu pasajlar flâneurün evidir. Flâneurün gezdiği caddeler, kitlenin konutudur ve flâneur, kitlenin tüketime çağrıldığı piyasanın gözlemcisidir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.

¹⁰⁸ Pollock, s. 212.

da seyretme hakkını hiçbir zaman elde edememişlerdir. Kadınlar bakmamış sadece flâneur'ün bakışının nesnesi konumuna yerleştirilmiştir.¹⁰⁹

Doğa, kadınla erkeği daha rahat bir yaşam sürmeleri açısından iki cinsi de ortak yaşama amacına uygun olarak düzenlemiştir. Bu düzenlemede erkek güçlü olan, hareketli bir yaşam süren dolayısıyla eve mal getiren taraf, kadın ise ürkek olan, durağan bir yaşam sürdüren yani evde bulunanları kollayan taraf olmuştur.¹¹⁰ Dışarıda ekenin, yetiştirenin, biçenin, sürüleri besleyenin erkek olması; kadının ise içerde bunu alarak, saklaması ve gereksinimlere göre harcaması gerektiği düşüncesi benimsenmiştir. Bu farklı işlevleri birlikte yerine getirmeleri için, tanrılar her iki cinsi de özgül niteliklerle donatmış erkeğe dış dünyanın güçlüklerine dayanabilmek için fiziksel üstünlükler vermiş, kadınlara ise ev içindeki düzeni sağlamaya yönelik karakter özellikleri vermiştir. Bu görüşe göre; *“ilahi güç, ta en başında, kadının doğasını ev içi işlerine, erkeğinkileri ise dışarıdakilere uyarlamıştır”*.¹¹¹

Kadınla erkeği daha rahat etmeleri için kendi konumlarında oluşturan doğa, her iki cinsi de ortak yaşama amacıyla düzenlemiş, erkeğin güçlü olmasına karşın, diğeri ürkek olarak yaratılmış, biri hareketle sağlık bulurken, diğeri durağan bir yaşam sürdürme eğiliminde olmuş, biri eve mal getirmiş, diğeri evde bulunanları kollama, çocukları besleme ve eğitime görevini üstlenmiştir.¹¹² Bu görüşe göre, kadınlar doğal zorunlulukları bakımından özel alanda bulunmuşlardır. Antik dönemde kadınların özel alanda bulunmalarının temel gerekçesi olarak bu durum gösterilmiş ve kadınları iyi birer özel şahıs, erkekleri de iyi birer yurttaş yapma fikri desteklenmiştir.¹¹³

Bir diğer formül olarak da, çeşitli sorunların hakim olduğu sosyal dünyanın toplumsal cinsiyetle tanımlanan ayrı etkinlik alanlarına parçalanması, böylece kadın ve erkek dünyalarının teolojiye dayalı ayrımının onaylanması benimsenmiştir. Bu ayrım, 18. yüzyılın kamu-özel bölünmesini devralmış ve yeniden işlemiş daha önce belirtilen kamusal alan unsurlarını kapsayan kamusal alan, giderek erkeklere ait olmaya başlamış,

¹⁰⁹ a.g.e., s.218-219.

¹¹⁰ Foucault, s. 249.

¹¹¹ a.g.e., s. 235-236.

¹¹² a.g.e., s. 249.

¹¹³ Songül Demir, *“Kamusal Alanın Belirlenmesinde Ben ile Ötekinin Yeri”*, **Kamusal Alan**, Doğu Batı Yayınları, yıl:2, Sayı:5, Kasım, Aralık, Ocak 1998, Ankara, 3. Baskı, 2004.

özel alan yani ev, kadın eşlerin, çocukların ve hizmetkarların dünyası olarak kabul görmüştür. Kadın, kamusal alandan dışarı itilirken erkekler, iki dünya arasında özgürce hareket etmiş, kapitalizmin rekabetçi dünyasında geçirdikleri zorlu bir günün ardından sıcak, şefkatli ilişkiler yaşamak için eve, özel alana eş ve baba olarak sığınmışlardır.¹¹⁴

Burjuva kadınları ya da işçi sınıfı kadınları da farklı amaçlarla kamusal yaşama katılmak üzere dışarı çıkmışlar, ancak bu olgu kadın olarak tanımlanmalarında sorun yaratmıştır. Çalışan bir kadının kategorik olarak artık kadın olmadığı ifade edilmiş, burjuva kadınları içinde kalabalıklara karışmak, ahlaki açıdan da korkutucu ve tehlikeli olarak görülmüştür. Bir kadının, saygınlığını koruyabilmesi için, kendisini toplum içinde teşhir etmemesi gerektiği, kamusal alanın resmen erkeklerin dünyası olduğu iddia edilmiş, kadınlar için bu dünyaya girmek öngörülme riskleri göze almak anlamına gelmiştir. Kadınlar için erdemlerini yitirme, kendini kirletme riski anlamına gelen kamusal mekânlar, erkekler için, saygınlığın gerektirdiği yükümlülüklerden uzakta, kalabalığın içinde kaybolmak, özgür olmak, sorumluluklarından uzaklaşmak anlamına gelmiştir.¹¹⁵

Geçmişten günümüze uzanan bu zihniyet erkeği akılsal ve güçlü, kadını duygusal ve korunmaya muhtaç olarak tanımlayarak kadının konumunu kamu alanına çıkabilecek yeterlilikten yoksun bırakmıştır. Pek çok kadın için bu durum, basit yüzeysel değişimler olsa da özü itibarıyla yüzyıllar geçse de değişmemekte ve farklı biçim ve içeriklerle de olsa mevcut ideoloji varlığını sürdürmektedir. Kamu alanı kadınlar için daima tehlike ile özdeşleştirilmiş ve kadın eve-özel alana hapsedilmiştir.

2.2.3. “Öteki” Olmak (Ötekileştirme)

Her topluluk ve/veya birey kendini bir topluluk ve/veya birey olarak düşünürken, hemen karşısında olanı daima “öteki” olarak nitelendirmektedir. Köylü için, kendi köyünden olmayan herkes, belli bir ülkede doğan için, kendi ülkesi dışında

¹¹⁴ Pollock, s. 213-214.

¹¹⁵ a.g.e., s.214-216.

doğanlar, beyazlar için zenciler, zengin için fakir daima kendi dışında olan, “öteki”ler olarak görülmektedir.¹¹⁶

De Beauvoir’a göre, insan kendisini, ötekini düşünmeden düşünememekte; sürekli ikilik altında kalmaktadır. Bu ikilik, başlangıçta cinsel bir özellik taşımamakta; ama kendisini aynı topluluk olarak gören erkekten farklı olarak kadın, doğal olarak öteki kategorisine girmektedir.¹¹⁷ De Beauvoir “*Erkek öznedir, mutlak varlık’tır: Kadınsa öteki cinstir*”¹¹⁸ diyerek kadının erkek karşısında konumlandırılmasını, öteki konumuna getirilmesi eleştirmektedir.

Tarih boyunca erkeğin “ötekisi” olarak kurgulanan kadın, kendi öznelliğinden yoksun bırakılarak kendisi hiç serbest olmasa bile üzerinde konuşulması serbest bir “nesne”ye dönüştürülmüştür. Toplumda var olan diğer iktidar ilişkilerinin yanı sıra, erkek ile kadın arasında olan iktidar ilişkisinde kadın “aşağı olan”ı temsil etmektedir. Pisagoras’un “*Düzeni, ışığı ve erkeği yaratmış olan bir iyi ilke, bir de kaosu, karanlığı ve kadını yaratmış olan kötü ilke vardır*” olarak ifade ettiği düşünceler erkek egemenliğini ve kadının ötekiliğini vurgulamaktadır.¹¹⁹

Kadınlık ve erkekliğin, biyolojik özelliklerin farklı toplumsal temsilleri olarak değil; ancak birbirine gönderme yapılarak kurulan toplumsallıklar olduğu görüşüne göre, kadınlık “kadın olmayan erkek”in tanımlanması ile ortaya çıkar. Kadınlığın, erkek olmanın “ötekisi” olarak nasıl inşa edildiğini anlamak toplumsal cinsiyet özelliğini anlamak için gerekli görülmektedir.¹²⁰

Kadınlar çok eski tarihlerden itibaren doğanın karanlık ve yıkıcı güçleriyle, kargaşalıkla ilişkilendirilmişlerdir. Uygarlığın beşiği olarak kabul edilen Mezopotamya, militarizmin, köleciliğin, sınıflaşmanın ve kadınların ezildiği erkek egemen düzenin egemen olduğu ve iktidar ve güç sahibi olan erkeklerin hem kadını hem de kendisine karşı olarak gördüğü herkesi, yani tüm “öteki”leri baskı altında tuttuğu, toplumda baskı altına alınan diğer ötekilerin de “karı gibi” damgasıyla karşı karşıya kaldığı bir uygarlık

¹¹⁶ Beauvoir, s. 18.

¹¹⁷ a.g.e., s.75.

¹¹⁸ a.g.e., s.17.

¹¹⁹ Necla Arat, **Kadınların Gündemi**, Say Yayınları, İstanbul, 1. basım, 1997, s. 91.

¹²⁰ Sancar, s.181.

olmuştur. Köleler, köylüler, düşmanlar gibi “öteki”lerden oluşan gruplar her ne olursa olsun iktidar sahibi erkeğin imgeleminde daima “kadınsılık” ile ilişkili olarak görülmüştür. Erkeğin olmak istemediği, dışladığı kimlikler olarak görülen bu “öteki”ler, onun olmak istemediklerinin arketipinde yani kadında vücut bulmaktadır. Erkek, kendi “ben”ini kadının “öteki”liği üzerine kurmakta ve bu “öteki”yi beden ve cinsellik ile özdeşleştirerek bunu kadının denetlenmesinin meşru gerekçesi yapmaktadır.¹²¹

Kadınlık ve erkekliği birbirinin ötekisi olarak, yani birbirini dışlayan ve ancak birbirinin toplumsal konumlanışına bakılarak tanımlanabilecek özellikler olduğunun altını çizen Joan W. Scott, toplumsal cinsiyetin, hem bugünü hem de geçmişte yaşanmış toplumsal ayrımlarını da anlamak için kullanılması zorunlu bir kategori olduğunu ileri sürmüştür.¹²²

Ekonomik sınıfların aksine, cinsel sınıflar doğrudan doğruya biyolojik bir gereklilikten doğmuştur. Erkekle kadın eşit değil, farklı yaratılmış, bu ayrılık kendi başına bir sınıf sisteminin gelişmesine, bir kesimin ötekine üstün olmasına yol açmamış; sınıflaşmaya bu ayrılığın üretilmediği işlevleri yol açmıştır.¹²³

De Beauvoir, kadının yasa ve töreler ile evlenmeye zorlandığını, evliliğine ve çocuğuna dair bir takım yasaklamalar getirildiğini belirtmiştir. Kadın erkek için bir sevişme arkadaşı, bir doğurucu, cinsel bir nesne, kendini arayıp bulduğu öteki varlık olarak görülmüştür.¹²⁴ Ayrıca erkek egemenliğinin ağır basmasını ne bir rastlantı, ne de müthiş bir devrim sonucu olarak gören De Beauvoir’a göre, insanlığın başından beri, biyolojik ayrıcalıklar erkeklerin kendilerini en üstün varlıklar olarak görmelerine izin vermiş ve bir dönem varlıklarını bir bakıma doğa’da ve kadında yabancılaştırmış olsalar da sonradan üstünlüğü yine ele geçirmişler ve kadın öteki varlık olmaya mahkum olmuştur.¹²⁵

Özgür kadınlara, dinsel ve toplumsal saygınlığa sahip kadınlara her dönemde rastlanılmasına rağmen, bu kadınlar erkeğin üstünlüğünü kabul ettiklerinden dolayı

¹²¹ Arat, s. 91-92.

¹²² Sancar, s. 177-178.

¹²³ Firestone, s. 19.

¹²⁴ Beauvoir, s. 63.

¹²⁵ a.g.e., s. 83.

erkekler kendilerini nesne haline getirecek bir ayaklanma tehlikesiyle karşı karşıya hissetmemişlerdir. Bu nedenle, kadın hiçbir zaman temel varlık haline gelememiş, mutlak öteki varlık olarak kabul edilmiştir.¹²⁶

Cinsiyete göre bölünmüş ataerkil toplumlarda, norm erkek, kadın ise tuhaf olan olarak kabul görmüştür.¹²⁷ Öteki'lerin içinde yer alan kadın, ailenin mekânı olan eve hapsedilirken, deliler, suçlular, hastalar vs. gibi “ötekiler” de başka mekânlara hapsedilmektedir.¹²⁸

Varlıklarını özne olarak ortaya koyan erkekler, öteki cinsi sahip olunacak bir nesne saymakta, kendini bir nesne sayan kadın ise, gerek kendini gerek öbür kadınları bir av gibi görmektedir.¹²⁹

John Berger'a göre, erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlemekte, bu nedenle bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını da belirlemektedir. Bir kadının varlığı, onun kendine karşı olan tutumunu göstermekte; o kadına karşı nelerin yapılabileceğini ortaya koymaktadır. Kadının varlığı hareketlerinde, sesinde, fikirlerinde, yüz ifadelerinde, giysilerinde, seçtiği çevrelerde, zevklerinde ortaya çıkmakta ve bu süreci belli ölçülerde denetleyebilmek için kadın bunu benimsemeye zorlanmaktadır. Her kadının varlığı, kendi içinde “nelere izin verilip nelere verilemeyeceğini” düzenlemekte ve her bir davranışı o kadının kendisine nasıl davranılmasını istediğini gösteren birer simge haline dönüşmektedir. Bu bakış açısı, erkeklerin kadınlara karşı olan davranışlarında sorumluluğun kadına yüklenmesinde ve kadının mutlak özne olan erkek karşısında “nesneleşme” sine neden olmaktadır.¹³⁰

Sancar'a göre, kadınlar kendi bedenlerini kullanma hakkında güvensizliğe alıştırılmakta ve bir yandan da erkek bakışlarının nesnesi olmaya özendirilmektedir. Eril göz, daima kadın bedenini disipline etmeye çalışmakta ve kadın bedenini itaatkar hale

¹²⁶ a.g.e., s. 155.

¹²⁷ Firestone, s. 107.

¹²⁸ Alkan, s. 82.

¹²⁹ Beauvoir, s. 397.

¹³⁰ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev.: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan 2002, s.46-47

getirmektedir.¹³¹ Simone de Beauvoir'ın öncü çalışması olarak kabul edilen *İkinci Cins*'te, kadın bedeninin bakılan ve sorgulanan bir nesne olarak algılandığını vurgulaması ve yukarıda da değindiğimiz John Berger'ın, gözleyen-gözlenen ayrımında bulunması, eril iktidarın kadınlığı "kendisine bakılacak" nesne olarak kurgulama başarısına dikkat çekmektedir.¹³² Sonuçta, erkek karşısında daima öteki olarak görülen ve erkek olmayan olarak tanımlanan kadının bu durumu onu nesne haline getirmiş ve kadın "bakmak" eyleminden dahi uzaklaştırılarak kendisine bakılan, seyredilen bir konuma yerleştirilmiştir.

2.2.4. Rızanın Üretimi

Modern Demokrasi kuramlarının başlangıç noktası, hükümetin ancak, özgür öznelerin onayıyla meşruluk kazanan bir yapıntı olduğu düşüncesinden hareketle rıza kavramı üzerine oturtulmuştur. Hükümetlere yönetme hakkını veren bu rıza, dönem dönem silah karşısında da rıza anlamına gelmiştir.¹³³ Bertrand Russell'ın da belirttiği gibi iktidar çeşitli biçimler alarak kimi zaman düşünceye söz geçirme biçiminde de kendini gösterebilmektedir.¹³⁴ Kişinin bedeni üzerine doğrudan bir güç uygulayarak etki altına alınmasının yanı sıra fikirleri etkilenerek de aynı etki yaratılabilmektedir.¹³⁵

"Bir kişinin diğeri üzerinde onun rızası olmaksızın, iradesine karşı herhangi bir tasarrufta bulunamayacağını garanti altına alan temel hak ve hürriyetleri aracılığıyla kurumsallaşan bir yaşam biçimi" olarak tanımlanan demokrasinin tersine; şiddet ise *"bir kişinin diğeri rıza ve arzusu dışında zor kullanarak kendi iradesine tabi kılması olarak"*

tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre; demokratik yaşam biçimi içinde kişisel rıza, onay ve isteğin esas alınmadığı hiçbir ilişkinin olmaması gerekmekte oysa kapitalist toplumlarda kişinin özel alanı diye adlandırılıp kamusal ilginin dışında bırakılan kadın-erkek ilişkileri ve bu ilişkinin kurumsallaşmış ortamlarında kadının rıza, onay ve isteği kabul görmemektedir. Böylece özel alanda her isteğini yapabilme

¹³¹ Sancar, s. 251.

¹³² a.g.e., s.250.

¹³³ Anne Phillips, **Demokrasinin Cinsiyeti**, Çev: Alev Türker, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.38.

¹³⁴ Bertrand Russell, **İktidar**, Çev., Mete Ergin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 12.

¹³⁵ A.g.e., s. 36.

potansiyeli olarak tanımlanabilen iktidar, erkeğin şiddet kullanımına açık hale gelmektedir.¹³⁶

Tıpkı yönetenle yönetilen arasındaki ilişkide olduğu gibi farklı erkeklik stratejileri arasındaki hegemonik mücadelenin temelini de zorla boyun eğdirmekten çok, ikna ile onaylatılan bir iktidar meselesi olduğu görülmektedir. Farklı işlerin erkek işi ya da kadın işi olarak tanımlanması ve bu durumun cinsiyet hiyerarşileri ve iktidar örüntüleri haline dönüşmesi bunun dikkat çeken örneklerinden biri olarak görülmektedir.¹³⁷

Filmler, kitaplar ve diğer kitle iletişim araçları da rızanın imalatı sürecinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendisini denetleyen ve finanse eden güçlü gruplara, kaba bir müdahale ile değil, uygun çizgideki bir kurum politikası ve çalışanlara sahip olarak hizmet edebilmektedirler.¹³⁸

Yale Üniversitesi psikologlarından Stanley Milgram'ın, ilk olarak 1963'te yayınladığı bir makaleyle tanıttığı ve bulgularını 1974'te yayımladığı *Otoriteye İtaat: Deneysel Bir Bakış* isimli kitabında derinlemesine incelediği "Milgram Deneyi", otoriteye itaat ve rıza gösterme konusunu ele almıştır. İnsanların otorite sahibi bir kişi veya kurumun isteklerine, kendi vicdani değerleriyle çelişmesine rağmen itaat etmeye ne ölçüde istekli olduklarını ölçme amacını güden bu çalışma bir deneyler dizisinden oluşmuştur. Yahudi Soykırımı'nda yer alan yüz binlerce kişi sadece onlara verilen görevi yerine getiriyor olabilir mi sorusuna cevap aramak üzere bir dizi deney geliştiren Milgram, sonraki yıllarda deneyi çeşitlendirmiş ve farklı denekler ve farklı detaylarla deneyi pek çok kez uygulamıştır.

Katılımcının gözünde deney gözlemcisi ve iki denekten oluşan deneyde, deney gözlemcisi, iki deneğe "öğrenmede cezanın etkisi" hakkında bir deneye katıldıklarını, birisinin "öğretmen" diğerinin de "öğrenci" rolünü üstlenecekleri bilgisini vermiş ve

¹³⁶ **Medya, Şiddet ve Kadın:1993 Yılında Türk Basınında Kadınlara Yönelik Şiddetin Yer Alış Biçimi-** Proje Yürütücüsü: Aysel Aziz, Proje Koordinatörleri: Eser Köker, Abdülrezak Altun, Mine Gencel, Nilgün Tural Küçük, Başbakanlık Kadın ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Kadının Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1994, s. 7.

¹³⁷ Sancar, s. 33.

¹³⁸ Edward S. Herman, Noam Chomsky, **Rızanın İmâlatı**, Çev. Ender Abadoğlu, Aram Yayıncılık, İstanbul, 2006, s. 15.

kendilerine rastgele verildiğine inandıkları kağıtla katılımcının hep "öğretmen" olması sağlanmış, işbirlikçi denek ise daima öğrenci pozisyonuna sokulmuştur. Bu noktada "öğretmen" ve "öğrenci" birbirini duyabilecek ancak göremeyecek şekilde ayrı odalara alınmış ve deneyden önce "öğretmen"e 45 voltluk bir elektrik şoku uygulanarak "öğrenci"ye uygulayacağını sandığı şokun neye benzediği hakkında bir fikir verilmeye çalışılmıştır. "Öğretmen"e daha sonra "öğrenci"ye öğretmesi amacıyla sözcük çiftlerinden oluşan bir liste verilmiş, öğrenci verdiği her yanlış cevap sonucu öğretmen tarafından uygulanan ve giderek dozu artan elektrik şoklarına maruz kalmıştır. Gerçekte öğrenciye herhangi bir şok uygulanmamış, elektroşok makinesine bütünleştirilmiş bir ses kayıt cihazı çalıştırılmış ve bu cihaz her şok seviyesine karşılık önceden kaydedilmiş bir çığlık sesini çalmıştır.

Milgram'ın ilk deney dizisinde ön deneklerin %65'inin deneydeki en yüksek gerilim olan 450 voltu, her ne kadar huzursuzluk hissetmiş olsalar da, uyguladıkları görülmüş, hepsi deneyin bir noktasında durup deneyi sorgulamış, hatta bazıları kendilerine ödenen parayı geri vereceklerini söylemişler fakat katılımcılardan hiçbiri 300 volt seviyesinden önce şok uygulamaktan tereddütsüzce vazgeçmemiştir. Milgram'ın kendisi tarafından ve dünya genelinde farklı psikologlarca gerçekleştirilen deneyin çeşitlemelerinde de sonuçlar birbirine yakın çıkmış ve bu çeşitlemelerle deneyin özgün sonuçlarının onaylanmasına ek olarak deney düzeneğindeki değişkenlerin etkileri de ölçülmüştür.

Ulaştığı sonuçları 1974 tarihli makalesi "İtaatin Tehlikeleri"nde özetleyen Milgram, itaatin hukuksal ve felsefesal açılarından önemini vurgulayarak, bunların çoğu insanın somut durumlarda nasıl davrandığı konusunda fazla bilgi vermediğini ortaya koymuştur. Sıradan bir insanın sadece bir deney bilimcisinden aldığı emirle başka bir insana ne kadar acı çektireceğini ölçmek için düzenlediği deneyde Milgram, vicdani duygular ile otoriteyi çeliştirmiş ve gerek ilk deney gerekse de çeşitlemelerinde genellikle otorite kazanmıştır. Yetişkin insanların, bir erk makamının komutası doğrultusunda her şeyi göze almakta gösterdikleri aşırı isteklilik, Milgram tarafından çalışmada acilen açıklama gerektiren en önemli bulgu olarak tespit edilmiştir.

Yaptıkları işin yıkıcı sonuçlarını apaçık görmelerine rağmen, temel ahlaki değerleriyle çelişen bu görevlerde pek az kişinin otoriteyi reddetme potansiyelinin olduğunu ortaya koyan bu çalışmasının sonucunda, Milgram ulaştığı sonuçları açıklayan iki ana kuram geliştirmiştir. İlki, karar verme konusunda, özellikle bir kriz ortamında karar verme konusunda hiçbir deneyimi veya yeteneği olmayan bir deneğin, kararı gruba ve gruptaki hiyerarşiye bırakmasını temel alan *Uyum Kuramı*'dır. İkincisi ise; *Araçlaşma Kuramı*'dır. Milgram'a göre, "*itaatin özü, bir insanın kendisini başka bir insanın isteklerini gerçekleştiren bir araç olarak görmesi, böylece kendi davranışlarından kendisini sorumlu hissetmemesidir. Kişinin bakış açısındaki bu kritik kayma gerçekleştiği zaman, itaatın tüm öznelikleri de bunu izlemektedir*".¹³⁹ Böylece emir verilen kişinin, davranışlarını açıklayacak bir otorite olduğu düşüncesiyle, sadece doğru olduğunu düşündüğü bir işi yaptığı bir durum ortaya çıkmaktadır.¹⁴⁰

Milgram'ın bu deneyi ve sonuçları kadın erkek ilişkilerine de uyarlanabilmektedir. Kadınların çoğunluğunun evde, işte, sokakta hemen hemen hayatın her alanında birlikte oldukları erkekleri otorite olarak görmeleri kimi durumlarda zorunlu bir itaati de beraberinde getirmektedir. İktidar ve güç sahibi olarak ortaya çıkan erkek, kadın üzerinde otorite kurmakta ve onun kendisine olan itaatini sağlayabilmektedir.

Kişinin itaatini sağlamada otorite kadar güçlü olan bir diğer duygu da korkudur.¹⁴¹ Birey korku duygusunun yüksek olduğu durumlarda otorite olarak gördüğü kişiye boyun eğebilmektedir.

Genel bir değerlendirme yapıldığında; razı olmak anlamına gelen rıza kavramı uygulamada farklı durumlarda farklı şekilde kendini gösterebilmektedir. Kimi zaman şiddet yoluyla kişinin rıza göstermesi sağlanırken kimi zaman da düşüncelerin etkilenmesi ile kişinin rızası sağlanabilmektedir. Birey belli bir güçteki otorite karşısında ya da şiddetli bir korku durumunda kendisiyle çelişse de rıza gösterebilmektedir. Sinemanın da içinde olduğu pek çok yapı da bu rızanın imalatı sürecine katkı sağlamaktadır. Erkek egemen söylemin de içinde olduğu mevcut sistem

¹³⁹ <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/469972.asp>

¹⁴⁰ <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/469972.asp>

¹⁴¹ Russell, a.g.e., s. 18-19.

bireyin karşısına sürekli çıkarılan haberler, programlar, filmler vb. ile meşrulaştırılmakta ve bireylerin egemen yapıyı içselleştirip kabul etmesi sağlanmaktadır.

2.3. ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRMA ARAÇLARI VE TECAVÜZ

Eril toplumsal cinsiyetin egemenlik uygulama sistemi veya rejimi olarak da tanımlanabilecek olan ataerkillik, tüm çağdaş toplumlarda köklü bir geçmişe sahiptir. Genellikle erkeklerin cahilce, kaba, eğitimsiz ya da sapkın yönelimlerine indirgenen ataerkilliğin psikolojik veya kişisel bir problemden ziyade sosyal ve tarihsel bir kurum olduğu görülmektedir. Eşitlik temeline dayanmayan, hiyerarşik ve çatışmalı cinsiyet ilişkileri kadınların direnci ile karşılaşmakta bu da iktidar ile kontrol altına alınabilmektedir. Erkek egemenliği bu suretle hukuk, din, eğitim, popüler kültür ürünleri gibi diğer toplumsal güçler ve kurumlar tarafından üretilmekte ve yeniden üretilmektedir.¹⁴² Bu nedenle, çalışmanın bu başlığı altında bu toplumsal güçlerin bu açılardan nasıl kullanıldığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.3.1. Tecavüz Kavramı

Dünya üzerinde kabul gören geleneksel tanımlarda tecavüz; kadının rızası dışında ve zorla yaşadığı cinsel deneyim olarak tanımlanmış ve cinsel deneyim terimi yalnızca penisin vaginaya girişi ile sınırlandırılarak diğer cinsel saldırılar dışarıda bırakılmıştır. Ancak son yıllarda tecavüzün tanımı ve tecavüz ile ilgili kanunlarda yenileştirmeye gidilmiş, geniş kapsamlı düzenlemeler yapılmıştır. Cinsel saldırı, cinsel kötü davranış, suç oluşturan cinsel girişim ya da cinsel tavır, rızasız cinsel ilişki gibi saldırganın eylemlerini, tecavüzün cinsel boyutu yanında içerdiği şiddeti de vurgulayan yeni deyimler oluşturulmuştur.

Bugün dünyada genel olarak kabul gören tanıma göre; “*Kadın ve erkek arasında, kurbanın rızası olmadan vaginal ilişki ve cinsiyet ayrımı olmaksızın anal ilişki, fellatio (Ağızla erkek cinsel organını uyararak) ve cunnilingus (Ağızla kadın*

¹⁴² Shahrzad Mojab, Nahla Abdo, **Namus Adına Şiddet**, Çev. Güneş Kömürcüler, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006, s.3.

*cinsel organını uyarmak), yüzeysel de olsa vaginal ya da anal girişin olduğu durumlar eşi de kapsamak koşuluyla suç oluşturmaktadır.” Ama dünyada bu yasaların değişkenlikler gösterdiği, farklı uygulamalarla sürmekte olduğu görülmektedir.*¹⁴³

Kuramsal olarak cinsel suçlardan, bir başkası üzerinde gayrimeşru bedensel ya da psikolojik hakimiyet kurarak cinsi davranışların gerçekleştirilmesi anlaşılmaktadır. Buradaki en önemli ayrım ise “rıza” kavramıdır.¹⁴⁴

Liberal felsefenin temelini oluşturan rıza ve özgürlük öğeleri, erkeğin deneyimi üzerine kurulmuştur. Tecavüz duruşmaları, kadınların rızasına hala erkeklerin rızasıyla aynı ışıktaki bakılmadığını teyit etmekte, çünkü tecavüz duruşmaları artan bir şekilde gözler önüne serildiği ve feminist meselelere ilişkin bilinç güya yükseldiği halde, hakimler, bir kadının “hayır”ının “evet” anlamına geldiği ve kadının “hayır” dediğinin kanıtlanmasının mahkumiyet verilmesi için yeterli olmadığı şeklinde yorumlar yapmaya devam etmektedirler. Kadının sözünün, daha güvenilir fiziksel şiddet kanıtıyla ayrıca teyit edilmesi gerekmekte; mahkeme kadının rıza göstermediğini kabul ettiğinde bile, erkeğin yanlış anladığını iddia etmesi meşru olarak kabul edilmektedir. Carole Pateman’a göre, “*zoraki itaatın tecavüzde rızayla özdeşleştirilmesi, liberal demokratik kuram ve pratiğin, eşitler arasındaki özgür bağlanma ve anlaşmayı tahakküm, tabiyet ve eşitsizlikten ayırt etme konusundaki yetersizliğinin çarpıcı bir örneğidir*”¹⁴⁵.

Tecavüzle ilgili bir diğer yaklaşım da bunun bir hastalık olduğu yönündeki görüşlerden oluşmaktadır. Son elli yılda, tıpta tecavüzü önleme ve denetim altına alma adına psikoterapinin yanı sıra, iğdiş etme, psiko-cerrahi, elektro-şok, hormonlara ve beyine uygulanan ilaç tedavisi gibi pek çok yöntem uygulanmakta ve bu durum hastalık temeline oturtulmaya çalışılmaktadır. Hastalık modelinin temel dayanağı, tecavüzün, akıl hastalığının yol açtığı bir sonuç olduğu ve genellikle denetlenemeyen bir cinsel dürtünün ürünü olduğu yönündedir. Bu görüşe göre; tecavüz eden erkekler, kendilerini denetleme yeteneğinden yoksun ve “hasta”, dengesiz bireyler olarak kabul edilmektedirler. Tecavüzün bir hastalık olarak kabul edilmesi durumunda saldırganın hasta olduğu, saldırgan davranışın ise, bireyin kontrolü dışında gerçekleştiği

¹⁴³ Oğuz Polat, **Cinsel Suçlar (Irza Geçme)**, <http://www.adlitip.org>, 21 Şubat 2009.

¹⁴⁴ MacKinnon, s. 175.

¹⁴⁵ Aktaran: Firestone, s.52.

anlayışı benimsenmekte ve bunun doğal sonucu olarak da tecavüzcü erkekler davranışlarını denetleyemedikleri için, bu davranıştan sorumlu tutulamamaktadırlar.¹⁴⁶

Antropolojik verilere ve araştırmalara bakıldığında¹⁴⁷, tecavüzün sanayi öncesi dönemdeki toplumlarda görülme durumu ile ilgili bilgiler de elde edildiği görülmektedir. Tecavüzün bazı toplumlarda var olmadığının görülmesi, cinsel davranışı da içeren insan davranışının toplumsal yapı içinde ortaya çıktığı ve kültürel terimlerle dile getirildiği yollu görüşü desteklemekte ve bunun bir hastalık olduğu yönündeki görüşü ise bir anlamda çürütmektedir.¹⁴⁸

Tecavüzün bir tür hastalık olması yaklaşımına benzer bir diğer yaklaşıma da Randy Thornhill ve Craig T. Palmer'ın *Natural History of Rape* (2000) isimli çalışmalarında yer verilmiştir. Tecavüz davranışını tamamen biyolojik etkenlere bağlayan bu görüş, kadına göre ilişkiye girmeye daha istekli olan erkeğin, kadınların seçimlerine tabi tutulması durumunda üreme amacı doğrultusunda tecavüz davranışını gerçekleştirebileceğini iddia etmiş ve bu durumu bir anlamda kadınların eş seçme güdüsüne bağlamışlardır.¹⁴⁹

Tüm bu yaklaşımların ötesinde dünyada, ister doğal süreç ister öğrenilmiş davranış olarak görülsün, tecavüzün tek bir nedene indirgenemeyeceğini benimseyen bir görüş de bulunmaktadır. Bu görüş tecavüzde genler ve hormonlar kadar kültürel öğeler ve öğrenme davranışının da etkisini vurgulamaktadır.¹⁵⁰

Kendileriyle her türlü cinsel ilişkinin yasaklandığı evdeki bakire kız çocuklar ve öteki genç kızlar ile hiçbir yasağın söz konusu olmadığı orospudan farksız eşler ve

¹⁴⁶ Diana Scully, **Tecavüz Cinsel Şiddeti Anlamak**, Çev. Şirin Tekeli, Lalepar Aytek, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s.49-50.

¹⁴⁷ Sanayi öncesi toplumlarda tecavüzün görülme durumu ve sıklığı ile ilgili olarak Gwen Broude, Sarah Grene, "Cross-Cultural Codes On Twenty Sexual Attitudes And Practices", **Ethnology**,15,1976, Peggy Reeves Sanday, **The Socio-Cultural Context of Rape**, Washington DC, U.S. Department of Commerce, National Technical Information Services,1979 ve Rae Lesser Blumberg, "A Paradigm For Predicting The Position Of Women: Policy Implications And Problems" **Sex Roles and Social Policy** der. Jean Lipman-Blumen ve Jessie Bernard, Londra, Sage, 1979'un araştırmalarına daha ayrıntılı bilgi için bakılabilir. Bu araştırmalarda tecavüzün hiç görülmediği toplumların varlığı kanıtlanmış ve görülen toplumdaki oranlar ve görülme sıklıklarına ayrıntılı şekilde yer verilmiştir.

¹⁴⁸ Scully, a.g.e., s. 62.

¹⁴⁹ Randy Thornhill, Craig T. Palmer, **Natural History of Rape : Biological Bases of Sexual Coercion**, MIT Pres, Cambridge, MA, USA, 2000, s.53-54.

¹⁵⁰ Hikmet Saim, **Tecavüz**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2004, s. 196-197.

“fahişe” gibi kadını temel kategorilere bölen yaklaşımlar da; iki farklı ve birbirine zıt kadın tipi oluşturmakta ve tecavüz konusuna farklı bir anlam kazandırmaktadır. Bu durumda “tecavüz” eğer varsa yalnızca birinci kategoride kadınlar için geçerli ve suç olarak kabul edilmekte, diğer kadınların böyle bir durumla karşı karşıya kalmalarının ise söz konusu olamayacağı; çünkü onların baştan rıza gösterdikleri, erkeği tahrik ettikleri düşünülmektedir. Bu yaklaşım, erkeklerin, tanıdıkları kadınların kendileriyle cinsel ilişkiye girmeye razı oldukları şeklindeki düşüncelerini yansıtmakta ve onlara göre, bu tecavüz sayılmamaktadır. Buna göre; tecavüz bir başkasıyla, bilinmeyen bir kişiyle olmakta, erkekler tanıdıkları kadınlara tecavüz etmemektedirler.¹⁵¹

Kurt Weiss’in 1982 yılında Almanya’da yaptığı araştırma sonuçları; cinsel şiddetle ilgili beş yaygın önyargı söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır. Bunlar;¹⁵²

- *“Kadınlar cinsel şiddeti tahrik ediyor,*
- *Hiçbir kadına rızası dışında tecavüz edilemez,*
- *Kadınlar gizli gizli tecavüze uğramak istiyor,*
- *Tecavüz içgüdüsel bir cürümdür,*
- *Saldırgan bir yabancıdır.”*

Türkiye’de yapılmış, Adli Tıp Enstitüsü’nden Fatih Yavuz’un adli personel arasında gerçekleştirdiği araştırma da benzer bulguları ortaya koymuştur. Yavuz’un araştırmasına katılan polislerin %66’sı, stajyer hakim ve savcılarında %52’si, kadınların dış görünüş ve davranışlarının tecavüzü kışkırttığını savunmuş, polislerin %16’sı kadınların çoğunun tecavüze uğramayı gizli şekilde arzuladığını belirtmiş, polislerin

¹⁵¹ MacKinnon, s.203-204.

¹⁵² Alberto Godenzi, **Cinsel Şiddet**, Çev: Sultan Kurucan Coşar, Yakup Coşar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992, s.27-28. Tecavüz hakkındaki mitler ile ilgili bir diğer ayrıntılı araştırma da Gerd Bohner, Frank Siebler, Jürgen Schmelcher tarafından yapılmıştır. Araştırmacılar, tecavüzle ilgili mitlerin sadece bireysel bazda erkekler tarafından değil sosyal bir kabul olarak diğer insanlar tarafından kabul edilmesinin etkilerine değinerek, bunun tecavüz davranışına etkileri üzerinde durmuşlardır. Gerd Bohner, Frank Siebler, Jürgen Schmelcher, “*Social Norms and Likelihood of Raping: Perceived Rape Myth Acceptance of Others Affects Men’s Rape Proclivity*”, **Personality and Social Psychology Bulletin**, Sayı:32, 2006, s.286-297, www.sagepublications.com.

%27'si, stajyer hakim ve savcılarının %24'ü mağdurda fiziksel şiddet yoksa tecavüz iddialarının asılsız olacağını söylemişlerdir.¹⁵³

Bu önyargılar kapsamı içinde yorumlandığında; kamuoyu, kadına tecavüz olasılığını oldukça yüksek görmekte ve böyle bir olayı da kadının davranışına bağlamaktadır. Kadının günlük yaşamdaki davranışları üzerinde etkili olan bu yaklaşım, kadının hareket özgürlüğünü ciddi biçimde sınırlamakta, kurallara uyan edepli kadınların başlarına böyle bir şeyin asla gelmeyeceğini, gelenlerin ise zaten bunun kendi suçları olduğu yönündeki görüşü desteklemektedir.¹⁵⁴

Kadının saldırganına yakınlığı, kadın ve yaşadığı travma açısından da büyük bir önem taşımaktadır. Araştırma sonuçlarına göre; erkek tamamen yabacıysa, kadın saldırıda kendi sorumluluğu olduğu duygusunu pek yaşamamakta, erkeğin yakınlık derecesinin artmasına paralel olarak suçluluk duygusu da artmaktadır. Saldırganlarını tanıyan kadınların üçte biri, erkeğin niyetini zamanında anlayamadıkları ve ona çok geç karşı koydukları için kendilerini suçlamaktadır.¹⁵⁵

Saldırganın kadının tanıdığı ya da yabancı biri olması çevrenin de belirgin bir biçimde farklı davranmasına neden olmaktadır. Erkek tanıdık ya da yakın biriye bu destek çabucak kınamaya, şüpheye dönüşmekte, kadının da suçlu olduğu görüşü (hatta bazen gerçek suçlu) ortaya çıkmaktadır. Saldırganın gelir düzeyi ve sosyal statüsü yükseldikçe, saldırıya uğrayan kadının olay sonrası yaşadığı korku daha büyük olmakta ve cinsel saldırıların ancak alt düzeyden insanlar olabileceği yolundaki inançlar da – kadın açısından- sarsılmaktadır. Kadın bundan böyle kendini tüm erkeklerin tehdidi altında hissetmektedir. Daha da ötesi sosyal çevrenin yaklaşımı da böyle bir durumda kadın için bir başka sorun olabilmekte, saldırganın statüsündeki yükselişe paralel olarak çevrenin kadına desteği ve inancı azalmaktadır.¹⁵⁶

¹⁵³ Akt. Sibel Özbudun, “Bir Egemenlik Alanı Olarak Kadın Bedeni”, **Küreselleşme, Kadın ve ‘Yeni’ Ataerki**, Der. Sibel Özbudun, Cahide Sarı, Temel Demirer, Ütopya Yayınları, Ankara, 2007, s.130.

¹⁵⁴ A.g.e., s.30-31.

¹⁵⁵ A.g.e., s.78.

¹⁵⁶ a.g.e., s.79-80. Tecavüz kurbanlarına karşı davranışlarda toplumsal cinsiyet, ırk, din, sosyal sınıf, vb. demografik özelliklerin etkisini araştıran bir diğer önemli çalışma da; Barbara Nagel, Hisako Matsua, Kevin P. McIntyre, Nancy Morrison’un “Attitudes Toward Victims of Rape: Effects of Gender, Race,

Kadın rızasını geri aldığında ve bunu dile getirdiğinde bile, erkek kendini öyle kaptırmıştır ki, kadının hala rıza gösterdiğine samimi olarak inanabilmekte; kadının karşı çıkışı yanlış yorumlanarak istekli bir birleşme olarak değerlendirilebilmektedir. Bu andan sonra kadının yaptığı tüm itirazlar, erkeğin gözünde daha ateşli aşk yapma işaretleri olarak algılanabilmekte ve erkeğin eylemi sonlandırması yerine o anki bir zorlamayı durdurması isteniyormuş gibi düşünülebilmektedir.¹⁵⁷ 1980’lerde tecavüzle ilgili yapılan araştırmalar da bu kuşkuları desteklemekte ve erkeklerin kadınlara genellikle öyle istedikleri ve bundan hoşlandıkları için tecavüz ettiklerini ortaya koymaktadır. Tecavüz eyleminin kendisi, üstünlük sağlama duygusu da dahil olmak üzere, cinsel olarak uyarıcı, cinselliği onaylayıcı ve saldırganın erkekliğini kanıtlayıcı olarak görülmektedir.¹⁵⁸

Kadın erkeğin davranışlarına başlangıçta olumlu tepkiler vermiş, bir noktadan sonra tavrını değiştirmişse, bu durumda erkeğin devam etmesi bir tecavüz olarak değerlendirilemez görüşü benimsenmektedir. Yapılan araştırmalara göre, erkeklerin çoğunluğunun kendilerini şiddet olayının planlayıcıları ya da yönetmenleri olarak görmediğini, tersine tesadüfen ve de istemeyerek böyle bir durumla karşı karşıya kaldıklarına inandıklarını ortaya koymaktadır.¹⁵⁹

Klasik psikanaliz de, kadının cinsel istismar deneyimi ile erkeğin cinsel uyarılma deneyimi arasındaki ilişkiyi kız çocuğunun fantezisine yüklemiş, erkek bunu yaptığı zaman hoşlandığına göre, kız da yapılandan hoşlanmış olmalı veya kız bunun kendisine yapılmış olduğunu düşünmekten, erkeğin bunun kıza yapıldığını düşünmekten dolayı hoşlandığı kadar hoşlanmış olmalı tezini savunmaktadır. Böylece tecavüzün söz konusu olamayacağı, çünkü erkeğin yapmak istediği şeyin yapılmasını kız da istemiş olmalı görüşü benimsenmektedir.¹⁶⁰ Brownmiller tecavüzle ilgili olarak Freud ve Freudyen bakış üzerine yaptığı incelemeler ve canlandırdığı tartışmalarda, ilk olarak, Freud’un 1890’larda, nevrozun sebeplerini ortaya koymak için oluşturduğu

Religion and Social Class” **Journal of Interpersonal Violence**, Sayı:20, 2005, s. 725-737, <http://www.sagepublications.com>’dır.

¹⁵⁷ MacKinnon, s.211.

¹⁵⁸ a.g.e., s.169-170.

¹⁵⁹ a.g.e., s.45.

¹⁶⁰ MacKinnon, s.177.

Baştan Çıkarma Teorisi (Seduction Theory)'ni ele almıştır. Tecavüzü kadının mazoşist doğasına bağlayan ve bu doğrultuda açıklamalar getiren Freudcu psikoloji, “Bütün kadınlar tecavüze uğramak ister” gibi bazı ölümcül erkek mitlerini de beslemektedir.¹⁶¹

Tieger'ın 1981'de örnekleminde yer alan 172 üniversite öğrencisi erkekle yaptığı araştırmanın bulguları da tecavüze bakış açısını ortaya koymak açısından oldukça önemli görülmektedir. Araştırma sonuçlarına göre; 172 erkek üniversite öğrencisinden %37'si, erkeklerin yakalanmayacaklarından emin olsalar kadınlara tecavüz edebileceklerini, %20'si ise, yakalanmayacağından emin olsa, kendisinin de tecavüz edebileceğini söylediğini ortaya koymaktadır. Yine araştırmaya göre; “*kendisinin tecavüz etmeyeceğini söyleyen erkeklerle karşılaştırıldığında kendi de tecavüz edebilir grubunda yer alan erkeklerin, tecavüz kurbanlarının baştan çıkarıcı şekilde davrandıkları ve tecavüzden zevk aldıklarına daha fazla inandıkları, ayrıca başka erkeklerin de kendileri gibi tecavüze yatkın olduklarını düşündükleri*” görülmektedir.¹⁶² Bu görüşleri üniversite öğrencilerinin dile getirdiği düşünüldüğünde, üniversite eğitimi almamış nüfus arasında da benzer bir durumun bulunduğu kuşku duyulmamaktadır.

Zamana ve değişime karşı en dayanıklı ideolojik kalıplardan biri olan kadın ile erkek arasındaki biyolojik farklılığın, bir toplumsal/kültürel farklılığa dönüştürülüp eşitsizliğin ve erkek egemenliğinin meşrulaştırıcı gerekçesi sayılması, kadınların toplumsal olarak kontrol edilmeleri ve bastırılmaları için gerekçe olarak görülmüştür. Kadınların nasıl giyinmeleri, nasıl davranmaları gerektiği, ne zaman çizgiyi aşmış sayılıp cezalandırılacaklarına karar verilmesi ve bu cezanın uygulanması erkeklerin tekeline bırakılmış, kadına duruma göre “müsait kadın”, ya da “fahişe” gibi etiketler yapılandırılmış, fiziksel şiddete ve onun en çıplak biçimi olan tecavüze dek değişen kontrol mekanizmaları uygulanmıştır.¹⁶³

Kimi zaman kadınları kontrol altına almak, korku yaratmak kimi zamanda erkekler arası iktidar savaşının bir aracı olarak kullanılan tecavüz ve erkek egemen

¹⁶¹ Aktaran: John Forrester, “*Rape, Seduction and Psychoanalysis*”, **Rape an Historical and Social Enquiry**, Edt. Sylvana Tomaselli- Roy Porter, Basil Blackwell, Oxford, 1986, s.58-59.

¹⁶²Tieger'dan akt. Scully, a.g.e., s.68.

¹⁶³ Arat, s. 92.

söylem bir takım araçlarla da meşrulaştırılmaktadır. Kadının ikinci plana itilmesi, suçlanması ve belli mekânlara kapatılıp kadının kendi kendini sorgulamasına neden olan bu araçlar arasında din, hukuk, iktidar ve popüler kültür ürünleri gibi ataerkil sistemin ortaya çıkardığı ve yeniden ürettiği yapılar yer almaktadır. Bu nedenle bundan sonraki başlıklar altında bu yapıların kadına yaklaşımı, kadını konumlandırışı ele alınmaya çalışacak ve bu yapıların tecavüze bakış açısı ortaya konmaya çalışılacaktır.

2.3.2. Tecavüz ve Din

Kadınlığın inşasında ve erkek egemen söylemin meşrulaştırılmasında bir diğer önemli araç da dindir. Şerif Mardin dinin, “*toplumsal yapı unsurlarının sabit kalması fonksiyonunu*” sağlayan bir işlevi olduğunu vurgulamaktadır.¹⁶⁴

Egemen kültürün oluşturduğu kadın imgelerini içlerinde taşıyan kadınlar değişim için yalnızca dışsal baskı ve engellerle değil, içlerinde taşıdıkları bu egemen kültür tanımlarıyla da mücadele etmek zorunda kalmaktadırlar. Bilincin en derin katmanlarında yer eden bu kalıplar çoğu kez farkında olmadan kimliğin inşasında önemli yer tutmaktadırlar. Ancak yerlerine yenilerinin konmasıyla değişecek bu kalıpların değişim aşamasında kadınların karşısına çıkan en büyük engellerden biri, en güçlü imge yaratma kaynaklarından ve en güçlü meşrulaştırma araçlarından biri olan, dindir.¹⁶⁵ Bachofen’e göre, “*erkek ile kadının karşılıklı toplumsal durumundaki tarihsel değişimler, insanların gerçek yaşam koşullarındaki gelişmenin değil, bu yaşam koşullarının aynı insanların beyinlerindeki dinsel yansımasının ürünüdür*”.¹⁶⁶

Tarihsel olarak baktığımızda, evrensel bereket ilkesi olan Ana Tanrıça’dan, üretkenliği erkek tanrılar ya da insan-krallar tarafından desteklenen Ana Tanrıça’ya; oradan da önce “ad”da, sonra da yaratıcı “ruh”ta yansıyan simgesel yaratıcılık kavramına geçen yaratma kudretine ilişkin dinsel açıklamalar, Tanrılar panteonunda da tüm güçlere sahip Ana Tanrıça’dan tüm güçlere sahip Fırtına Tanrısı’na doğru bir geçiş göstermiştir. Ana Tanrıça’nın, artık bereket tanrıçasının evcilleştirilmiş bir

¹⁶⁴ Şerif Mardin, **Din ve İdeoloji**, Sevinç Matbaası, Ankara, 1969, s. 49.

¹⁶⁵ Fatmagül Berktaş, **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, Metis Yayınları, İstanbul, 3. Basım, 2009, s.18.

¹⁶⁶ Akt.: Engels, s. 17.

versiyonundan ibaret hale geldiği bu süreçlerden sonra, tanrılar panteonunun yerini tek bir güçlü erkek tanrı almış ve yaratma gücünü kendisinde toplamıştır. Bu değişim, farklı kültürlerde farklı biçimler olsa da özünde benzerlik taşımaktadır.¹⁶⁷ Zaman içerisinde Ana Tanrıça'dan yavaş yavaş Baba Tanrı anlayışına geçilmesi, kadının statüsünün düşmesi, ikincileşmesi ve erkeğe tabi kılınmasıyla paralellik göstermiştir.¹⁶⁸

Varlıklara “can üfleyen” hava, rüzgar ya da fırtına tanrısını betimleyen yaratılış efsanelerinde kendini gösteren geçiş aşamasından sonra, yaratım anlayışının bir tek tanrı imgesine bağlanması, toplumda meydana gelen ve krallık ile askeri liderliği ön plana çıkaran tarihsel gelişmeler sonucunda ortaya çıkmıştır.¹⁶⁹ Ataerkil dinsel yapı, tanrıçaları ortadan kaldırıp bunların yerine erkek tanrı ya da tanrılar getirerek egemenliğini sürdürmüş ve temelini üstün erkeklere dayayan ve bu yapıyı destekleyecek bir din bilim kurmuştur.¹⁷⁰

Dinsel kurumlar, tarih boyunca yönetilenlerin asıl uğraşlarının kutsal amaçlar peşinde koşmak olmasını sağlayabilmek için yöneticilerle işbirliği yapmışlar ve kurumsallaşmış dinin işlevi, yerleşmiş otorite bağlarını pekiştirmek olmuştur. Bu açıdan bakıldığında, çoğu toplumda dinin kadınların statüsüne etkisi, erkeklerin otoritesine boyun eğmelerini sağlamak olmuş ve kitlelerin yönetici sınıflara itaatini sağlayan din, bu işlevini kadınlara ilişkin olarak çift yönlü gerçekleştirmiştir.¹⁷¹

Ataerkil toplumsal cinsiyet anlayışıyla, yaratma yetisi “ad verme” kavramıyla yaratıcı dişil ilke olan Ana Tanrıça'dan uzaklaştırılmış¹⁷² ve erkek, tanrısal yaratma mucizesi aracılığıyla, kendi bedeninden kadını yaratmıştır.¹⁷³ Tekvin'de de belirtildiği gibi; “Çünkü erkek, kadından değil; fakat kadın erkekten yaratılmıştır”.¹⁷⁴ Tanrı, adlandırma kudretini Adem'e tanımış, ve Adem bütün yaratıklara ad koyduğu gibi

¹⁶⁷ Bertkay, s. 36.

¹⁶⁸ a.g.e., s. 79.

¹⁶⁹ a.g.e., s. 53.

¹⁷⁰ Millet, s.52.

¹⁷¹ Binnaz Toprak, “*Türk Kadını ve Din*”, **Türk Toplumunda Kadın**, der. Nermin Abadan Unat, Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları, İstanbul, 1982, s. 362.

¹⁷² Bertkay, s.53

¹⁷³ a.g.e., s. 54

¹⁷⁴ a.g.e., s. 52

kadına da adını koymuştur.¹⁷⁵ Biyolojik olarak kadın erkeği doğurmuş kutsallık boyutunda ise kadın erkekten sonra ve onun bedeninden yaratılmıştır.¹⁷⁶

Yaşamı yaratan kimdir sorusunu süreç içinde güçlü tek bir eril Tanrı olarak cevaplayan dinler bu dünyadaki acının ve ıstırabın kaynağı nedir sorusunu da bazı farklar dışında temeli aynı olaya dayanan ilk insanın yaratılışı ve cennetten kovuluşu öyküsüyle cevap verir. Hem Hıristiyanlıkta hem de Yahudilikte yer alan bu öyküye dayanarak, ilk cinsellik günahı ve bunun sorumlusu olan kadın, sorunun yanıtını oluşturmaktadır.¹⁷⁷

Yalnızca Tek Tanrılı dinlerde değil öncesinde de aynı hikâyenin temellerinin atıldığı görülmektedir. Örneğin Gılgamış Destanı'nda, vahşi adam Enkidu, yabanıl hayvanların yoldaşı olarak doğanın bir parçasıdır ve hayvanlarla konuşmaktadır. Enkidu'yu görüp korkuya kapılan insanlar, onu uygarlaştırması için bir tapınak "fahişe"sini görevlendirip onunla cinsel ilişki kurmasını sağlarlar ve daha sonra Enkidu hayvanların yanına dönmek istediğinde hayvanlar ondan kaçarlar. Çünkü o, artık doğadan kopmuş, kadın sayesinde insan dünyasının bir parçası haline gelmiştir.¹⁷⁸

Tanrı'nın Adem'i yaratması, Adem'in topraktan yaratılmış olması, Havva'nın Adem'den sonra yaratılmış olması, Tanrı'nın Adem'e ad koyma yetkisini vermesi, Adem ile Havva'yı cennete yerleştirmesi, yasak meyveye yaklaşmalarını yasaklaması, Adem ile Havva'nın baştan çıkmaları, çıplaklıklarının farkına varmaları ve cennetten kovulmaları hem Yahudi-Hristiyan geleneğinde hem de İslam'da aynıdır.¹⁷⁹ Öykülerden beslenerek inşa edilen ve zamanla tek tanrılı dinlerde de yerini bulan bu öykü de dinler arasındaki farklılık kadın ve erkeğin cezalandırılışı aşamasında ortaya çıkmaktadır. Kur'an'daki hikâye de İblis'in Adem'e seslenmesi, onu sonsuzluk ağacının meyvesinden yemeye davet etmesi ve buna inanan Adem ve eşinin günahkar olmaları, cezalandırılmaları ve affedilmeleri ile devam etmektedir. Bu süreç boyunca Adem'in eşinin adı geçmez ve Adem ikisi adına Tanrı'yla karşı karşıyadır. Fark, Tevrat'ın aksine

¹⁷⁵ a.g.e., s. 54

¹⁷⁶ Fetna Ayt Sabbah, **İslamın Bilinçaltında Kadın**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 99.

¹⁷⁷ Berktaş, s.68.

¹⁷⁸ a.g.e., s. 69

¹⁷⁹ a.g.e., s. 72

Kur'an da insanın cennetten çıkarılmasını gerektiren olaylarda sorumluluğu ortak olarak paylaşmalarıdır.¹⁸⁰ Ayrıca, Kuran anlatısında kadının nasıl yaratıldığına ilişkin belirgin bir açıklama da yoktur.¹⁸¹ Tekvin de ise; isyankar insanlığa ceza olarak Havva'nın suçu yüzünden, artık Adem ekmeğini ter döküp çalışarak elde edecek, Havva ise acılar içinde çocuklar doğuracak yeni kuşaklar yetiştirecek, arzusu yalnızca kocasına olacak ve o da karısına hakim olacaktır.¹⁸²

Ancak baştan çıkarıcı Havva imgesi, İslamiyet'in aksine Hristiyanlık'ta özellikle İsa'dan sonra dinin kurumsallaşmasıyla birlikte, kilisenin cinsiyetçiliği sürdürüp derinleştirmede kullandığı en önemli silahlardan biri olmuştur.¹⁸³

Kur'an'da silik olarak varlığı ima edilen cinsler arası tamamlayıcılık modeli, hadis rivayetleri ve tefsirler yardımıyla belirginleştirilip detaylandırılmış ve hadisleşerek İslamileşen Havva kurgusu, Kur'an'daki kimliği ve kişiliği belirsiz "Adem'in eşi" tiplemesinden oldukça farklı olarak ve bütün kadınların prototipi olarak sunulmuştur. Ayrıca İslamiyetin önemli düşünürleri olarak kabul edilen kişiler tarafından da kadının ikincilliği açık bir dille vurgulanmıştır.¹⁸⁴ Örneğin, İmam Gazali, İslam'da kadın erkek eşitliğinin olmadığını, erkeklerin mutlak şekilde üstün, kadınların ise tabi durumda yaratıldıklarını ve erkeklerin emrine bırakıldıklarını söylemektedir.¹⁸⁵ İmam Şafii de erkeklere; "*Üç kimse vardır ki, onlara yumuşak davranırsan onlar sana ihanet eder; sert davranırsan, iyilik ederler. Onlar da kadın, hizmetkar ve işçidir*" tavsiyesini vermektedir.¹⁸⁶

Hristiyanlıktan farklı olarak Allah'ın cinsiyetten bağımsız olduğu inancını savunan Kur'an'da, Allah'ın tüm yaratıklardan üstün, yüksek ve farklı olduğu vurgulanmaktadır. Yaratıcı, yönetici, düzenleyici, cezalandırıcı, koruyucu, rızık verici

¹⁸⁰ Hidayet Şefkatli Tuksal, **İslamcı Erkekliğin İnşası-Geleneksel Rollerin İhyası**, Toplum ve Bilim, Sayı:102, İstanbul, Güz 2004, s. 86.

¹⁸¹ Bertay, s. 73.

¹⁸² a.g.e., s.70-71.

¹⁸³ a.g.e., s. 99.

¹⁸⁴ Tuksal, s. 86.

¹⁸⁵ İlhan Arsel, **Şeriat ve Kadın**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1997, s. 33.

¹⁸⁶ Tuksal, s. 86.

ve merhamet edici olarak tanımlanan Allah, dilin ve kültürün doğası gereği Kur'an'da eril zamirlerle temsil edilmekte ve erilliği çağrıştıran özelliklerle tasvir edilmektedir.¹⁸⁷

Yaratılış ve cennetten kovulmanın cevabını veren dinsel görüş genel olarak kadını suçlu bulmuş ve böylece cezalandırılıp kontrol altına alınması gereken kişi de kadın olarak kendisini göstermiştir. Dini yapıda, hem kutsallığın aktarımı bir araç, hem de dünyevi kötülülük için bir imge olarak görülen beden, denetimi aslında cinselliğin denetimi olarak kabul edilmiştir. Kadının ezilmesi üzerine kurulu ataerkil sistemde, bu durum kendini kadın bedeninin ve doğurganlığının denetlenmesi şeklinde kendini göstermiştir.¹⁸⁸

Tevrat'ta cezası, acılar içinde doğum yapıp yeni kuşaklar yetiştirecek ve arzusu yalnızca kocasına olacak şekilde belirtilen kadın, bu andan itibaren bedensel olarak da kontrol altına alınmaya ve itaate zorlanmaya başlanmıştır. Tevrat'ta bir kız evlendiğinde bakire olmadığı kanıtlanırsa taşla öldürülme cezasına çarptırılabilirken, Kur'an'da bekaret konusu ele alınmamıştır. Tek tanrılı dinlerden önce Sümerler'de de bekaret konusuna önem verilmiş ve dul olarak evlenen bir kadın, kocasından boşandığında, kız olarak evlenen kadının alacağı tazminatın ancak yarısını alabilmiştir.¹⁸⁹

Eski Yunan'da da genç kızların bekareti önem arz etmiş ve tecavüze uğramış bekar bir Atinalı genç kız, ya köle olarak atılmış ya da evde evlendirilmeden tutulabilmiştir; ayrıca, kadınların zinası şiddetle yasaklanmıştır.¹⁹⁰ Sümerler için tecavüz fena sayılmış ve Sümer efsanesine bile konu olmuştur. Tanrı Enlil, Tanrıların başı olduğu halde, evlenmeden önce karısını aldatarak zorla tecavüz ettiği için Tanrılar meclisince yeraltı dünyasına sürülmüştür. Günlük hayatta da hür bir adamın kızı, anne babası onun sokakta olduğunu bilmeden, yolda tecavüze uğrarsa ve sonradan kız onlara tecavüze uğradığını söylerse, anne, baba onu zorla o erkeğe eş olarak vermişlerdir.¹⁹¹

¹⁸⁷ a.g.e., s. 84.

¹⁸⁸ Berktaş, s. 213.

¹⁸⁹ Muazzez İlmiye Çığ, **Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995, s. 21.

¹⁹⁰ Berktaş, s. 88.

¹⁹¹ Çığ, s. 21.

Yahudiliğe bakıldığında da, Sina Dağı'nda Musa'ya indirilen “On Emir” arasında zina etmeyi ve komşunun karısına göz dikmeyi yasaklayan emirler olmasına karşın tecavüz etmeyeceksin şeklinde bir hüküm yer almamaktadır. Tevrat'a göre; tecavüze uğrayan evli kadın, erkek ile aynı derecede suçlu sayılmış ve taşlanarak öldürülmüştür. Eğer erkek bir bakireye tecavüz etmiş ve bu olay kent duvarları içinde gerçekleşmişse, o zaman kız da erkekle birlikte yeterince karşı koymadığı ya da bağırmadığı mantığıyla taşlanarak öldürülmüş, ancak olay kent duvarları dışında olmuşsa, bu kez erkek, babaya belli bir para ödemek ve “kızla evlenmek zorunda” kalmıştır.¹⁹² Kur'an'da ise bu konuya değinilmemiştir.

İslamiyet ise; bütün tek tanrılı dinlerin ve toplumların reddettiği evlilik dışı cinsel ilişki sorununu, mekânı sıkı biçimde denetleyerek çözmektedir. Ve bu uygulamayla cinsler birbirinden tümüyle ayrılmış ve toplumsal denetim nesnesi olan kadınlar eve kapatılmış ya da dışarıda peçe takmak zorunda bırakılmışlardır.¹⁹³ Mernissi'ye göre, İslamiyet kadını cinsel yönden atılgan olarak görmekte ve kadının cinsel çekiciliğini kullanarak erkekler üzerinde nüfus sahibi olabileceği düşüncesini kabullenmektedir. Bu nedenle de, Müslüman cemaatin birlik ve düzeninin korunabilmesi için kadınların toplumsal yaşantılarında kapalı tutulmaları ve hukuken erkeklerin otoritesine boyun eğmeleri sağlanmaya çalışılmıştır.¹⁹⁴

Cinselliğin etkin bir tehlike odağı ve toplum için potansiyel bir kargaşa unsuru olduğu düşüncesinden dolayı cinsellik, yönlendirilmeye, denetlenmeye, meşrulaştırılmaya ve evcilleştirilmeye çalışılmıştır. İslamiyet'te cinsel davranışın en küçük ayrıntısına kadar açıklanmış olmasının nedeni olarak cinselliğin tehlike olarak algılanması, gösterilebilmektedir.¹⁹⁵ İslami bir toplumsal düzenin kurulup devam ettirilmesinde cinsler arası ilişkilerin ve aile kurumunun önemli olduğu düşüncesini

¹⁹² Susan Brownmiller, **Cinsel Zorbalık “İrza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi”**, Çev. Suğra Öncü, Cep Kitapları, İstanbul, 1984, s. 20-21.

¹⁹³ Sabbah, s.29.

¹⁹⁴ Akt. Toprak, s. 364.

¹⁹⁵ Deniz Kandiyoti, **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, Çev: Aksu Bora ve Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyinç Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yayınları, İstanbul, 2. Basım, 2007, s.148.

benimseyen İslamiyet'te kadın, ailenin korunmasında ve İslami değerlere uygun nesiller yetiştirilmesinde önem taşıyan bir öge olarak kabul edilmektedir.¹⁹⁶

Bakıştan korunmak amacıyla zorunlu kılınan örtünmede, kadının cinselliği, toplumsal düzen için bir tehdit olarak görüldüğünden, kadının erkek gözünden uzak olması, örtünmesi, erkekler ile bir araya gelmemesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Böylece bakışın sahibi olan erkek değil de, bu bakışın nesnesi olan kadın örtünmeye zorlanarak bir nevi cezalandırılmaktadır. Örtünmenin, cinsiyet kesinliğini yansıtmaması bakımından taşıdığı anlam Yahudi-Hristiyan geleneğinde de var olmakla birlikte İslamiyet'te daha belirgin olarak kendini göstermektedir. İslamcı bakış açısını göre; örtü kadının iffeti, göreceği tecavüzdten uzak oluşu için bir zarurettir. Fitne şüphesi doğuran ve şehveti tahrik eden bakmak, haramın işlenmesine yol açmakta ve kadınların erkeklerle beraber bulunmaları “fuhuş”a sebep olacağından yasaklanmaktadır.¹⁹⁷ Mernissi'nin ileri sürdüğü gibi, toplumsal dirlik kadın cinselliğinin kontrol edilmesi ve kadının “kapatılması” ile sağlanmakta ve bu durum toplumun düzeni özdeşleştirilmektedir.¹⁹⁸

Kuran'daki, “kadınlar sizin tarlanızdır, tarlanızı dileğiniz gibi ekin” ayetinde görüldüğü gibi, Allah ile erkek arasında, kadınların aradan çıkarıldığı bir iletişim oluşturulmuş ve erkek, özneyken, kadın nesneleştirilmiştir. Bu açıdan bakıldığında, Müslüman toplumlarda kadının tecrit edilmesi ve örtünme yoluyla “korunması”, aslında erkek tohumunun korunması endişesiyle ilişkilendirilebilmektedir.¹⁹⁹

İslamiyet'te kadının konumuna bakıldığında, İslami ilkelerin sadece dini düzeyde kalmayıp hukuki yapıyı da belirledikleri için kadınlar üzerindeki etkisinin çift yönlü olduğu ve diğer tek tanrılı dinlerle karşılaştırıldığında, İslamiyet'in kadınların erkeklerin otoritesine boyun eğmelerini sağlayacak nitelikte bir yapıya sahip olduğu görülmektedir.²⁰⁰ Kadının statüsünü Kur'an'daki ilkelere (Nisa Suresi) dayandıran İslam hukuku, evlilik, boşanma ve miras konularında kadınların hem sosyal otoritelerini

¹⁹⁶ Feride Acar, “*Türkiye’de İslamcı Hareket ve Kadın*”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Edt. Şirin Tekeli, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 80.

¹⁹⁷ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem**, Metis Yayınları, İstanbul, 10. Basım 2010, s. 76-77.

¹⁹⁸ Mernissi’den akt. Göle, a.g.e., s.101.

¹⁹⁹ Berktaş, a.g.e., s. 65.

²⁰⁰ Sabbah, s. 24.

hem de hukuki haklarını sınırlayıcı nitelik göstermektedir. Buradaki en önemli nokta Nisa Suresi'nin, İslamiyetin erkek otoritesine tanıdığı ağırlıktır. Kadının kocasına itaat etmediği durumlarda kadınlara karşı fiziksel güç kullanması önerilmekte ve itaatsizliğin dayakla cezalandırılması dinsel açıdan meşrulaştırılmaktadır.²⁰¹

Tektanrılı dinlerde ve onlardan beslenen günümüz köktendinciliğinde, kadınlardan yalnızca Tanrı'ya değil, aynı zamanda erkeklere de itaat etmesi istenmekte ve bunların, kadınlar tarafından içselleştirilerek yapılması beklenmektedir.²⁰²

Dini/hukuki literatüre göre, bir erkeğin karısından talep edebileceği şeyler, cinsel isteklerine cevap vermesi ve eşine sadakat göstermesi ile sınırlı olmasına ve kadının hukuki anlamda başka bir sorumluluğu olmamasına rağmen, dini/ahlaki literatürde, kadının kocasının tüm emirlerine itaat etmesi gibi bir görev tanımı yapılmakta erkeğin kadın üzerinde ikinci bir ilah gibi konumlandırıldığı kocalık kurumu meşrulaştırmakta ve kutsallaştırmaktadır.²⁰³

Tek tanrılı dinler, aralarındaki farklılıklara rağmen kadını ve erkeği mutlak ve hiyerarşik bir biçimde ikiye bölen katı toplumsal cinsiyet rollerini dile getirmesi, erkeğin üstünlüğüne dayanan ataerkil aile ilişkisinin kutsanması ve bu açıdan kadın bedeni üzerindeki denetimin yasallaştırılıp meşrulaştırılması açısından ortak bir paydada buluşmaktadırlar. Tek tanrılı dinler, kadınlara ilişkin normları ortaya koyarken, içinde doğdukları ve meşrulaştırıp pekiştirdikleri ataerkil sınıflı toplumlarda var olan değerleri temel almışlardır.²⁰⁴

Batı için anlamını yitiren kadınlık Budist kültürlerde onun eski çağlarda taşıdığı anlamı korumaya devam etmiş, toplumun tabi olduğu insan ve doğada dengeli ve birbirine nüfuz edebilen güçler olarak kabul edile gelmişlerdir. Köklerini Hindistan'dan alan bu inanışta ve bereket dinlerinde kadınlık, Hintli doğa tanrıçası Kali'de olduğu gibi, yaratıcı ve yok edici olarak her zaman iki yönlü kabul edilmiştir.²⁰⁵

²⁰¹ Toprak, s. 363-364.

²⁰² Berktaş, s. 213.

²⁰³ Tuksal, s.88.

²⁰⁴ Berktaş, s.26.

²⁰⁵ Paglia, s. 20.

Genel olarak bakıldığında aralarında bir takım farklar olsa da tek tanrılı dinlerin hemen hepsinde kadınlar, erkek karşısında konumlandırılarak anlatılmış, erkekten bir parça olarak yaratıldığı düşüncesi hakim olmuştur. Kadınların kendilerini erkeklerden korumaları düşüncesi hemen hemen bütün dinlerde ortak payda olarak yer almış ve bu korunmada da bütün görev kadına verilmiştir. Kadının örtünerek kapanması, erkeklerden uzak durması istenmiş ve ona erkek bakışından kaçması öğütlenmiştir. Böylece erkeğin kötü bakışları karşısında bile bir anlamda cezalandırılan kadın olmuştur. Bütün dinlerde tecavüz yasaklanmasına rağmen buna yaklaşım kadın bedenine gelen zarardan değil, “sahibi” olan erkeğin namusuna gelecek zarardan ötürü olmuştur. Ataerkil sistemin tüm kalıplarını taşıyan dinler kadını birey olarak değerlendirmemiş ve erkek egemen söylemin bir temsilcisi olmuşlardır.

2.3.3. Tecavüz ve Hukuk

Tecavüzün hukuksal açıdan dünyada ve özellikle de Türkiye’de nasıl değerlendirildiğini inceleyeceğimiz bu başlık altında, öncelikle ilk çağdan itibaren toplumlarda tecavüze bakış açısının nasıl olduğu, hangi durumlarda suç sayıldığı ele alınacak ardından günümüzde yasaların tecavüzü yorumlayışı üzerinde durulacaktır.

Irza geçme, insan topluluklarının suç olarak belirledikleri ilk fiillerden olmuş, her toplumda, her dönemde, yaptırım şekilleri farklı da olsa suç kategorisi içerisinde yer almıştır. Eski çağlarda ırza geçme suçunun, yalnız hür ya da efendi olarak nitelendirilen kimselere karşı işlenebildiği, kölelere karşı bu tür fiillerin işlenmesinin ise suç oluşturmadığı kabul edilmiştir. Kadın ya da erkek kölelerin efendilerinin cinsel isteklerini karşılama görevi bulunduğu görüşü benimsenmiş, ancak başkasına ait bir kölenin ırzına geçmek cezalandırılmıştır. Kişinin cezalandırılma sebebi ise, kölenin cinsel hakkı ya da benzeri bir hakkının ihlal edilmesinden değil, başkasının mülkiyet hakkına karşı bir saldırı teşkil etmesinden kaynaklanmıştır. Tarihi süreç içerisinde farklı zaman ve toplumlarda ırza geçme suçuna para cezasından, kısırlaştırma ve ölüm cezasına varana kadar çok çeşitli yaptırımlar öngörülmüştür. Matriyarkal (anaya bağlı aile) rejiminin geçerli olduğu ilkel kavimlerde ırza geçme bir suç olarak görülmemiş,

patriyarkal (babaya bağılı aile) rejimin yerleşip, kadının tek kişiye ait olduğı fikrinin kabul edilmesiyle birlikte ırza geçme bir suç kimliğı kazanmıştır.²⁰⁶

Dünya kuralları da bu konuda din kurallarından ayrılmamış ve yasalar, kadınla erkeğın “bir kişi” halinde birleştikleri zaman bu “bir kişi”nin erkek olacağını açıkça belirtmişlerdir.²⁰⁷

Asur hukukunda, evli bir erkeğın, genç bir kızın ırzına geçmesi halinde, kızın babası tecavüz suçunu işleyen kimsenin karısını almış ve onu yanında tutarak aynı fiili ona uygulamış, eğer tecavüz eden kimse evli değilse, tecavüz eden, kızlara ödenen fiyatın üç mislini ödemeye mahkum edilmiş ve kızın babasının izni ile ırzına geçtiğı kızla evlendirilmiştir. Aynı şekilde İslamiyet’ten önce Göktürkler, Kırgızlar, Kazaklar gibi Türk topluluklarında da tecavüz eden o kızla evlenmek şartıyla idam cezasından kurtulmuştur.²⁰⁸

İslamiyetin kabulü ile İslam hukuku kuralları benimsenmiş fakat imparatorluk büyüdükçe ve sorunlar çeşitlendikçe durumlara uygun çeşitli yasalar çıkarılarak süreç devam ettirilmiştir. Irza geçme suçu Cumhuriyet öncesi dönemde ilk kez ve ayrıntılı olarak 1810 tarihli Fransız Ceza Kanunu’nun tercümesi olan 1858 tarihli Kanunnamenin ırza saldıranlara verilecek cezalar başlıklı bölümüyle düzenlenmiştir. Tecavüze uğrayan kişinin yaşına göre bazı düzenlemeler getiren bu kanun maddeleri Cumhuriyet döneminde kabul edilen Türk Ceza Kanunu’na kadar uygulanmıştır. Zaman içinde değişiklikler geçiren kanun, 2004 yılında 5237 sayılı Türk Ceza Kanunu’nun kabulüyle ortadan kalkmıştır. Halen geçerliliğini koruyan Yeni Türk Ceza Kanunu’nun altıncı bölümünde “Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar” başlığı altında toplanan ve Cinsel Saldırı, Çocukların Cinsel İstismarı, Reşit Olmayanla Cinsel İlişki ve Cinsel Taciz olmak üzere dört alt başlık altında değerlendirilen cinsel suçlar eski ceza kanununa göre bir takım yenilikleri de beraberinde getirmiştir.²⁰⁹

²⁰⁶ İbrahim Dülger, **Irza Geçme Suçunun Tarihsel Gelişimi**, <http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/dergi/sayi1-8/6/5.pdf>, s. 81-82

²⁰⁷ Millet, s. 116.

²⁰⁸ Dülger, a.g.e., s. 86-87.

²⁰⁹ A.g.e., s.87-94.

Yürürlükten kalkmış olan yasalara karşı ortaya konan en önemli eleştirilerden biri, eski yasanın kadının vücut bütünlüğüne yönelik tecavüz ve taciz gibi cinsel şiddet içeren suçları, birey olarak kadına yöneltilmiş eylemler olarak değerlendirmeyip, cinsel şiddet içeren suçların, öncelikle, toplumun, genel ahlak ve adabını rencide ettiğini kabul etmesi olmuştur. Yeni yasayla beraber geleneksel alışkanlıklar bir yana bırakılmış ve öncelikle kadının cinselliğini bir aile ya da genel ahlak veya “edep töresi” değeri olarak değil bir özgürlük değeri olarak korumak hedeflenmiştir.²¹⁰

Önceleri dar kapsamlı olarak kullanılan ve sadece penisin vajinaya girişi olarak ele alınan tecavüz kavramının ve cinsel suçlarla ilgili diğer kavramların tanımları genişletilmiş, eski yasada yer alan edep, töre, ırz, namus, ahlak, ayıp, edebe aykırı davranış gibi çoğunlukla kadın cinselliğinin gelenekler adına kontrolünü içeren erkek egemen söylemler Ceza Kanunu’ndan çıkarılmıştır. Tecavüzü düzenlerken, suçun evli ya da bakire bir kadına karşı işlenmesi durumunu ağırlaştırıcı neden olarak kabul ederek, bakire olan ve olmayan kadınları ya da evli ve evli olmayan kadınları birbirinden ayıran ve temelinde ayrımcılığa uğramalarına neden olan maddeler değiştirilmiş, farklı ceza uygulaması ortadan kaldırılmıştır. Ayrıca, namus cinayetlerinde ceza indirimleri yapılmasına neden olan “haksız tahrik” maddesi değiştirilmiş ve töre cinayetleri ağırlaştırılmış insan öldürme olarak düzenlenmiştir. Diğer bir önemli değişiklikte, tecavüz ve kadın kaçırma olaylarında suçu işleyenin mağdurla evlenmesi durumunda suçluyu affederek ya da cezasını indirerek tecavüz ve kaçırmayı meşrulaştıran maddelerin kaldırılması olmuştur. Kadınların tecavüzcüleriyle evlenmelerinin “namus”larını korumalarını sağlayarak daha iyi olabileceği ve bu durumda mağdur ile evlenmenin suçu ortadan kaldıracabileceği varsayımına dayanan bu madde en çok eleştirilen maddelerden olmuştur. Yeni yasayla evlilik içi tecavüz suç olarak düzenlenmiş ve mağdurun şikayeti üzerine dava açılabilmesi mümkün kılınmıştır.²¹¹

Daha önce de belirttiğimiz gibi cinsel ilişki ve ırza geçme arasındaki en önemli ayırım “rıza” kavramıdır. Ancak saptırılmış rıza ya da rıza gösteremeyecek ölçüde

²¹⁰ Öykü Didem Aydın, **Yeni Türk Ceza Kanunu’nda Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar**, http://www.turkhukuk sitesi.com/makale_175.htm

²¹¹ http://www.kadinininsanhaklari.org/ceza_kanunu.php

savunmasız ve dirençsiz olarak gösterilen rıza, gayrimeşru sayılmakta ve mağdurun bedeni üzerinde gayrimeşru hakimiyet kurarak gerçekleştirilen ve mağdur tarafından istenmeyen cinsel ilişki cinsel suç olarak değerlendirilmektedir.²¹² Ancak uygulamada mağdurun “hayır” demesi yeterli görülmemekte ve mağdurdan hayırdan başka dirençler göstermesi beklenmektedir. Rızasızlığı tespit etmek için saldırıda kurbanın başlangıcından en son ana kadar direnmesi ve zor kullandığını gösteren gerekli resmi kanıtların olması istenmektedir.²¹³ Bu durum kendini en çok evlilik içi tecavüz davalarında göstermekte ve tüm dünyada mahkemeler “eğer cinsel ilişki olmuşsa, kadın da istemiştir” varsayımını bir kenara bırakmak için gittikçe daha güçlü şiddet örnekleri istemektedirler.²¹⁴

Kadın ve erkek biyolojisi ve güç farklılıkları ortada iken ırzına geçilen kadından bir de fiziksel şiddet görmesini beklemek çağdaş gelişmelere aykırı olarak görülmektedir. Ayrıca kriminal psikolojik veriler de, özellikle ciddi korkunun mağdurlar üzerinde yarattığı dondurucu şok etkisi ile mağdurların “isteneni ve denileni yapma” eğilimine girdiğini göstermektedir.²¹⁵

Tecavüzle ilgili olarak adalet sistemi içinde yer alan bir diğer problem de olayın ardından polisin ya da mahkemenin olayı ele alma tarzıyla ilgili olarak ortaya çıkmakta ve mağdur iki kez travma yaşamaktadır. Burgess ve Holstrom’a göre, tecavüzün oluşturduğu travma 2 evrelidir. Birincisi, tecavüz buhranının kurbanın hayatını tamamen bozduğu yakın ya da şiddetli evre, ikincisi ise kurbanın bozulan hayat tarzını yeniden oluşturmak zorunda olduğu uzun dönemli süreçtir. Olayın ardından gerçekleşen polis ya da mahkeme sorgusunda yaşanan bu ikinci travma nedeniyle tecavüzün rapor edilme oranı düşük olmakta ve tecavüzcüler için seyrek olarak dava açılmaktadır. Açılan davalarda da nadiren mahkumiyet gerçekleşmektedir.²¹⁶

Gerek dünyada gerekse ülkemizde tecavüzün tanımı başta olmak üzere pek çok yasa, zaman içerisinde değişimler geçirmiş ve tecavüzün toplumsal anlamından çok

²¹² Aydın, http://www.turkhukusitesi.com/makale_175.htm

²¹³ Jennifer Temkin, “*Women, Rape and Law Reform*”, **Rape an Historical and Social Enquiry**, Edt. Sylvana Tomaselli- Roy Porter, Basil Blackwell, Oxford, 1986, s.24.

²¹⁴ MacKinnon, s.204.

²¹⁵ Aydın, http://www.turkhukusitesi.com/makale_175.htm

²¹⁶ Temkin, s. 16-17.

kadının (bireyin) kişisel hak ve özgürlüklerine karşı işlenen bir suç olması yönündeki vurgu artmıştır. Yasa üzerinde görünen cezalar artırılmış ancak uygulamadaki sorunlar süre gelmiştir. Tecavüz olayıyla yaşadığı travmanın ardından kadın ifade verirken ya da mahkemede ikinci bir travmayla yüz yüze kalmak zorunda kalmış ve kadın başına gelen bu olayın “rıza”sı dışında yaşandığını kanıtlamak zorunda bırakılmıştır.

2.3.4. Tecavüz ve İktidar

Tecavüz Kavramı ve Tecavüz ve Hukuk başlıkları altında da vurguladığımız gibi tecavüz, kadın cinselliği, zevkleri ve zarar görmesi açısından eril cinsellikten daha az önemli olarak görülmüştür. Tecavüzle ilgili bu bakış eril tanımlı bir kaybı ortaya koymuş ve erkeğin kadının “tek sahibi” olma hakkını kaybettiği vurgulanmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda baktığımızda, yasal tanımıyla tecavüz, kadının cinsel onuruna veya özel yaşamının bütünlüğüne karşı işlenmiş bir suçtan çok, kadının tek eşliliğine, yani tek erkek tarafından sahip olunmasına karşı işlenmiş bir suçtur.²¹⁷

Connell’in erkeklik ile ilgili yaptığı tanımlarda ve tespitlerde de belirttiğimiz üzere erkeklik, “*erkekliğin kadınlığa karşı tanımladığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ve bu yolla kadınlarla erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini sürdüren toplumsal bir yapılanma*”dır.²¹⁸ Tecavüzü, iktidar eşitsizlikleri ve erkek üstünlüğü ideolojisine yerleşmiş bir “kişiden kişiye” şiddet biçimi olarak değerlendiren Connell’a göre, tecavüz en açık anlamda bu düzenin bir uygulamasıdır.²¹⁹

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Eski Yunan’da Atinalı bir erkek eğer arzusunun bir anlık taşkınlığına uyarak bir kadının ırzına geçerse, baştan çıkardığında alacağı cezadan daha hafif biçimde cezalandırılmıştır, çünkü baştan çıkararak erkek kocanın gücüne saldırmıştır.²²⁰

En uç noktasını ırza geçme olayında bulan ataerkil kaba kuvvet sonucunda kadınlar olayın “utancı” ile açık duruşma yoluyla haklarını aramaktan vazgeçmekte, elde edilen ırza geçme olayı rakamları, gerçek sayının pek azını yansıtmaktadır.

²¹⁷ MacKinnon, s.199.

²¹⁸ Deniz Kandiyoti, a.g.e., 2007, s.200.

²¹⁹ Connell, a.g.e.,1998, s. 150-151.

²²⁰ Foucault, s.227.

Geleneksel olarak ırza geçmek, bir erkeğin bir başka erkeğe karşı işlediği suç olarak, “onun kadınının” ırzına geçmek biçiminde yorumlanmış ve ırza geçme olayında, saldırganlık, nefret, kin ve kişiliği yıpratma özlemi gibi duygular, tamamen cinsel politikaya uygun düşen bir biçim de uygulama alanı bulmuştur.²²¹

Brownmiller, erkeklerin tecavüz etmek için biyolojik bir kapasiteye sahip olmalarının yanı sıra erkeklerin kadınları iktidarları altına almayı garantilemek için yürüttükleri, bilinçli kolektif ve politik bir strateji dahilinde kadınlara tecavüz ettikleri görüşünü benimsemiştir. Erkek egemenliğinin ve ataerkilliğin bir parçası olarak görülen tecavüz; erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarlarını sağlamlaştırmakta, bütün erkeklerin bütün kadınları korku içinde bırakmasını sağlayan bilinçli bir gözdağı verme yöntemi olarak görülmekte ve erkeklerin kadınları kontrol etmesini ve onları bağımlı hale getirmesini sağlamaktadır²²². Tecavüzü kişinin özel ve iç alanına rızası olmaksızın yapılan saldırı olarak değerlendiren Brownmiller, kadını bu saldırı ve saldırganlardan koruma görevinin erkeğe verilmesi ile kadın bedenine karşı işlenmiş olan tecavüz suçunun böylece erkeğin malına karşı işlenmiş bir suç haline geldiğini, bunun sonucunda da kadının yerinin erkeğin yanı sıra olarak belirlenip kadının bu koruma karşısında erkeğe olan borcunu bekaret ve tekeşlilik olarak ödemek zorunda bırakıldığını vurgulamıştır.²²³

Kurt Weiss’in 1982 yılında Almanya’da yaptığı araştırmaya göre; şiddet ve aşağılanma korkusu kadının hareket özgürlüğünü ciddi biçimde sınırlandırmaktadır. Fikri sorulan her beş kadından dördü, sarkıntılık endişesiyle karanlıkta تنها sokaklarda beklemekten ya da bir arabaya el kaldırmaktan kaçındıklarını ifade etmişlerdir. Kadınların %60’tan fazlası karanlıkta otobüs durakları ya da istasyonlarda durmamayı tercih ettiklerini belirtmişler, aynı oranda büyük bir bölümü pazarlamacı, postacı ya da benzeri erkeklerin eve girmelerine müsaade etmediklerini söylemişlerdir. Kadınların yarısı az sayıda insanın bulunduğu tren kompartımanlarına ya da otobüslere binmekten kaçındıklarını söyleyerek, her üç kadından biri gündüz bile تنها bölgelerden geçmemeye çalıştığını dile getirmiştir. Dört kadından biri geceleri yalnız, hatta sakat bir

²²¹ Millet, s.79.

²²² Lynne Segal, **Ağır Çekim**, Çev. Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992, s.288.

²²³ Brownmiller, a.g.e., 1984, s. 36-48.

erkeklerle birlikte araba kullanmayı göze alamadığını, çalışan kadınların ise % 13'ü iş gezilerine katılmayı istemediklerini söylemişlerdir.²²⁴

Kadın için hoş görülme, önerilmeyen saatler ve yerler olduğu fikri benimsenmiş ve bu kurallara uyan kadının başına bir şeyin gelmeyeceği, namuslu ve ölçülü kadınların ırzına geçilmeyeceği daima dile getirilen ve meşrulaştırılan bir düşünce olmuştur. Başlarına böyle bir şey gelenlerin ise zaten bunu isteyen “arayan” kadınlar olduğu vurgulanmıştır. Bu tür kurallara uymayan “aktif” kadınların başlarına gelenler de kendi suçları olarak görülmüştür.²²⁵ Kadınlar bir yandan yaşamlarını düzenleyen kadınlık mekânları ile bir yandan da sokaklarda erkeklerin delici bakışları arasından geçmek zorunda kalma ya da ölümcül cinsel saldırılara uğrama gibi deneyimlerle yaşamak zorunda bırakılmışlardır. Tecavüz davalarında sokaktaki kadınların zaten “tecavüze davetiye çıkardıkları” varsayılmıştır.²²⁶

Amerika Birleşik Devletleri’ndeki bir çete tecavüzü davasında savunma avukatı, davacıya şu soruyu yöneltmiştir: “*Bir erkekle yaşıyorsanız, neden sokaklarda gezinip kendinize tecavüz ettiriyorsunuz?*” Bu cümlenin anlamı, “etrafta gezinip tecavüz (aranmak)” ise, o halde edilgen bir edinim olan tecavüz, kadının etken arayışının biricik nesnesi olmaktadır. Bu bakış, *kadın cinselliğini kadına yönelik tacizden sorumlu tutan tecavüz söylemlerinde ortaya çıkmaktadır*. Bu cümlede kadının erkeği ile birlikte eve ait olduğu, o evde o erkeğin evcil malı olarak bulunduğu ve sokakların kadın için tehlikeli bir alan olduğu ifade edilmeye çalışılmaktadır. Bu bakış açısına göre; eğer kadın tecavüz edilmek için aranıyorsa, bir başkasının malı olma peşindedir ve ortaya çıkan sonucun tüm sorumluluğu kadına aittir. Kadının amacı (evi içinde) “bir erkeğin malı olmaktır”, tecavüz ise bu durumun “sokakta” gerçekleşen yolu olduğu için “tecavüz” kadının cinsiyetinin ve cinselliğinin ev dışında canlandırılmasının doğal sonucudur. Sonuçta, kadının uğradığı tacizin ve/veya tecavüzün tek nedeni kendi “cinsiyeti”dir; bu

²²⁴ Alberto Godenzi, a.g.e., s. 30.

²²⁵ a.g.e., s. 31.

²²⁶ Pollock, a.g.e., s. 245-247.

cinsiyet, kamulaşmaya eğilim gösterirse, evcil mülkiyetten çıkacak ve tecavüzün peşine düşecek ve böylelikle ortaya çıkan sonucun sorumlusu olacaktır.²²⁷

Başkaları üzerinde egemenlik, toplumsal iktidar ve kontrol kurmaya ilişkin fikirler çerçevesinde inşa edilen erkeklik; bazılarının bu gibi ayrıcalıkları kazanmasına fırsat tanımayan bir kültür içinde ikincil konuma düşmelerine neden olmuştur. Bu erkeklerin başkaları üzerinde kurabilecekleri tek iktidar biçimi olarak şiddete başvurmaları şaşırtıcı görülmemiştir.²²⁸

Erkeklerin sadece kadınlar üzerinde değil birbirleri üzerindeki iktidar çabaları da kadınlar üzerinden gerçekleşmektedir. En açık halini savaş sırasındaki tecavüzlerde bulan bu durum, *“Düşmanın kadınına “sahip olmak” ve kendi özel mülkü gibi kullanmak suretiyle bir zafer ilanı olarak okunabilirken, karşı taraftakilere, korumaları gerekenleri korumaktan aciz oldukları mesajını gönderir”* ve ataerkil düzende kadının erkekler tarafından korunması gereken (mülk) olarak konumlandırılmasının bir yansıması olarak bu tecavüzler kamu önünde gerçekleştirilmektedir. Ayrıca savaşı kazanan tarafın kadınları savaş ganimeti olarak görmesi ve onları her türlü istek, ihtiyaç ve arzusunun nesnesi haline getirmesi de geçmişten günümüze sıklıkla görülmektedir.²²⁹

Camille Paglia’ya göre, tüm dünyadaki kanıtlar göstermektedir ki, savaş ya da kargaşa gibi toplumsal denetim mekanizmalarının zayıfladığı dönemlerde, medeni insanlar bile gayri medeni bir biçimde davranmaya başlamakta ve tecavüze başvurabilmektedirler.²³⁰

Savaş dönemlerinde kadınların ırzına geçilmesi, her dönemde yaygın olmasına rağmen son zamanlara dek yeterince rapor edilmeyen bir konu olmuştur. Eski Yugoslavya’da yaşanmış olan savaş, toplumsal bağları zedelemek ve şiddete karşı

²²⁷ Judith Butler, *“Olumsal Temeller: Feminizm ve “Postmodernizm” Sorusu”*, **Çatışan Feminizmler**, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser, Çev: Feride Evren Sezer, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 65-66.

²²⁸ Segal, a.g.e., s. 311.

²²⁹ Metin Yeğenoğlu, Simten Çoşar,; *“Savaş ve Patriarka: Savaş ve Barışı Yeniden Düşünmek”*, **Doğu Batı- Savaş ve Barış**, Doğu Batı Yayınları, Yıl:6, Sayı:24, Ağustos, Eylül, Ekim 2003, Ankara, 1. Baskı, 2003, s. 223.

²³⁰ Paglia, a.g.e., s.35.

direnci zayıflatmak amacıyla tecavüzün kasıtlı bir strateji olarak kullanımına dikkat çekmiş ve etnik çatışmalarda tecavüzün, etnik temizlik amacıyla uygulanmasını da gözler önüne sermiştir. Yazılı belgelerle eski Yunan'a kadar uzandığı görülen savaş dönemlerindeki tecavüz son zamanlarda yayımlanan bildirilere göre, tüm dünyada yaşanan savaşlarda Kore'den Bangladeş'e, Liberya'dan Vietnam'a kadar yüz binlerce kadının tecavüz gerçeği ile karşı karşıya kaldığını ortaya koymaktadır. Savaş sırasında hem kişiye, hem ailesine hem de ait olduğu topluma yönelik olarak hem askeri bir strateji, hem de ulusal bir politika olarak kullanılan tecavüzle ilgili kanıtlar ilk kez Nürnberg Savaş Suçları Mahkemesi'nde ortaya konmuş, ancak özgül bir savaş suçu olarak tanımlanması Tokyo Savaş Suçları Mahkemesi sırasında gerçekleşmiştir. 1993 yılında olayın kitlesel boyutta olduğunu gösteren kanıtların bulunması üzerine BM İnsan Hakları Komisyonu uluslararası bir mahkeme kurulmasını talep etmiş ve tecavüz ilk kez açıkça savaş suçları kapsamına alınmıştır.²³¹

Arendt'e göre, siyasal açıdan iktidar ve şiddet birbirinin karşıtıdır ve birinin mutlak hakimiyetini kurduğu yerde diğersinin barınması mümkün değildir. Şiddet, iktidarın tehlikeye girdiği anda ortaya çıkmakta ancak kendi haline bırakıldığında da iktidarın kayboluşuna yol açmaktadır. Yani şiddete dayalı olmayan iktidar diye bir şey yoktur; ancak birbirlerine karşıt olmalarına rağmen karşıtlar birbirlerini tahrip etmemekte, ama yavaş yavaş birbirine dönüşmekte; çelişkiler birbirini mümkün kılmaktadır.²³² Cinselliğin bir iktidar olduğu ve özünde de her türlü iktidarın saldırgan olduğunu iddia eden Paglia'ya göre, tecavüz de, kadının gücüyle savaştan erkeğin iktidarıdır ve cinayetten ya da diğers bir hak ihlalden daha bağışlanabilir değildir.²³³

Tüm bu bilgiler ışığında baktığımızda tecavüz, geçmişten günümüze kadar kadın bedenine yapılan bir ihlal değil, erkeklerin kadın ve birbirleri üzerindeki iktidar mücadelesi olarak algılanmış ve gerek bireysel olarak gerekse savaş dönemlerinde toplumsal cinsiyet düzeninin içindeki cinsel politikalar olarak uygulanmıştır. Tecavüz hem eylem olarak hem de yaratmış olduğu korku açısından kadınları erkek iktidarı altında sindirmiş, belli kalıplara ve mekânlara hapsolmek zorunda bırakmıştır.

²³¹ Ümit Cihan Atman, "Kadına Yönelik Şiddet; Cinsel Taciz/ırza Geçme", **Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi-STED**, cilt:12, sayı: 9, 2003, s. 334-335.

²³² Hannah Arendt, **Şiddet Üzerine**, Çev: Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 3. Baskı, 2006, s.70.

²³³ Paglia, s.35.

Son dönemlerde Türkiye’de yaşanan kürtaj ve tecavüz tartışmaları da kadın bedeni ve iktidar arasındaki ilişki konusunda değinilmesi gereken bir diğer önemli noktadır. Kürtajın yasaklanması, sezaryenle doğumun sınırlandırılması tartışmalarıyla başlayan, kadın bedenine yönelik iktidarın kontrol mekanizmaları daha sonra tecavüz tartışmalarına da yansımış Sağlık Bakanı’nın yaptığı açıklamalarla²³⁴ farklı boyutlar kazanmıştır. Kadının bedenine ait kararlarına müdahale etme hakkını kendinde gören iktidar, bunu toplumun ilerlemesi, kadın sağlığı, cinayetlerin önlenmesi adına yaptığını iddia ederek, yapılmak istenen müdahaleye de taraf oluşturmaya çalışmıştır. Ancak kadınların gösterdiği tepkiler olumlu sonuçlar vermiş ve iktidar bu baskısından vazgeçmek zorunda kalmıştır.

2.3.5. Popüler Kültür Ürünlerinde Tecavüz Algısı

Gündelik yaşamın kültürü olan ve gerçekliğin olumsuz yanlarından kurtulmaya yarayan ve yapay mutluluklar üreten bir kültür olan popüler kültür ürünlerinde dile getirilenler, aldatici bir karakter taşımakta ve iktidarın hegemonik kültürü içinde, onun tarafından biçimlendirilerek üretilmekte, gerçekliğin görülmesini engellemektedir²³⁵. Popüler kültür ürünleriyle, kitlelerin gerçek yaşamlarındaki acılarıyla umutsuzluklarını hafifletmekte, eşitsizlikler, adaletsizlikler insanlar arası ilişkilerin düzeltilmesiyle çözümlenebilir olgular olarak gösterilmektedir.²³⁶ Kısaca kültür endüstrisi tarafından

²³⁴ Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın 26 Mayıs 2012 tarihinde kürtajı cinayet olarak görüyorum ve bakanımdan bu konuda bir yasa hazırlamasını istedim yönündeki açıklamalarının ardından kürtajla ilgili tartışmalar gündeme gelmiştir. Başbakanın açıklamasının ardından sağlık bakanı başta olmak üzere çeşitli milletvekilleri de konu hakkında Başbakanı destekleyen açıklamalar yapmıştır. Başbakanın ve Sağlık bakanının yaptığı açıklamalarla ilgili haber ayrıntıları için bkn.: <http://www.cnnturk.com/2012/turkiye/05/29/kurtaj.yasasi.cikartacagiz.aciklamasi/662954.0/index.html>, <http://www.trthaber.com/haber/gundem/basbakandan-kurtaj-aciklamasi-42244.html>, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3...77>, http://www.birgun.net/politics_index.php?news_code=1338398030&year=2012&month=05&day=30, haber.sol.org.tr/node/55396, <http://www.muhlifgazete.com/39220-Tecavuze-ugrayan-dogursun-gerekirse-devlet-bakar.htm>. Yaşanan tartışmaların ardından Başbakanı tıp dünyasından ve kadın örgütlerinden yoğun tepki gelmiş ve hükümet geri adım atmak zorunda kalmış ve mevcut yasada değişikliğe gidilmemiştir.

²³⁵ Ahmet Oktay, **Türkiye’de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.18-19.

²³⁶ A.g.e., s. 26

üretilen popüler kültür, egemen ideolojiyi üretmeye ya da çoğaltmaya yönelik olarak inşa edilmektedir.²³⁷

Egemen ideoloji tarafından üretilen ya da beslenen bu ürünler zaman içinde nesilden nesile aktarılmakta ve devamlılığı sağlanmaktadır. Çocukluğumuzdan itibaren karşılaştığımız masallar, gazeteler, dergiler, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları, romanlar, ders kitapları,²³⁸ reklamlar vb. ürünlerin içinde de varlığını köklü bir şekilde devam ettiren egemen kültür ataerkil sistemin de devamında önemli bir rol oynamaktadır. Bu görüşten hareketle bu başlık altında sözü edilen bu araçlarda sistemin devamı açısından kadının kullanımı ve tecavüz konularına yer verilecektir.

İnsanların çocukluğundan itibaren hafızasında yer eden masallar, çeşitli kahramanların üzerine kurulu temiz bir dünyayı simgelediği düşünülen gerçek dışı olayların yaşandığı ancak içinde daima mesajların verildiği hikâyelerdir. Bilinç altına yerleşen unsurlar barındıran bu masalarda, kadına güzellik, evcimenlik, edilgenlik, mütevazilik, duygusallık, karmaşa, bastırılmışlık gibi özellikler yüklenirken, erkeklere ise; zihinsel beceri, maceraperestlik, etkenlik, baskınlık, entelektüellik, düzen, mantık, gururluluk gibi özellikler yüklenmektedir. Ataerkil toplumun devamını sağlayan bu veriler, toplum içinde kadının ve erkeğin rollerini belirlemiş, yeri ev içinde olan kadının kurtuluşunu da daima bir erkeğe bağlamıştır. Collette Dowling (1999), günümüzde çağdaş kadınlarda bile görülen bağımsızlık korkusunu bu hayalin zararlı bir hale dönüşmesine bağlamış ve Sindrella Sendromu olarak adlandırdığı, kadınların psikolojik olarak korunma isteğini vurgulamıştır. Bu hayalle çok başarılı ve aktif olan kadınların bile zamanla hem erkeğe hem de ailelerine karşı bir adanış içerisine girdikleri ve bir erkek tarafından kurtarılmak arzusu taşımaya başladıklarını ortaya koymuştur.²³⁹

²³⁷ Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit yayıncılık, Ankara 1994, s.132.

²³⁸ Çalışmamızın konusu itibarıyla sinemaya odaklanmış olmasından dolayı üzerinde duramadığımız bir diğer önemli konu da ilköğretimden itibaren ders kitaplarında yer alan kadın ve erkek temsilidir. Firdevs Gümüšoğlu “*Cumhuriyet Döneminde Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini (1928-1998)*”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 101-128, isimli çalışmasında ders kitaplarında kadın ve erkeğe uygun görülen roller üzerinde durmuş ve 1928’den 1998’e bir takım değişiklikler olmasına rağmen temelde kadının yönlendirildiği mesleklerden, ev içi işlerine kadar toplumsal cinsiyet açısından belli kalıpların hala süre geldiğini ifade etmiştir.

²³⁹ Elif Okur Tolun, “*İktidar, Masal, Reklam*”, **Journal of Arts and Sciences**, Çankaya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sayı:3, Mayıs 2006, s. 4

Tülin Kurtarıcı, “*Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Kadın ve Cinsellik*” (2002) isimli çalışmasında 1922-1939 yılları arasında kaleme alınmış altı romanda cinselliğin nasıl temsil edildiğini incelemiş ve bu dönemde yaşanan modern-geleneksel arasındaki çelişkilerin romanlarda yer alan ana kadın karakter üzerinden tartışıldığını dile getirmiştir. Romanlarda cinsellik kadın için tam bir yozlaşma alanı olarak resmedilmiş, kadının arzularına yenilmemesi, gücünü göstermesi gerekliliği sürekli vurgulanmıştır. Kadının bekaretini evlilik öncesi kaybetmesi de kadın açısından fuhuş olarak değerlendirilmiştir.²⁴⁰

Egemen ideolojinin önemli unsurlarından birini de kitle iletişim araçları oluşturmaktadır. Her türden propagandanın en etkin, buna karşılık en örtük biçimi üretilen ve bilinç oluşturu bir işlev üstlenen bu araçlarda; ulus, aile, kahramanlık, görev duygusu, erkeklik gibi egemen inancı pekiştiren stereotipler²⁴¹ üretilmekte ve halk tarafından içselleştirilmesi sağlanmaktadır.²⁴² İdeolojinin daima mitolojiler ve alışlagelmiş pratiklerle el ele gittiği kapitalist toplumlarda, popüler kültür mitolojileri, hegemonik ideolojileri ayinsel bir şekilde iletmektedir.²⁴³

Meşruluğu açısından günlük işlerinde yansız ve bağımsız olması, güçlülere emir almaması ya da dünya hakkındaki açıklamalarını baskın tanımlara uygun kılacak şekilde bilinçli olarak eğip bükmemesi gereken medyanın, “rızanın üretimi” sürecinin

²⁴⁰ Tülin Kurtarıcı “*Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Kadın ve Cinsellik*”, **Toplumbilim**, Sayı:15, Mayıs 2002, s. 41-43, isimli çalışmasında *Kiralık Konak, Yaprak Dökümü, Fatih-Harbiye, Ankara, Sinekli Bakkal, Cumba’dan Rumba’ya* isimli romanları kadın ve cinselliğini ele alışları açısından incelemiş ve toplumda yer alan modern-geleneksel çelişkisinin kadın üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Cumhuriyet Dönemindeki modern kadın oluşumu ile ilgili bir diğer önemli kaynaktan Ayşe Durakbaşı’nın “*Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve “Münevver Erkekler”*”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s.29-50 çalışmasıdır. Durakbaşı bu çalışmasında, Cumhuriyet döneminde oluşturulmaya çalışılan modern erkek ve modern kadın anlayışı üzerinde durmuş ve bekaret, namus, şeref gibi kavramların eş seçiminde hala önemli bir kıstas olmasına değinmiştir. Erendiz Atasü de “*Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyet’in İzdüşümleri*” **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s.129-141, adlı çalışmasında Dünya ve Türk edebiyatından örnekler vererek edebiyattaki kadının konumu üzerinde durmuştur.

²⁴¹ Stereotip: Kalıp yargı, bir grubun üyelerine yönelik sabit, aşırı basitleştirilmiş, aşırı genelleştirilmiş, kişilerin bireysel özelliklerini göz ardı eden ve hepsine ortak özellikler yükleyen, çoğunlukla ön yargılı bir kanı, bir grubun tüm üyelerinin paylaştığı düşünülen olumlu veya olumsuz özellikleri taşıyan bilişsel bir şemadır.

²⁴² Oktay, s. 34

²⁴³ Alemdar vd., s. 130.

asli bir parçası haline geldiği ve devlet içinde temsil edilen başat toplumsal çıkarların güç alanı içinde yönlendirildiği görülmektedir.²⁴⁴

Medyanın mevcut iktidar ilişkilerini yeniden ürettiği görüşü kabul edildiğinde kadının ikincil konumunun devamlılığının da medya tarafından sürekli olarak vurgulandığı söylenebilir. Genel olarak erkek iktidarını pekiştiren medyanın bu yaklaşımı kadını erkek bakışıyla yansıtmakta ve kadınlık ataerkil sistem içinde kabul görmüş değerler ile temsil edilmektedir. Bu değerleri toplumun sürekliliğini sağlamak adına aktaran ya da kadın bedenini nesneleştiren medya, bir yandan sistemin yeniden üretilmesine hizmet etmekte diğer yandan da, düzeni normalleştirip meşrulaştırmaktadır.²⁴⁵

Kadınlara yönelik olarak tanımlanan ve üretilen belli popüler kültür türlerinin varlığı kabul görmüş değerlerin yayılması açısından önem taşımakta ve özellikle televizyon-radyo programları ya da yazılı basında yer alan yazı-haber türlerinin “kadın” ya da “erkek” türleri/programları olarak tanımlanması bile, toplumsal cinsiyet açısından önemli bir sorun oluşturmaktadır.²⁴⁶

Kadının toplumdaki yerini geleneksel roller ve kalıplar içine alan bu yaklaşım erken dönem feminist çalışmalar açısından da önemli bir çıkış noktası olmuştur. Kalıplaşmış karakterlere dayalı rollerle kadının gerçekte ona ait olmayan bir imge tarafından yeniden konumlandırıldığını ortaya koyan bu çalışmalar, medyanın kadını ikincil statüde olarak gösterdiğini ifade etmektedir.²⁴⁷

Ahmet Oktay, yayınlandığı dönemde büyük ilgi görmüş *Hıçkırık*, *Nilgün* ve *Kadının Adı Yok* romanlarını ele aldığı ve iyi eş ve anne-kadın imgesinden özgür kadın imgesine geçişi incelediği çalışmasında kadının konumlandırılışını değerlendirmiştir. Oktay’a göre, gerek 1960’lı yıllara kadar gerekse de kapitalizmin geliştiği, 1970-1990’lı yıllarda kadın yazını, egemen-erkek bakış açısını yerleştirmiş, kadının özgürleştiğini

²⁴⁴ Stuart Hall, “*İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü*”, **Medya, İktidar, İdeoloji**- Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999, s.122.

²⁴⁵ Tolun, s. 3.

²⁴⁶ Proje Yür. Hülya Tufan Tanrıöver- Ayşe Eyüpoğlu, **Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Öğeler**, TC Başbakanlık Kadın Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, Ankara, 2000, s.10-11.

²⁴⁷ Tolun, s. 2

ima ederek, kadının ikincil ve bağımlı konumunu benimsemesini sağlamaya çalışmıştır. Özellikle de, 1980’den sonra kadın hareketinin ivme kazanmasıyla karşıt-söylemler de oluşmuştur fakat feminist görüşlerin içinde dahi egemen ideolojinin tortusunun bulunduğu görülmüştür.²⁴⁸

Bu malzemeleri tüketen kadın ve erkekler açısından bakıldığında ise; Radway’in (1984) hem romantik romanların okuyucularını hem de metinlerini analiz ettiği çalışması önemli ipuçları vermektedir. Araştırmada okuyucuların, “*erkek kahramana meydan okumaya, onu yumuşatmaya ve birini sevmenin ve birine özen göstermenin değerini anlatabilen “güçlü”, “ateşli” kadın kahramanların*” bulunduğu romanları tercih ettiği görülmüştür.²⁴⁹ Bu da sunulan kalıpsal değerlerin bu ürünleri tüketenler tarafından benimsenip içselleştirilmesine önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Kadın bedeni ve temsilleri, popüler kültürü besleyen en önemli kaynaklardan olan medyada gerek televizyon ekranlarında, dergi ya da gazete sayfalarında yer alan haberler ve fotoğraflarda gerekse de reklamlar aracılığıyla belli kalıplar içinde kullanılmaktadır.

Young’a göre, kitle iletişim araçları içerisinde diğer araç ve ortamlardan önce var olan yazılı basın, bu özelliği ile cinsiyetler arası ilişkilere dair söylemin geliştirilmesinde kurucu olagelmiş ve bu yayınların kar getiren ticari bir faaliyete dönüşmesiyle birlikte, çok satmak için kadının günümüzdeki toplumsal sorunlarının da kaynağı olacak ölçüde şiddeti, suçu, sapkınlıkları ve cinselliği haberlerine dahil etmeye başlamıştır.²⁵⁰

Kadınların “fedakar anne”, “sadık, iyi eş” kalıplarının dışında vurgulandığı zamanda ancak erkek egemen bakışın hakim olduğu cinsel kimlikleriyle var olmaları ve bu bakış açısının kadını pasif, kolayca elde edilebilen, üzerinde iktidar kurulabilen ve bedeni parçalara ayrılarak seyirlik bir cinsel haz nesnesine dönüşebilen bir konumda sunması, kadınlardan beklenen “ideal” olma durumunu ortaya koymaktadır. Böylece bu

²⁴⁸ Oktay, s. 152.

²⁴⁹ Akt. H. Leslie Steeves, “*Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları*”, **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999, s.163.

²⁵⁰ Çiler Dursun, **Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet ve Haber Medyası: Alternatif Bir Habercilik**, Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara, 2008, s. 72.

bakış talep dışı kalmak istemeyen kadınlarca da benimsenerek, kemikleşip yaygınlaşmaktadır.²⁵¹

Evine bağlı namuslu kadın imgesinin cinselliği söz konusu edilmezken kalıp dışında kalan kadınların cinsellikleri her türlü seyre ve kullanıma açık görülmekte ve kadınlar, cinselliklerinden neredeyse tümüyle arındırılmış olanlarla, cinselliklerinin dışında herhangi bir kimliği bulunmayanlar olarak iki grupta temsil edilmektedirler. Cinselliği herkese açık olan kadınlar, seyirlik bir imgeye dönüştürülüp, cinsel bir soruşturmaya, hatta taciz edilmeye tabi olabilmektedirler.²⁵²

Ataerkil bir yapı içinde faaliyetlerini sürdüren ve bu yapıdan beslenen medya ile ilgili ana damar medya çalışmaları olarak kabul edilen ve Janus tarafından 1977 yılında, ABD’de, kadınların imajı üzerine yapılan bir araştırma da medyanın patriarkal yapıları pekiştirmeye hizmet eden bir yaklaşımı olduğunu ortaya koymuştur.²⁵³ Yine Lichter’in, (Lichter ve Rothman-1986) 1955’ten 1986’ya kadar televizyonun en çok izlendiği saatlerde belli başlı temaları ve karakterleri analiz ettiği çalışmasındaki “Kadın karakterlerin erkeklerden daha az görüldüğü ve daha zayıf ve çocuksu olarak gösterildiği, eğitimlerinin daha az ve düşük statüdeki işlerde çalıştıkları, erkeklerin kamusal alanı temsil etmesine karşın, kadın karakterlerin özel alanı temsil etme eğiliminde olduğu” yönündeki bulguları da dikkat çekicidir.²⁵⁴

Reklamlardaki toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili çalışmalara bakıldığında da, kadının çalışma hayatı ve aileye yönelik rolleriyle betimlendiği görülmektedir. Amerika’da yapılan araştırmalarda²⁵⁵, kadın betimlemesindeki kalıpların devam ettiği

²⁵¹ Ayşe Saktanber, “Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Edt. Şirin Tekeli, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 213.

²⁵² A.g.e., s.216.

²⁵³ Akt. Steeves, s. 128.

²⁵⁴ Akt. Steeves, s. 140.

²⁵⁵ Courtney ve Lockerez, 1971, Belkaoui ve Belkaoui, 1976, Busby ve Leighty, 1993, Cornelius vd, 1996, Kerin vd, 1979, Lewis ve Neville 1995, Sullivan ve O’Conner 1988, Wagner ve Banos,1973, Cheng 1997, Artz ve ark. 1999.

ve reklamlarda, kadının ev hanımı, erkeğin yardımcısı, dekoratif bir obje ya da cinsel bir obje olduğu görülmektedir.²⁵⁶

Özgür'ün²⁵⁷ reklam filmlerinde görünen kadınların işlevi üzerine yaptığı araştırma sonuçlarına göre, kadınlar fiziksel görünüşleri ve cinsel rolüyle ön plana çıkarılmakta, edilgen bir konuma oturtulan kadınlar üretime değil tüketime yönelik olarak, geleneksel rollerle sunulmaktadır. İncelenen reklam filmlerinin % 17,5'inde kadınlar ev kadını olarak karşımıza çıkmakta ve % 20'sinde kadının cinsel bir meta olarak kullanıldığı görülmektedir. Reklam filmlerinde kadın bir yandan iyi bir eş ve anne olarak yansıtılırken diğer yandan da ev hayatındaki başarının yanı sıra iş yaşamında da başarılı olmuş aynı zamanda çekici, bakımlı ve bedeni her hangi bir ürün ya da hizmeti satmak için kullanılabilir nitelikte olan kadınlar olarak sunulmaktadır.²⁵⁸ Kadınlar, reklamlarda çeşitli metaların özellikleriyle özdeşleştirilip, söz konusu mala bir kadına sahip olunabileceği gibi sahip olunabileceği mesajının malzemesi haline getirilmektedirler. Kadınlar, “*margarin reklamlarında özenli anne, deterjan reklamlarında titiz ev kadını, banka reklamlarında güler yüzlü memure, modern ev araç gereçlerinde çağdaş iş bilir kadın, motor yağı reklamlarında akıcı, ateşli malzeme, araba reklamlarında aracın erkeksi çekiciliğine kapılmış bir diş*”, yani her koşulda kendisine her türlü anlamın yüklenebileceği esnek bir malzeme olarak görülmekte ve alınacak olan şey o kadının üzerinden simgelenen nitelik olarak gösterilmektedir.²⁵⁹

Baudrillard vücudun özgürleştirilmesini;

“Vücut sattırmaktadır. Güzellik sattırmaktadır. Erotizm sattırmaktadır. “Vücudun özgürleştirilmesi” adlı tarihsel sürecin yönlendirilmesi bunlara bağlıdır. Emek gücü neyse vücut da odur. Üretim amacıyla rasyonel bir şekilde kullanılabilmesi için vücudun “özgürleştirilmesi” gerekmektedir. Emek gücü nasıl özgürce seçme ve kişisel maaş karşılığı iş ve değişim değerine dönüştüyse; bireyin de kendi vücudunu için

²⁵⁶ R. Ayhan Yılmaz, “Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı: 1960-1990 Yılları Arası Milliyet Gazetesi Reklamlarına Yönelik Bir İçerik Analizi”, **Selçuk İletişim**, 4, 4, 2007, s.144-145.

²⁵⁷ Aydın Ziya Özgür, “Reklam Filmlerinde Görünen Kadınların İşlevsel Rollerini”, **Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, Kurgu Dergisi**, Sayı:14, 1996, s. 235.

²⁵⁸ A.g.e., s. 237-238.

²⁵⁹ Saktanber, s. 226-227.

yeniden keşfedebilmesi için narsistik bir şekilde işlenmesi gerekmektedir-zevkin biçimsel ilkesi” şeklinde açıklamaktadır.²⁶⁰

Reklamlarda olduğu gibi yazılı basın da kadının cinselliğini kullanarak ilgi çekmeye çalışmakta ve mesajlar kadın ve kadın cinselliğine ilişkin kodlar çerçevesinde kurularak toplumsal belleğe ya da fantezilere dayandırılmaktadır.²⁶¹ Günlük gazeteler de haberin içeriği ne olursa olsun, kadınlar bir yandan görsel malzeme olarak kullanmakta²⁶² diğer yandan ise toplumsal genel ahlakın taşıyıcısı olarak kabul edilmektedirler.²⁶³

Televizyonda yer alan kadın programları da tıpkı reklamlarda olduğu gibi kadınları cinsellikleri güzellik dışında çağrıştırılmayan fedakar anneler ve eşler olarak kurgularken, gazetelerin magazin ekleri bunların yanı sıra abartılı bir cinsellik sergileyen “müsait” kadınlara da yer vermektedir. Ancak bunlar evlilik ve aile kurumunu asla eleştirmeyen, sadece özel hayat ve iş hayatlarını bir arada yürütemediklerinden yakınan daima yalnız kalan serbest kadınlar olarak sunulmaktadır.²⁶⁴

Popüler yazın bir yandan kadının özgürleşmesini bir yandan da erkekle bütünleşmesini öngören gerçeküstücü düşü böylece sona erdirmekte, kadını düzenin uyumlu bir üyesi olarak yaşamayı seçmeye zorlamaktadır.²⁶⁵ Kendilerine belirlenen yerlerde belirlenen biçimlerde davranmak zorunda bırakılan kadınlar bu sınırları ve talepleri aştıkları zaman toplum tarafından taciz edilmekte, cinselliklerini kimliklerinin bir parçası halinde taşımak isteyen kadınlar sadece yatak odasında kalması gereken kimliklerini gündelik yaşama taşımakta ve bu nedenle de denetimden çıkmış ve cezalandırılması gereken kadınlar olarak sunulmaktadır.²⁶⁶

²⁶⁰ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 2008, s.172.

²⁶¹ Saktanber, s. 212.

²⁶² A.g.e., s. 228.

²⁶³ Günseli Pişkin, “Günümüzde Türkiye’de Sinema Filmleriyle Televizyon Dizilerinde Kadınlar ve Töre”, **Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi**, 2008, s.41.

²⁶⁴ Saktanber, s. 219.

²⁶⁵ Oktay, s. 152.

²⁶⁶ Saktanber, s. 229.

Kitle iletişim araçları ile ilgili bir diğer önemli tartışma ve araştırma alanı da medyanın şiddet olgusuna yaklaşımı ve yer veriş biçimi olmuştur. 1970’li yılların başından itibaren yapılan araştırmalar, iletişim araçlarında şiddet gösteriminin kentsel toplumlarda şiddetin yaygınlaşmasında etkili olduğunu ve şiddetin, modern kapitalist toplumlarda daha çok kadınlar ve çocukları hedef aldığını ortaya koymaktadır.²⁶⁷

İlk kez 1962 yılında Berkowitz, medyanın ve filmlerin insanda gerçeklik algısını bozduğuyla ilgili araştırmalar yapmaya başlamış ve bu araştırmalarda fantezilerin ve senaryoların, hayatın gerçeği zannedilme eğilimleri oluşturduğunu ortaya koymuştur. Piaget (1983), özellikle zihinsel gelişimi devam eden ve 12 yaşa kadar soyut ve somut ayırımı netleştiremeyen çocukların bu döneme kadar öğrendiği ve gördüğü her şeyi gerçek kabul ettiğini dile getirmiştir. Sanal gerçeklik ise sadece belli bir yaş sınırının altında kalan kişileri etkilememekte ve benzer etki yetişkinler içinde söz konusu olabilmektedir. Şiddet kültürü olan toplumlarda, bu şiddet kültürü toplum tarafından benimsenen ve hatta ödüllendirilen bir unsur olduğu takdirde özdeşleşme süreci başlamakta bu noktada Bandura’nın çalışması dikkat edilmesi gereken araştırmalardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bandura (1973), araştırmaları sonucu ortaya koyduğu sosyal öğrenme teorisine göre; “*Şiddet modellerinin işlenmesi, bir yandan bu modellerin kopyalanmasına yol açmakta, diğer yandan, şiddete karşı bir kayıtsızlık ortaya çıkarabilmekte*”dir. Yani olumsuzlukların pekiştirilmesi vicdanın ortadan kalkmasına, insani sorumlulukların azalmasına yol açabilmektedir.²⁶⁸

Zilmann (1999) da, medyadaki şiddetin etkileri konusundaki çalışmalar yapmış ve “Sosyal bilgi süreçleri” olarak adlandırdığı teorisinde konuyu “şiddet medyası kullanımı” kavramı çerçevesinde ele almıştır. Araştırma sonuçlarına göre; şiddet medyasını kullananlar üzerine yaptığı çalışmaları, şiddet medyasını kullanmayanlarla kıyaslamış ve algı değişimi ve farklı zihin haritalarının oluşumundan söz etmiştir.

“Şiddet medyası mağdurlarının gerçek yaşam alanlarını farklı yorumlamak, bilgileri tehdit olarak algulamak, kendini ve çevreyi

²⁶⁷ Aziz vd.,a.g.e.,1994, s. 7.

²⁶⁸ Berkowitz ve Zilmann’dan akt. Prof. Dr. Zuhal Baltaş, “Sağlık ve Şiddet”, **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006, s. 36-37.

umursamama tutumunda belirginlik ve düşmanca davranışlarında artış olduğunu ortaya koymuş ve bunu şiddet medyası kullanım semptomları diye medikal literatüre geçecek bir isimle anmaya başlamıştır".²⁶⁹

Şiddete neden olan etkenler arasında, medya ve şiddet ilişkisinin sıklıkla ifade edilmekte ve Rodgers ve Thorson (2001) gibi yazarlara göre medyanın izlenirliğini arttırmak için şiddeti yüceltmesi, abartması ya da halkı taraflı olarak bilgilendirmesi hem yetişkinlerin hem de çocukların şiddeti yaygın ve normal kabul edilebilir bir olgu olarak algılamasına neden olmaktadır.²⁷⁰ Sadece şiddeti uygulayan ile maruz kalan tarafları ilgilendiren bir sorun olmaktan ziyade tüm toplumu ilgilendiren, neden ve sonuçları açısından birçok etkenle açıklanabilecek bir olgu olan şiddet, medyanın sunum şekli ve eklediği yorumları ile medya tüketicilerinin şiddete yükledikleri anlam ve geliştirdikleri yargılar üzerinde büyük etki yaratabilmektedir.²⁷¹

Diğer yandan izleyicilerin sadece pasif olarak kabul edilmesi de eski bir bakış açısını oluşturmakta ve günümüzde yapılan çoğu araştırma sonucunda izleyicilerin aktif olduğu ve mesajla aktif bir şekilde ilişkiye girdiği görüşü kabul edilmektedir. Ancak her bireyin aynı düzeyde zihinsel kapasiteye sahip olduğu ve sağlıklı olduğu garanti edilememekte ve medyanın ürettiği metinleri herkesi düşünerek yapması gerektiği görüşüne dikkat edilmesi gerekmektedir.²⁷²

Proje Yürütücülüğünü Aysel Aziz'in yaptığı *Medya, Şiddet ve Kadın: 1993 Yılında Türk Basınında Kadınlara Yönelik Şiddetin Yer Alış Biçimi* (1994) isimli çalışmada araştırma için seçilmiş gazetelerdeki kadınlara yönelik şiddet haberleri içerik analizine tabi tutulmuş ve ayrıntılı olarak yorumlanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre; kadına yönelik şiddetin nedenlerinin, kadının cinsiyetine bağlı olarak oluştuğu ve geleneksel görüş ve değerlerle ilişkili olduğu ortaya konmuştur. İnceleme sonunda kadınların en çok din, gelenek ve görenekler çerçevesinde oluşmuş ve toplumda genel kabul gören ahlak ve namus anlayışına ilişkin değerlere uymamaları sonucu şiddet

²⁶⁹ Zilmann'dan akt. Baltaş, s. 37.

²⁷⁰ S. Ruken Öztürk, Özgür Erdur-Baker "Kadına Yönelik Şiddetin 1990 Sonrası Türk Sinemasında Temsili", http://cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd_int/pdf/S.%20Ruken%20Ozturk%20&%20Ozgur%20Erdur-Baker.pdf, 15.11.2010, s. 2.

²⁷¹ A.g.e., s. 4.

²⁷² Berrin Yanıkkaya, **TV'de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006, s.50.

gördükleri ortaya çıkmıştır. Erkeğin kadına dayak atmayı doğal addetmesinin de vurgulanarak kullanılmasıyla, Türk basın haberciliğindeki bu yaygın kabulün toplum içerisinde erkeğin şiddet eğilimlerinin pekiştirilmesine yönelik olduğu söylenebilmektedir. İkinci büyük grubu erkeğin toplumsal yaşamda karşılaştığı sorunlar (işten atılma ve geçim sıkıntısı gibi) nedeniyle şiddet gören kadınlar oluşturmaktadır. Geçim sıkıntısı ile şiddete başvurma arasındaki ilişkinin bu denli vurgulanması şiddetin alt toplumsal sınıflarda yaygın olduğu inancını kabul etmektedir, oysa, şiddet üzerine yapılan araştırmalarda gelir düzeyinin düşüklüğü ile şiddete başvurma arasında doğrudan bir ilişki olmadığı saptanmıştır. Kadının şiddet görmesinin diğer nedenlerini şöyle sıralamak mümkündür: Kadının savunduğu düşünceler nedeniyle şiddet görmesi, erkeğin kadına şiddet uygulama hakkına sahip olduğunu düşünmesi, kadının evlilik dışı ilişkiye girmesi, kadının erkeğin cinsel ihtiyaçlarını karşılamaması, kadının istemediği biriyle evlenmeye zorlanması, kadının güzel olması, kadının ev içi görevlerini yerine getirmemesi olarak belirlenmiştir.²⁷³

Ayrıca incelenen haberlerde cinsel tacize uğrayan kadınların oranının %12, dayak yiyenlerin oranının %15 olması göz önünde tutularak kadınların ancak tecavüze uğradıklarında, yaralandıklarında ve öldürüldüklerinde haber konusu yapıldıkları söylenebilmektedir.²⁷⁴

Smith'in (1976) yetişkinler için diye adlandırılan 428 ucuz kitap üzerinde yaptığı içerik çözümlemesinde de, işlenen ana temalardan birinin, cinsel ilişkiye karşı koyan bir kadına karşı güç kullanılması bulunmakta ve söz konusu kitapların hemen hepsinde, uygulanan gücün miktarı ve türü ne olursa olsun, kurban sonunda uyarılmakta ve bu onun için bir aşağılanma anlamına gelse de, saldırgana fiziksel olarak karşılık verir durumda gösterilmektedir.²⁷⁵

Aziz vd. yaptığı araştırmada ortaya çıkan bir diğer önemli sonuçta; genel olarak değerlendirildiğinde, kadına yönelik şiddet olaylarında haber verme açısından son derece şaşırtıcı özelliklerin ortaya çıkması yönünde olmuştur. Bunların başında, gazetelerin genelde haber verme açısından klasikleşmiş haberin öğelerinin (kim, ne,

²⁷³ Aziz vd, a.g.e., s. 32-33.

²⁷⁴ A.g.e., s. 31.

²⁷⁵ Smith'den akt. Scully, a.g.e., s.73.

nerede, ne zaman, neden, nasıl) verilmesi kuralına bile uymaması gelmektedir. Saldırıya uğrayanın ve saldırganın cinsiyetlerinin ve şiddetin biçiminin verilmesi (yaralama, tecavüz, öldürme gibi) yeterli görülmekte, olayın diğer öğeleri ve özellikle “zaman” ögesi göz ardı edilmektedir.²⁷⁶

Uyandırdığı tüm olumsuz duygulara rağmen, bir çekicilik duygusuna sahip olan ve kişinin güç ve güçlü ile özdeşleşmesini sağlayan şiddet, estetize edilerek büyüleyici ve çekici bir hale sokulabilmektedir. Bu tür şiddetin en çok kullanıldığı alanlardan biri de reklamlardır. Şiddetin görüntüsünün olumsuz olmasına rağmen, görüntüyü parçalayarak, parçayı örterek ya da estetize edip, meşru kılarak bu olumsuzluğu ortadan kaldıran reklamlardaki cinsiyetçi bakış açısı da genel olarak bu şiddetin uygulama alanı olarak kadını belirlemiştir. Kadının seyirlik bir nesne konumuna indirildiği, kadın bedeninin parçalara ayrılarak rahatça kullanıldığı, erotize edildiği reklamlarda kurtarıcı olarak yine bir erkek sunulmakta ve bir süre sonra kadın izleyiciler de dahil olmak üzere bu durum hayatın doğal bir parçasıymış gibi algılanıp içselleştirilmektedir.²⁷⁷

Bu durum sadece reklamlarda değil yazılı ve görsel basının tümünde yer almakta ve cinselliğin çıplaklıkla özdeşleştirildiği bir toplumda, karikatürlerde, seks işçileri ve tecavüz edilmesi daha az sakıncalı olarak görülen mini etekli, göğüsleri ve kolları açıkta bırakan dekolte giysili olarak çizilen kadınlar, müsait olarak sunularak bu kadınların neye benzediği de resmedilmektedir. Bu sayede diğer kategoriye girmek isteyen kadınlara da neleri yapmamaları ya da giymemeleri gerektiği de gösterilmektedir.²⁷⁸

Pornografik yayınlardaki şiddet gösterimine bakıldığında da bu yayınların kadınların kendilerini kurban konumunda algılamalarını pekiştirdiği ve bu tür yayınların saldırganın evcilleştirilmesine bir katkısı olacağı yolunda beklentilerin oluşmasına katkıda bulunduğu görülmektedir.²⁷⁹

²⁷⁶ Aziz vd, a.g.e., s. 53.

²⁷⁷ Seçil Büker, Ayşe Kıran, **Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1999, s.51-56.

²⁷⁸ Saktanber, s. 231.

²⁷⁹ Aziz vd. a.g.e., s.11.

Walkowitz'e göre, Karındeşen gibi mitolojilerin mesajı da, şehirlerin kadınlar için tehlikeli yerler haline getirilmesinde ve erkeklerin kadınlar üzerindeki otoritesinin desteklemesinde yatmaktadır.²⁸⁰

Çoğunlukla geleneksel ahlak anlayışını destekleyecek şekilde çözümlenen ve çatışmalar, acı çekmeler, kötülükler, dalaverelerle ilerleyen melodramlarda da ağırlık, şiddet ve seks üzerinde toplanmakta, iyi ile kötü arasında yoğun bir çatışma yaşanmaktadır. İyi ve ahlaklının kazanması, düzenin yeniden kurulmasıyla sonuçlanan bu anlatılar sistemin de yeniden üretimini ve devamını sağlamaktadır.²⁸¹

Mevcut zihniyet ve değerlerin süregitmesinden çıkarı olanlar ile bu tür değerlerin değişimini bilinçli olarak amaçlayanlar arasında bir pazarlık alanı oluşturan ve medya ile yaygınlaşan popüler kültür ürünlerinde,²⁸² kadın imgesi genellikle erkek mülkiyetiyle çevrelenmiş bir alanda yer almaktadır. İnsanların etrafını saran ve sürekli karşı karşıya kalınan masallar, reklamlar, haberler, fotoğraflar, televizyon programları vb. ürünler erkek egemen bir anlayışla oluşturulmuş, kadın bedeni parçalanarak, güzellik vurgusu ön plana çıkarılarak erotize edilip seyirlik bir nesne haline getirilmiş ve bu durum normalleştirilip içselleştirilerek kalıpsal değerler ortaya konmuş ve bunun dışına çıkan kadınlar başlarına gelebileceklerle sürekli yüz yüze getirilmiştir.

Kadın erkek arasındaki aşk unsurunun metnin iskeletini oluşturduğu popüler dizilerde de kadınlar stereotipleştirilmekte ve kadın karakterler geleneksel kalıplar içinde, şefkatli, anlayışlı, iyi eş, fedakar anne aynı zamanda da modern görümlü kadınlar olarak sunulmaktadır.²⁸³

Günseli Pişkin, “*Günümüzde Türkiye’de Sinema Filmleriyle Televizyon Dizilerinde Kadınlar Ve Töre*” isimli çalışmasında *Havar* (2006), *Saklı Yüzler* (2006), *Ademin Trenleri* (2006), *Mutluluk* (2006), *Susuz Yaz* (1963), *Kuyu* (1968), *Ezo Gelin* (1968), *Seyit Han* (1968), *Dönüş* (1972), *Bedrana* (1974), *Hazal* (1979) *Yılanı Öldürseler* (1981) gibi filmlere değinerek *Aşkım Dağlarda Gezer* (1999), *Asmalı Konak*

²⁸⁰ Segal, s. 307.

²⁸¹ Alemdar vd., s. 130-131.

²⁸² Tanrıöver vd. s.10.

²⁸³ Pişkin, s. 41.

(2002), *Zerda* (2002), *Berivan* (2002), *Kımalı Kar* (2002), *Kırık Ayna* (2002), *Aşkına Eşkuya* (2001), *Sıla* (2006), *Ezo Gelin* (2006) gibi içinde ağaların olduğu ve töre konusunun baskın olarak işenip kadınlar üzerindeki etkilerinin gösterildiği filmleri ele almıştır. Pişkin'e göre bu dizi ve filmlerde, kadınlar genellikle törelerle ya da kurallarla çatışma halinde olarak sunulmaları da öykünün devamlılığı içinde kadın sisteme uyumlandırılmakta ve öykülerin çoğu erkek egemen toplum yapısındaki maçoçluk ve feodalizm özelemlerine seslenmektedir. Düzenin sağlıklı yürümesi için kadınların kendileri için uygulanan kurallara uyması ve kendilerine biçilen rollerde davranırlarsa daha mutlu olacakları anlatılmakta, kadınlar geleneksel rolleriyle uzlaştıkları sürece hiçbir sorun olmamaktadır. Gerçek sorunlarından son derece uzak çizilen kadınların rolleri, konusu aşiretler ya da ağalar etrafında geçen dizilerde, daha çağdaş görünümlü feodal yapı içinde, mitlere bağlı kalınarak ancak yumuşatılarak sunulmaktadır. Toplumsal yapının bozukluğundan soyutlayarak, kişisel yetersizlik, şanssızlık ya da kültürel azınlıklarla ilgili acılar olarak sunulan bu sorunlar dizi mantığı içinde kaybolmaktadır. Çünkü bu dizilerin mantığı orta sınıfın yaşadığı acıların sorumluluğunu açıklamaktadır.²⁸⁴

Geleneksel kadın mitleriyle erişemeyecek bir yere konulan kadının, kapasitesi ve görevleri erkek egemen toplum yapısına göre çizilmiş ve kadını bulunduğu yerden indirecek herhangi bir olayla karşılaşması ve mite zarar verecek duruma maruz kalması oradan indirilmesine neden olmuştur.²⁸⁵

Soğukkanlılık, istikrar cesaret ve başarının karşısına, duygusallık, zarafet ve sadakat, gibi ideal kadın özellikleri yerleştirilmekte²⁸⁶ ve dizilerin hemen hepsi, pozitif değerlerle donatılmış ve izleyicinin özdeşlik yelpazesini belirleyen “bizimkiler” ve negatif değerlerle donatılmış “ötekiler” arasındaki çatışma üzerine kurulmaktadır.²⁸⁷

Genellikle açık veya örtük olarak meşrulaştırıcı nedenler eşliğinde ortaya çıkan şiddet eylemleri²⁸⁸ daha çok kadınlara yönelik olarak ortaya konmaktadır. Erkekler

²⁸⁴ A.g.e., s. 43-45.

²⁸⁵ A.g.e., s. 44.

²⁸⁶ Sevilay Çelenk, Nilüfer Timisi, “*Yerli Dramalarda Kadın Temsili ve Şiddet*”, **Televizyon Kadın ve Şiddet** Der. Nur Betül Çelik, KIV Yayınları, Ankara, 2000, s. 33-34.

²⁸⁷ A.g.e. s. 50

²⁸⁸ A.g.e.. s.55.

tarafından uygulanan sarkıntılık, sözlü taciz ve mağduriyetten yararlanmaya çalışma gibi eylemlerin yanında²⁸⁹ tecavüz de televizyon dizilerinde yer almaktadır.

Kadının “namuslu” olmasının koşullarını belirlemekten, kadının çalışma yaşamındaki durumunu belirlemeye kadar kadına ve kadınlığa ilişkin anlamları dolaşımında tutan medya, bunları yeniden kurmakta, üretmekte ve meşrulaştırmaktadır.²⁹⁰

Özellikle töreye aykırı davranma “suçu” adıyla tanımlanan kaçarak evlenmek, evlilik dışı ilişkiye girmek ve hatta tecavüz gibi durumlarda ortaya çıkan şiddet çoğunlukla kadınlara yönelik olarak ortaya çıkmakta ve yine kadınlar suçlu görülmektedir. Toplumsal realite olarak kabul edilen ve hatta yasalarla da onaylanan bu duruma yönelik kanunlar 2005 yılında gerçekleştirilen değişikliklerle normal hale getirilmiştir.²⁹¹

Genel olarak şiddet söyleminin hakim olduğu televizyon dizilerinde, kadının konumlandırılışının yanında spesifik olarak tecavüzün vurgusuna baktığımızda durumun pek de değişmediği görülmektedir. Yerli televizyon dizilerinin yükselişe başladığı dönemden itibaren tecavüzün sıklıkla anlatılarda dile getirildiği görülmektedir. *Asmalı Konak* (2002-2003), *Sıla* (2006-2008), *Ateş ve Kül* (2009), *Küçük Kadınlar* (2008-2011), *Binbir Gece* (2006-2009), *Menekşe ile Halil* (2006-2008), *Aşk-ı Memnu* (2008-2010), *Arka Sıradakiler* (2007-2012), *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* (2010-), *Fatmagül'ün Suçu Ne?*(2010-2012), *İffet* (2011-2012) ve daha pek çok dizide yer alan tecavüz, bazen esas erkeğin karısına tecavüzü şeklinde gerçekleşirken bazen de söz dinlemeyen, yanlış zamanda yanlış yerlerde bulunan ya da yanlış ilişkiler yaşayan kadının başına gelmektedir.²⁹² Bu dizilerde, başrol oyuncusu erkek tarafından ve çoğunlukla da karısına ettiği tecavüz zaman içinde anlatıda yumuşatılmakta,

²⁸⁹ A.g.e., s.51-52

²⁹⁰ Davut Dursun “*Şiddet İçerikli Televizyon Yayınları ve RTÜK*”, **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006, s. 68.

²⁹¹ Pişkin, s.41.

²⁹² *Sıla*, *Aşk-ı Memnu*, *Öyle Bir Geçer Zaman Ki* gibi dizilerde kadınlar kocaları tarafından tecavüze uğramışlar; ancak bir süre sonra anlatı içinde bu durum yumuşatılmış ve kadınlar ya kocalarına hak vermişler ya da onları affetmişlerdir. *Fatmagül'ün Suçu Ne* dizisinde ise, *Fatmagül* gecenin geç saati tek başında karanlık bir arazide tek başına yürürken saldırıya uğramış ve bu durum daha sonra herkesin onu suçlamasına neden olmuştur.

meşrulaştırılmakta ve kadının adama olan aşkıyla da tamamen kabul edilir hale getirilmektedir.

Özellikle son dönemde *Fatmagül'ün Suçu Ne?* dizisiyle tekrar gündeme gelen tecavüz ve tecavüzün sunuluş biçimi için Nilüfer Narlı;

“Bir televizyon dizisinin bir tecavüz sahnesiyle tanıtılması gerçekten çok acı. Türkiye’de zaten kadına karşı cinsel şiddet çok önemli bir sorun. Türkiye’de aile içi şiddetin yüzde 87’si kadınlara karşı işleniyor. Şiddetin yüzde 34’ü fiziksel, yüzde 53’ü sözlü olarak. Türkiye’de kadınların yüzde 35.6’sı bazen yüzde 16.3’ü sık sık aile içi tecavüze uğruyor. Neredeyse her iki kadından biri tacize uğruyor. Türkiye’de taciz konusunda müthiş bir özgürlük var. ... Aslında tecavüz bir insanlık suçu ama tecavüzü bir fantezi gibi görme eğilimi var insanlarda. Tecavüzün bu şekilde yansıtılması, bir dizinin tanıtım malzemesi gibi kullanılması bu suçun sıradanlaştırılmasına yol açıyor.”²⁹³

yorumunu yapmış ve bir şiddet suçu olan tecavüzün televizyon ekranlarında yer alan oldukça popüler bir diziyle nasıl sıradanlaştığı vurgulamıştır.

Kadınların maruz kaldığı cinsel şiddetin kitle iletişim araçları yoluyla sıradan bir olaymış gibi sunulması, mizah malzemesi haline getirilmesi (İnternette ya da sosyal paylaşım ağlarında dolaşan; ‘Suçunu buldum, gece dışarı çıkmak’ ya da ‘Fatmagül’ün suçu yok biz onu Bihter zannettik!’ gibi ifadelerin dolaşması, oyunlar oluşturulması²⁹⁴), haz verici bir eylem olarak sunulması, cinsel şiddet suçunun yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Bazı televizyon programlarında sahne üzerine detayları yorumlar yapılmış ve olay komedi unsuru haline getirilip, cinsel şiddet karşısında duyarsızlaşma artırılmıştır.

Birçok dizide anlatı içinde gereksiz yere kullanılan tecavüzün normalleştirici etki yarattığı üzerinde duran Sosyolog Kezban Çelik’e göre; hiçbir amaca hizmet

²⁹³ Nilüfer Narlı, <http://www.skyturk.net/dikkat-cekme-ugruna-escinsellik-teshiri-yapiliyor/>, 22 Eylül 2010.

²⁹⁴ Fatmagül’ün Suçu Ne? dizisiyle, Beren Saat’in daha önce oynadığı Aşk-ı Memnu dizisi arasında bağlantı kurarak, izleyicilerin, ‘Suçunu buldum, gece dışarı çıkmak’ ya da ‘Fatmagül’ün suçu yok biz onu Bihter zannettik!’ gibi ifadelerinin dolaşması, oyunlar oluşturulması ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. <http://www.1oyunlar1.net/oyun/1730/Fatmagulun-Sucu-Ne-oyunu.html>, <http://www.oyunc.com/fatmagulun-sucu-ne.html>, haber.gazetevatan.com/internette-rekor-kirdi/329280/8/Haber, <http://sivrihisarhaber.com/haber/> boyle-giderse-cinsel-siddet-hizla-artacak-304.html, <http://www.haberaktuel.com> [/fatmagulun-sucu-ne-fragman-haberi-307287.html](http://fatmagulun-sucu-ne-fragman-haberi-307287.html), <http://fan.kanald.com.tr/fatmagulunsucune/yorum/bu-kizin-sucu-ne-13885.html>

etmeyen bu sahneler ve tecavüzcüsüne aşık edilen kadınlar hiçbir şekilde kabul edilememekte ve ataerkil yapıya sahip, tecavüzcüsüyle zorla evlendirmenin devam ettiği, tecavüze uğrayan kadının suçlandığı bir toplumda, tecavüz sahnelerinin amaçsızca kullanılması ancak negatif etki oluşturabilmektedir. Psikiyatrist Bengi Semerci de, dizilerin içeriklerinden çok, basında nasıl anlatıldığı, nasıl sunulduğu üzerine durmuş ve bunun çok daha önemli bir etki yaptığını belirtmiştir. 3. sayfalarda pek çok tecavüz haberiyle karşı karşıya kalan kitlelere bunun nasıl sunulduğunun önemini vurgulayan Semerci, tecavüzün hem yasal hem de insani olarak suç olduğu yönünde mesajlar verecek şekilde aktarılması gerektiğini belirtmiştir.²⁹⁵

Bu noktada karşımıza çıkan en büyük tartışma medyanın şiddeti verip vermemesi yönündedir. Hayatın bir parçası olarak karşımıza çıkan şiddetin verilmesiyle ilgili medyada üst düzey görevlerde de bulunan Nuri Çolakoğlu şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Şiddet, gene bunun muhatabı olanların ifade ettiği gibi insanın kimyasını bozan, ruhunda derin yaralar açan, etkileri çok kalıcı bir olgu. Ama şiddet bu toplumda var ve medya bu toplumu yansıtan bir ayna olarak işlev görüyor. Televizyonu, radyosu, dergisi, gazetesiyse bu görüntüyü yansıtıyor. İnsanlar ise bu görüntü düzeltme yönünde çaba harcayacak yerde aynaya kızıyor. Bataklığı kurutacak yerde sivrisinek yakalamaya çalışılıyor.”²⁹⁶

Çolakoğlu'nun da belirttiği üzere medyanın hayatın içinde yer alan bir olgu olan şiddeti vermesi doğaldır. Ancak İldeş'in de belirttiği gibi veriliş biçimine dikkat edilmesi, insanların etkilenip yönlenebileceği konularda yumuşatılması, sık sık tekrarlamak suretiyle insanların beyinlerine kazımadan; okuyucu ve izleyicileri olaylarla özdeş hale getirmeden verilmesi daha uygun bir yaklaşım olarak görülmektedir.²⁹⁷

²⁹⁵ Ece Göksedef, “Medyada Tecavüz Sahnesi Ve Etik Tartışmaları Peki Bilim Ne Dedir?”, <http://www.Haberturkbuku.Com/Habergoster.Asp?İd=232&Adi=Medyada-Tecavuz-Sahnesi-Ve-Etik-Tartismalari>, 23 Eylül 2010.

²⁹⁶ Nuri Çolakoğlu, “Yayıncılık İlkeleri”, **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006, s. 23.

²⁹⁷ Nihal İldeş, “Aile ve Şiddet”, **Radio ve Televizyonlarda Şiddet ve İntihar Haberleri, Sempozyumu**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 2002, s. 69.

Televizyondaki şiddetin nasıl sunulduğuna ilişkin araştırmalar yapan Comstock ve Paik (1991), yapılan araştırmaları da göz önüne alarak belli noktalara dikkat çekmişlerdir. Bunlar;²⁹⁸

- “Şiddet uygulayanın ödüllendirilmesi ya da ceza verilmemesi,
- Şiddetin meşrulaştırılarak sunulması,
- Sunulan şiddet içerisindeki ipuçlarının günlük yaşamdakilere benzemesi. Örneğin, sergilenen şiddetin kurbanının aynı isme sahip olması. Ya da izleyenin düşmanca baktığı biriyle aynı özellikleri taşıması.
- Şiddet uygulayanın izleyiciye benzer biçimde sunulması,
- Şiddetin hayal ürünü bir filmin bir parçası olmaktan çok gerçek bir olay olarak sunulması,
- Şiddet sunumunun eleştirel ya da olumsuz yönünü gösterecek ölçüde sunulmaması,
- Şiddet eyleminin izleyiciyi çekecek ölçüde sunulması,
- Sözlü saldırının yerini, fiziksel şiddet ya da saldırının alması,
- Sergilenenler, şiddet ya da diğerlerinin sorunun çözümünü izleyiciye sunmadan sona ermesi”

Bu değerlendirmeler ışığında bakıldığında, iletişim araçlarında olguların öykülendirilmesinde, egemen değer ve görüşlerin sunumu ve var olan öykülendirme tarzının içindeki egemenlik ilişkilerini ne biçimde barındırdığı önem taşımakta ve şiddetin öykülendirilmesindeki her söz ve düşünce aktarım düzeyinde toplum içinde eşitsiz ilişkilerin pekiştirilmesine hizmet edebilmektedir.²⁹⁹

Yapımcı ve yönetmen Tomris Giritlioğlu da ortaya koyduğu çalışmalarda bu duruma gösterdiği dikkati aşağıdaki gibi ifade etmiştir:³⁰⁰

²⁹⁸ Comstock ve Paikden akt. Ömer Özer, **Medya, Şiddet, Toplum**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2007, s.159-160.

²⁹⁹ Aziz vd. a.g.e., s. 17.

³⁰⁰ Tomris Giritlioğlu, **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006, s.44.

“Şiddetten kaçmadan, toplumda var olan şiddeti vererek. Bunlar sadece yaratılan sanal kahramanlar değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği olan kahramanlar da oluyor. Mesela bir dizimizde töre cinayeti nedeniyle kız kardeşini öldüren bir adamı işledik ama sonunda onu cezalandırdık. Yaratılan kahraman elinde silahla dolaşıp onu kullandığı takdirde senaryo içinde affedilmemeli veya affedici yanları işlenmemeli diye düşünüyorum.”

Yönetmen Giritlioğlu'nun ve Comstock ve Paik'in de araştırmalarında belirttiği üzere, gösterilen şiddetin cezasız kalması, ya da meşrulaştırılarak hayatın bir gerçeği, sıradan bir olay olarak sunulması izleyicilerin algısı üzerinde etkili olmakta ve anlatı içinde kabul edilebilir hale gelen bu durum gerçek hayat ki kabullenmeyi de beraberinde getirebilmektedir.

Lynne Segal'e göre de iletişim araçlarının tecavüz olayını ele alırken öncelikli olarak şiddeti değil de, cinselliği konu edinmesi, tecavüzün arkasındaki bozuk dürtüleri saklayarak olayı saptırmaya neden olmaktadır.³⁰¹

Genel olarak bakıldığında, gerek üretilen mitler, gerek çocukluğumuzdan beri anlatılan masallar, gerekse de kitle iletişim araçlarıyla yeniden üretilen ataerkil yapı, erkek egemen bakışı doğrultusunda kadının konumunu sağlamlaştırmakta ve yapının devamlılığını sağlamak için her türlü aracı kullanmaktadır. Kadının özgürleşmesi adına kullanılan kadın bedeni, görsel haz nesnesi olmaktan öteye geçememekte, sattırılmak istenen ürünler için kullanılan bir unsur olarak görülmektedir.

Gerek görsel basında gerekse de yazılı basında; kadınlara ilişkin egemen cinsiyetçi bakış açısı, kadına ilişkin ideal tipi ya da tipleri yeniden yaratmaktadır. Kadınlara yönelik şiddet; cezalandırılmayan kahramanların öyküleri eşliğinde, her zaman gündelik hayatımıza eşlik edecek tarzda sıradanlaştırılarak verilmekte, böylece şiddet, modern dünyada cinsel tercihlerden biri haline dönüşmektedir. Anlatı içinde erkek ve kadın arasındaki biyolojik farklılık esas alınmakta, bu farklılık zıtlık haline getirip insani ilişkileri temelinde yeniden tanımlanmaktadır. Böylelikle, gündelik ilişki kurma tarzları sınırlı ve izole edilmiş ortamlarda yaşayan çok sayıda kadın için şiddet,

³⁰¹ Lynne Segal, **Gelecek Kadın mı?**, Çev. Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, s. 143.

sanki günlük hayatlarının normal bir parçası olarak kabul edilebilmekte ve içselleştirilmektedir.³⁰²

Televizyon haberleri, programlar en çok da televizyon dizileri aracılığıyla karşılaştığımız kadına yönelik şiddet ve özellikle tecavüz anlatı içinde vazgeçilmez öğelerden olmaktadır. Bağlamından koparılarak, öykü içine yedirilerek, izleyene yanlış mesajlar verecek şekilde kullanılan şiddet ve özellikle tecavüz sahneleri, çoğu zaman kadını suçlu duruma sokmuş, sıradanlaştırılıp, normalleştirilmektedir. Özellikle arkasına sığınılan “namus”, “kışkırtma”, “erkeğin bir anlık öfkesi” ya da “cinsel açıdan kendini tutamaması” gibi argümanlar bu söylemin ve cinsiyet farklarının meşrulaşmasında katkı sağlamaktadır.

³⁰² Aziz vd. a.g.e., s.11.

3. ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRILMASINDA BİR ARAÇ OLARAK SİNEMADA TECAVÜZ OLGUSUNUN TARTIŞILMASI

Filmlerde kullanılan simgeler, semboller ve kültürel figürlerin anlamı ile ilgili kimi zaman bir takım boşluklar ortaya çıkabilmekte ve bu durumda izleyicinin kişisel deneyimleri, bilgileri, hayal gücü ve bakış açısı filmleri anlamak ve yorumlamak açısından ön plana çıkabilmektedir. Bu nedenle, aynı film her seyirci grubu için ülkelere, yaşa, bulunduğu toplumsal sınıfa, cinsiyete vb. değişkenlere bağlı olarak birbirinden farklı okumalara yol açabilmekte, aynı zamanda filmin tüketildiği zaman dilimi ve tarihsel koşullar da seyir sürecini etkileyebilmektedir.³⁰³ Tüm bu kabullerden yola çıkarak baktığımızda bu bölümde ilk olarak sinema dilini oluşturan temel kavramlar incelenecek ve bunların cinsiyetle olan bağlantıları üzerinde durulacak ardından bu kavramlar temel alınarak cinsiyetçi bakış açısının ve tecavüzün sinemada yer almasının Dünya ve Türk sinemasında kullanımına değinilecektir.

3.1. SİNEMASAL DİLİN KURULMASI VE ERKEK EGEMEN SÖYLEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI

Sinema sadece içerik açısından değil sinemasal dili oluşturan belli kavramların ve tekniklerin kullanımı açısından da ideolojik olarak bilinçli ya da bilinçsiz kullanılabilen ve bu dil aracılığıyla bir dünya yaratılıp kitlelerin bilinçleri yönlendirilebilmektedir. Bu başlık altında genel olarak sinemasal dili oluşturan bu öğeler toplumsal cinsiyetle ilgili olarak tartışılacak ve bu doğrultuda ortaya konan görüşler örneklerle sunulacaktır.

İktidar ve rıza arasındaki zorunlu aynı hizaya getirme ancak toplulukların kabul ettiği ortak değerlerle mümkün olmakta; ancak çoğunluğun kabulleri güçlünün iradesine uygun olarak biçimlendirilirse, sınıfsal çıkarlar ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, rızanın biçimlendirilmesi ve eğitilmesi unsurları önem kazanmakta ve medya, rızanın üretimi sürecinin asli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Normal şartlarda medyanın meşru olarak kalabilmesi için; günlük işlerinde yansız ve bağımsız olmak için güçlülerden emir almaması ya da dünya hakkındaki açıklamalarını bir takım durumlara

³⁰³ Serpil Kirel, **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, Temmuz 2010, s. 161.

uygun kılacak şekilde “bilinçli olarak” eğip bükmemesi aynı zamanda da ortak kabullere duyarlı olması gerekmektedir.³⁰⁴

Bu araçlardan bir tanesi olan sinema Bonitzer’e göre, yatay olarak adlandırılabilen olan filmin temsil ettiği, izleyicinin gördüğü olaylar dizisi gibi biri görünür; dikey olarak adlandırılabilen olan sinema ve gerçeğin karşılaşmasını yani sinema deneyiminin kendisi gibi görünmez iki olay tipini kaydetmektedir.³⁰⁵. Kesme iktidarını elinde tutan sahneye koyucu, kesmenin etkileri izleyiciye egemen olduğu ölçüde efendi olmakta; buna karşılık, izleyici de iyiyle kötüyü ayırarak, gerekli olanı alıp diğerlerini dışarıda bırakarak kendine göre sahneye koyucu olabilmektedir.³⁰⁶ Etkisini alan derinliğinin açılması, serilmesi ve akte edilmesinden alan sinema, bu etkiye dayanan tek sistem olmamasına rağmen, bu etkinin gücü, bütün öteki temsil sistemlerinde olduğundan daha kökten, daha mükemmel, daha derin algılanması bakımından önemlidir.³⁰⁷

Sinemanın biricik özelliğini, bir yandan algıya dayalı, diğer yandansa gerçeklikten uzak olmasının yarattığı ikili karakterinden aldığı, bütün algıyı kendinde toplayarak onu kendi yokluğunun içine taşıdığını ve temel işleyişinin varlık-yokluk diyalektiğine dayandığını ortaya koyan Metz, seyirci-perde ilişkisi, aygıtın seyircide harekete geçirdiği hazlar ve fetişizm olmak üzere bu diyalektiğin, sinemada üç düzeyde işlediğini belirtmiştir. Metz’e göre, film seyretmeden alınan haz, öznenin kendisi, öteki ve onu çevreleyen dünya üzerinde efendi olma duygusundan beslenmektedir.³⁰⁸

Kültürel anlamı doğallaştıran, normalleştiren ve yeniden üreten mite³⁰⁹, büyüye, rüyaya giden kapıları açan, insanın saf ve rasyonel bir varoluşa hiçbir zaman sahip olamayacağını ve insanın imgesel ihtiyaçlarını tanımak gereğini gösteren

³⁰⁴ Hall, a.g.e., 1999, s.122

³⁰⁵ Pascal Bonitzer, **Bakış ve Ses**, Çev: İzzet Yasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s.42.

³⁰⁶ A.g.e., s. 44-45.

³⁰⁷ A.g.e., s. 9.

³⁰⁸ Metz’den akt. Umut Tümay Arslan, “Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı”, **Kültür ve İletişim • Culture & Communication**, 2009, Kış, s.19-20.

³⁰⁹ Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit Yayıncılık, Ankara 1994, s.130.

sinemanın, seyirci ile ilişkisinin de imgeselle olan bu bağ çerçevesinde düşünülmesi gerekmektedir.³¹⁰

Film izleme bir süreç olarak kabul edildiğinde bu süreç boyunca anlamların oluşturulması, sadece film izleme eylemi sırasındaki etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkmamakta, izleyici toplumsal ve tarihsel olarak inşa edilmiş bir özne olarak kabul edilmekte ve aynı şekilde inşa edilmiş filmleri izlediği göz önünde bulundurulmaktadır.³¹¹

Anlatı biçimleri üretmenin kendisinin, başlı başına ideolojik bir eylem olduğu göz önüne alınıp, popüler anlatı biçimlerine, dolayısıyla sinemasal anlatılara bakıldığı zaman, bu anlatıların toplumsal etkileşimdeki sınıf, cinsiyet ve ırk çalışmalarının belirleyiciliğini gizleyip, yansız bir bakış açısı imal etmeye çalıştıkları görülmektedir.³¹² McGowan'a göre de Klasik Hollywood filmlerinin ideolojik boyutu, egemen bakışı kullanmalarında, nesne olarak bakışı evcilleştirmelerinde, bakışın sunduğu imkansızlığı çözmelerinde aranmalıdır.³¹³

Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarmakta ve sinema içinde bulunduğu ortamın dışında yatan gerçekliği yansıtan bir araç olmak yerine, bir aktarım gerçekleştirmektedir. Kısmen temsillerin içselleştirilmesi yoluyla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi içindeki yerini almaktadır.³¹⁴ Politik anlamları içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları muhtemel etkilerde aranması gereken filmler³¹⁵, yeni gelişen radikal fikir ve değerlerin yaygınlaşmasında önemsenecek bir role sahip olmaktadır.³¹⁶

³¹⁰ Arslan, a.g.e., 2009; s.13-14.

³¹¹ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınları, Ankara, 2005, s. 223.

³¹² A.g.e., s. 135.

³¹³ Todd McGowan, "Looking For The Gaze: Film Theory And Its Vicissitudes", **Cinema Journal**, 42, No.3, Spring 2003, <http://muse.jhu.edu>, s. 36.

³¹⁴ Michael Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 35.

³¹⁵ A.g.e., s. 19.

³¹⁶ A.g.e., s. 28.

Sinemanın oluşturduğu dünyanın gerçeklikle kurduğu görüntüsel ve tematik bağlantılar, olayların nedensellik ilkesine dayalı bir doğrusallık içinde sıralanması gibi nedenler gerçek yaşamla benzerliğini ve olabilirliğini inşa etmektedir.³¹⁷

İçinde üretildikleri toplumsal yapının dolaylı olarak yansıtıcılığını üstlenmesi ve yaşanan ya da yaşanması öngörülen dünyayı yansıtması nedeniyle filmler, içerikleri bakımından konularından daha çok şey söylemektedirler.³¹⁸

İnsanı kendi yaşamından uzaklaştırabildiği ve kişinin yaşanan gerçekliği yorumlamakta eksik kalmasına neden olduğu tartışma konusu olan sinema, yaşanan hayatın “değişmez” olduğunu seyirciye kabul ettirmede önemli bir yer işgal etmektedir. Geleneksel sinema yapısı içinde seyirci, yaşamı yönlendiren yasalar üzerinde etkinlik kurabileceği bir konuma gelememekte ve hayatı “olduğu gibi” algılamaktan öteye gidememektedir. Halkı eğlendirmeye ve hoşça vakit geçirmeye yönelik, olayların belli bir gelişimle doruk noktasına ve bir sona ulaştığı, karakterlerin kesin hatlarla belli olduğu, seyircinin olayların akışına kendisini kaptırarak karakterlerle duygusal bir birlik sağladığı geleneksel sinema, bireyin, yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtulup rahatlamasını ve içinde yaşanan dünyadan uzaklaşıp, kendi sorunlarını unutmasını sağlamaktadır.³¹⁹

Anlatı uyuşmaları, özdeşleşme yoluyla seyirciyi pasif hale getirme gibi nedenlerle sistemin devamını sağladığı ve egemen ideolojiyi pekiştirdiği için ideolojik bir aygıt olarak eleştirilen sinemada, ideolojinin üretimi-yeniden üretimi temsillerle yakından ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır.³²⁰

Egemen ideolojiler çerçevesinde inşa edilen kurmaca dünyalardaki ilişkiler aracılığıyla toplumsal cinsiyet ve sınıfsal açıdan seyirciye nelerin yapılması nelerin yapılmaması gerektiğini söyleyen filmler³²¹, temsil biçimleriyle, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağıının, hatta ne olacağıının belirlenmesi için bir zemin teşkil etmekte ve

³¹⁷ Abisel, a.g.e., s. 171.

³¹⁸ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, s. 141.

³¹⁹ A.g.e., s. 142-143.

³²⁰ Y. Gürhan Topçu, “*Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın*”, Edt: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s. 158.

³²¹ Abisel, a.g.e., s. 223.

kadınlara uygun görülen geleneksel temsilleri destekleyecek şekilde de kullanılmaktadır.³²²

Kültürel temsilleri yeniden üretilen sinema, toplumsal huzur, ekonomik başarı ve gücün tek adresi olarak ataerkil kapitalist ideolojiyi işaret etmektedir.³²³

Byars 1950'li yıllardaki filmlerin çekirdek aile ideolojilerini, sınıf ve ırk ilişkilerini ve kapitalist iş etiğini pekiştirmeye hizmet etme yollarını ortaya koyduğu çalışmasında, kadına yönelik aile melodramlarında kadın başrol oyuncuların nihai olarak mutlu heteroseksüel ilişkilere girme eğiliminde olduklarını, ancak bunun bir kaza ya da ayrılık sonrası gerçekleştiğini ve bu finallerin de filmlerin basitçe ve sadece ideolojiyi pekiştirme işlevi gördüğü dile getirmiştir.³²⁴

İktidar kurumlarının fiili olarak elde bulundurulması kadar iktidarın parçası da olan temsiller, özneyi idealize ederek toplumu bir arada tutmaya yaramakta ve düşünce ve davranışı yönlendirerek ve yerine başkalarının konmasında frenleyici bir rol oynamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, erkek iktidarını olumlayan ya da erkek davranışına modellik edecek idealize edilmiş eril kahramanlık temsilleri, erkek egemenliğini yeniden üretmeye neden olan bir yol olagelmiştir.³²⁵

Filmlerin anlamları yansıttığı değil, inşa ettiği düşünüldüğünde, kültürel bir pratik olarak sinemanın, kadınlar ve dişilik hakkında hiç durmaksızın anlamlar ürettiği³²⁶, cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği-yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratik olduğu söylenebilmektedir.³²⁷

Erkek egemenliğindeki bir sektörün ürünleri olan filmler, kadın-erkek ilişkilerindeki gerginlikleri giderme konusunda, hem ataerkil yapının egemen olduğu yapının normalliğini ve doğallığını kanıtlamaya çalışarak hem de cinsiyetçi yaşam tarzının sivriliklerini törpüleyerek adeta bir denge işlevi görmektedir. Kadın açısından

³²² Ryan, a.g.e., s. 38.

³²³ Topçu, a.g.e., s. 158.

³²⁴ H. Leslie Steeves, "*Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları*", **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999, s. 170.

³²⁵ Ryan, a.g.e., s. 335.

³²⁶ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı**, Çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 4.

³²⁷ A.g.e., s. 1.

eşitsizliklerin, gözyaşı ya da kahkaha aracılığıyla doğallaştırıldığı toplumsal yaşam, filmler aracılığıyla kadın seyircinin günlük gerilimlerini yumuşatmak ve meşrulaştırmak üzere yeniden kurulmaktadır. Bu bakış açısına sahip filmlerin oluşturduğu dünya, toplumsal deneyimler aracılığıyla alışık olunan erkek egemen yapının onaylanmasına, toplumsal cinsiyetçiliğe dayalı hiyerarşik düzene rıza gösterilmesine, yeniden üretilmesine destek sağlamaktadır.³²⁸

Yarattığı stereotipler ile, gerçek hayatta kadınlardan beklenen sosyal ve ahlaki davranış kalıplarına uymaları için birer şablon oluşturan sinema, kadını, erkeğin bakış açısıyla, onun arzu ve korkularını yansıtacak şekilde konumlandırmaktadır. Kadını kalıplar içine sokan bu bakış onun pasifliğine, nene konumuna düşmesine neden olmakta ve kadınlar filmlerde dekoratif bir unsur olarak yer alıp bir seks objesi ya da kurban olarak sunulabilmektedir.³²⁹

Ataerkil yaşam biçimi içinde temel işlevi, yarışmaya dayalı erkek dünyası karşısında duyguların egemen olduğu daha sakin ve sıcak bir ortamın, düzenin temsilciliğini yapmak olarak belirlenen kadınların, filmlerdeki yansıması da aynı şekildedir. Bu noktada kadın karakterlere düşen, çapkınlığa, maceraya, engelleri aşmaya gönül vermiş erkeğin, ailenin temsil ettiği düzene dönmesini sağlamak ya da karşısına çıkan sınavları geçerek erkeklik niteliklerine sahip olduğu kanıtlandıktan sonra, aile ortamına kavuşmasına aracılık etmektir.³³⁰

Kadınları iyi kadınlar, kötü kadınlar olarak ikiye ayıran Klasik Hollywood sineması, iyi kadınları erkeklerin üstünlüğünü kabul eden, itaatkar, iyi eş ve iyi anne olarak biçimlendirirken, kötü kadınları ise erkeklerle rekabet eden, onlara karşı gelen, cinsel açıdan özgür, toplumun kendilerine uygun gördüğü rollere uymayan kadınlar olarak biçimlendirmektedir.³³¹

Rolüne uygun davranan iyi kadının temel niteliğini, yaşam amacı olarak aşkı, evliliği, çocuğuna bakmayı, ailesinin mutluluğu ve devamlılığı için var olmayı

³²⁸ Abisel, a.g.e., s. 136-137.

³²⁹ Topçu, a.g.e., s. 158-159.

³³⁰ Abisel, a.g.e., s. 296-297.

³³¹ Topçu, a.g.e., s. 159.

³⁰ Abisel, a.g.e., s. 297.

benimsemiş, kendini aşkına ve yuvasına adanmış, özel alan içinde sınırlanmış, erkeğin koruyucu ve cezalandırıcı denetimi altında yaşayan kadınlar olarak çizen filmler, kadına, elinde olanla yetinme, fedakarlık, namusunu koruma ve erkeklerin taleplerine uygun davranma gibi davranış kalıplarını sunmaktadır.³³² Kadınlara nasıl iyi bir eş olacakları öğretilmekte ve kadınların, ancak erkeklerin isteklerine uyarlırsa mutlu olabilecekleri vurgulanmaktadır.³³³

Rolüne uygun davranmayan kadınlar ise, belirtilen sınırların dışına çıkan, elindekiyle yetinmeyen, farklı bir yaşamı arzulayan, zaman zaman erkeklerin dünyasına geçen ya da hesap soran, istediğini elde etmeye çalışan, ekonomik açıdan özgür ve kariyer sahibi olan kadın karakterlerle temsil edilmekte ve sonunda kadın mutsuzluğa mahkum edilerek³³⁴ kaçınılmaz olarak cezalandırılmaktadır.

Genel olarak bakıldığında, sinema sadece boş zamanları değerlendirecek bir eğlence aracı olarak kalmamakta ideolojinin üretimine, yeniden üretimine katkı sağlayan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum toplumsal cinsiyet ilişkileri açısından da kendini göstermekte ve sinema kadının ve erkeğin toplumsal konumu konusunda bir bilinç yaratabilmekte ya da var olan toplumsal koşulların devamını sağlayabilmektedir. Bu nedenle filmler gerek içerikleri gerekse de sinemasal dilin öğelerini kullanımları açısından bir kat daha önem kazanmaktadır.

3.1.1. Sinemasal Dilin Öğelerinin Tartışılması

Sinemasal anlatı ortaya koyduğu öyküler ve özellikle izleyicide yarattığı hayaller ile kendine has kuralları olan; ancak bu akışı ve kuralları izleyicisine tam olarak belli etmeyen sanki kendiliğinden akıyormuş hissi veren bir evrene sahiptir. Sinema metni üstünde ayrıntılı bir inceleme ya da izleme yapıldığında ortaya çıkacak olan bu sinemasal bileşenler bir filmin yapılanmasında büyük rol oynamaktadır. Filmin kimin gözünden hangi bakış açısıyla ortaya konacağını ve bunun sonucunda izleyicide ne tür duyguların harekete geçeceğini belirleyen bu bileşenler sinemada kadının konumunun, kadına bakış açısının özellikle de tecavüz sahnelerinin yorumlanması

³¹ Topçu, a.g.e., s. 159.

³² Abisel, a.g.e., s. 299.

açısından da oldukça önemlidir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde sinemasal dili oluşturan bileşenler örneklerle incelenecek ve kadının konumu ile tecavüz sahnelerinin perdeye yansıtılışı üzerinde durulacaktır.

3.1.1.1. *Öznel Kamera (Subjective)*

Sinemasal dilin en önemli öğelerinden biri öznel kamera kullanımınıdır. Nijat Özön bu kavramı aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

“Alıcının, konuyu kişilerden birinin görüş noktasından, onun ağzından anlatmasıyla ortaya çıkan durum. Nesnel anlatı’nın tersi. Öznel anlatıda alıcının merceği bu kişinin yerini alır; dolayısıyla izleyici de olayları, olguları, durumları, varlıkları bu kişinin görüş noktasından izler; izleyen görüşü bu kişinin görüşüyle birleşir. Bundan dolayı öznel anlatı, tekil birinci kişinin anlatı özelliğini taşır.”³³⁵

Joseph V. Mascelli ise *Sinemanın 5 Temel Ögesi* isimli çalışmasında öznel kamera kullanımını şu şekilde açıklar:

“Öznel kamera, kişisel bir bakış açısından filme alır. İzleyici perde hareketine kişisel bir deneyim olarak katılır. İzleyici fil içine yerleştirilir; bu ya izleyicinin etkin bir katılımcı olarak kendi başına olması ile gerçekleşir, ya da filmdeki bir kişi ile aynı konuma yerleşerek konuyu onun gözlerinden görmesiyle gerçekleşir. Ayrıca, izleyici o sahnedeki kişilerin doğrudan kamera merceğine bakmaları ve böylece de oyuncu-izleyici arasında göz göze gelme ilişkisi sağlanması yolu ile de filme dahil olur.”³³⁶

David Bordwell ise hikâyenin aktarımı sırasında verilen bilgilere psikolojik bir derinlik katma yöntemlerinden biri olarak gördüğü öznel kamera kullanımını, yönetmenin karakterin gördüğü şeyleri karakterin gözüyle görmeye davet etmesi olarak tarif etmektedir³³⁷

³³⁵ Nijat Özön, *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000, s.538.

³³⁶ Joseph V. Mascelli, *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, Çev. Hakan Gür, İmge Kitabevi, Ankara, 2002, s. 16.

³³⁷ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art*, McGraw Hill, USA, 1993, s. 214-215.

Chatman ise, öznel kamera kullanımını, “yönetmen kamerasının merceğini karakterin yanı başına değil içine, tam olarak gözlerinin ardına yerleştirerek, bakışımızı tamamen karakterin bakışıyla özdeşleştirebilir” şeklinde dile getirir.³³⁸

Genel olarak bakıldığında, öznel kamera kullanımı, kameranın bir karakter yerine geçtiği ve onun içinde bulunduğu durumu yaşadığı, kameranın filmi izleyen kişinin gözleri gibi davrandığı durumu ifade etmektedir.

Sadece gösterilenleri bilen, yani bir gözlemci gibi öyküye dışarıdan ve tarafsız bakan bakış açısı olan nesnel kamerayı belirlemekteki en temel ölçüt, bu bakışın arkasında, dışarıdaki bir anlatıcının ya da öykü kahramanlarından birinin varlığını hissetmememiz, herhangi birisiyle özdeşleşmememiz iken; öznel kamera da tem tersine izleyici olarak bakışımız, kahramanın bakışıyla tam olarak örtüştürülmekte, olaylar sadece onun bakış açısıyla, bilgileri, duyguları, düşünceleri ile görülmekle kalınmamakta, tam olarak onun gözleriyle görünmektedir.³³⁹

Öznel kamera, sonuçta bir öznellik yanılmasıdır ve izleyici, filmdeki bir karakterin gözüyle baktığı yanılmasını yaşamakta ve bu onun öyküye katılımını daha da güçlendirmektedir. Örneğin; çarpıtılmış öznel kamera uygulamasıyla izleyici, gözlerinden bakmakta olduğu oyuncunun sarhoş ya da dengesiz tutumlarının gerçek deneyimini yaşayabilmekte, uygun kamera açıları ile izleyicilerin katılımı ile kayıtsızlığı arasındaki fark belirlenebilmektedir.³⁴⁰

Sinema tarihinde öznel kamera kullanımı konusunda en ayrıksı örnek olarak karşımıza Robert Montgomery'nin 1947 yapımı *Göldeki Kadın* (Lady in The Lake) filmi çıkmaktadır. Film öznel kamera kullanımına tam bağlılığın ve bunun başarısızlığa

³³⁸ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Anlatıda Kurmaca Yapısı*, Çev. Özgür Yaren, de ki Yayınları, Ankara, 2008, s.150.

³³⁹ Mustafa Sözen, “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümler”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2008a, (20), s. 584.

³⁴⁰ Mustafa Sözen, “Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı Ve Örnek Çözümler”, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 2008b, s. 133.

uğramasının en ünlü örneği olmuştur.³⁴¹ Filmde Dedektif Philip Marlowe'un bir cinayet öyküsünü çözmeye çalışmasını sadece onun gözlerinden izleriz.

Filmde kahramanı canlandıran aktör kamerayı göğsüne bağlanmış halde taşımış ve film, bakış açısını sınırlamıştır. Karakter aynaya bakmadığı sürece görünmez, ara sıra elleri ya da ayakları çerçeve içine girer ve onunla konuşan diğer karakterler doğrudan kameraya bakarak konuşurlar.³⁴²



Şekil 1: *Göldeki Kadın* filminden öznel kamera çekim örnekleri.

Öznel kamera kullanımına özellikle duygusal anlamda çarpıcı etkiler elde etmek için başvurulmakta ve özdeşleşme etkisini en çok yaratan teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu teknik ilk bakışta cazip gelse de eğer uzatılacak olursa tıpkı *Göldeki Kadın* filminde olduğu üzere sıkıcılaşmakta ve etkisini yitirmektedir.

³⁴¹ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2001, s. 202.

³⁴² Chatman, a.g.e., s.150.

Film boyunca neden zinciri içinde sürüklenen karakterin yaptıkları ileten klasik anlatı Bordwell'e göre, genellikle tek bir kişinin bakışının hakim olduğu öznel kamera kullanımını tercih etmemekte ve izleyici olayları ana karakter üzerinden izliyormuş duygusuna kapılsa bile birden çok kişinin akış açısına yer verilmekte ve öznel kamera kullanımı filmin geneli içinde sınırlı olarak yer alabilmektedir. Bu da Hollywood filmlerinin yoğun olarak benimsediği klasik anlatının başarılı olmasında önemli bir etken olarak karşımıza çıkmakta ve bunun tersi örnekler yukarıda da değindiğimiz üzere başarısız olmaktadır.³⁴³

Yönetmenin olayları kimin gözünden göreceğimizi belirlediği öznel kamera kullanımı çalışmamızın konusu açısından da oldukça önemli bir yere sahiptir. Çünkü özellikle tecavüz sahnelerinin çekimleri sırasında belirlenen kamera kullanımı olayın farklı şekilde algılanmasına neden olmakta ve hem hikâyenin hem de filmin sinemasal dilinin ilerleyişinde kimi zaman dönüm noktası olmaktadır.

Bu noktada karşımıza çıkan önemli örneklerden biri Lukas Modysoon'un 2002 tarihli İsveç-Danimarka ortak yapımı *Daima Lilya* (Lilya 4 Ever) isimli filmidir. Film, 2000 yılında iş vaadiyle kandırılarak İsveç'e götürülen, orada önce borçlandırılıp sonra da pasaportuna el konularak seks işçisi haline getirilen ve sonunda kapatıldığı yerden kaçıp köprüden atlayarak intihara sürüklenen bir kadının gerçek hayat hikâyesinden esinlenerek ortaya konulmuştur.

Filmde eski Sovyetler Birliği'nde adı belirtilmemiş küçük bir kenar mahallelerinden birinde annesi sevgilisiyle ABD'ye gittiği için teyzesi ile birlikte yaşayan 16 yaşındaki Lilya (Oksana Akinshina)'nın hikâyesi anlatılmaktadır. Teyzenin ilgisizliği ve parasızlık nedeniyle yalnız başına yarı aç yarı tok yaşamaya başlayan Lilya, kız arkadaşı Natasha ile birlikte yöredeki bir diskoteğe takılmaktadır. Kızların seks işçiliği yaptığı bu barda arkadaşı da para karşılığı erkeklerle birlikte olmaktadır. Lilya başta bu duruma dirense de arkadaşının söylediği yalanla kısa sürede seks işçiliği yapmadığı halde mahallede damgalanmış ve mahallenin işsiz güçsüz ve uyuşturucu kullanan oğlanlarının potansiyel hedefi haline gelmiş ve onların tecavüzüne uğramıştır.

³⁴³ David Bordwell, "The Classical Hollywood Style, 1917-60", **The Classical Hollywood Cinema**, Edt. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Columbia University Press, New York, 1985, s. 31-32.

Bu olaydan sonra tek arkadaşı mahalledeki 12 yaşındaki bir erkek çocuk olan Volodya olur ve zamanının tamamını onunla geçirir. Bir gece parasızlık ve açlık nedeniyle yaşlı bir adamla birlikte olmak zorunda kalan Lilya daha sonra aynı barda Andrey adlı genç ve zengin bir erkekle tanışır. Kısa zamanda adama aşık olan Lilya, ona birlikte İsveç'e gitmeyi teklif eden Andrew'un yalanlarına inanır ve bu durum Lilya için sonun başlangıcı olur. Son anda bir bahaneyle kendisi uçağa binmeyen Andrew, Lilya'yı tek başına gönderir ve onu bir arkadaşının karşılayacağını söyler. İsveç'e geldikten sonra bir eve kapatılan ve sonraki günlerde karın tokluğuna onlarca, yüzlerce müşteriye pazarlanmaya başlayan Lilya artık bir seks kölesi olmuştur. Kaçmaya kalktığı anda dövülür. Ve filmin sonunda bir fırsatını bulup kapatıldığı evden kaçan Lilya bir otoyol köprüsünden kendini aşağıya atarak intihar eder.

Sert ve gerçekçi yapısıyla gösterildiği dönemde oldukça büyük ilgi toplayan filmde Lilya'nın hikâyesi onun hayata bakışıyla anlatılmış ve onlarca erkekle birlikte olmaya zorlanan ve tecavüze uğrayan Lilya'nın bu sahneleri onun gözünden verilmiştir. Filmin yönetmeni filmin dvd'sinin içinde yer alan röportajında bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“... üstünde erkeklerin olduğu çekimlerde onun yüzünü göremezsiniz. Ona değil de onun ne gördüğüne odaklanmak daha önemliydi. Bu çekimlerin bir çoğunda Oksana yoktu. Bir çok sahnede aşağıda uzanan kameramandı. Çok cesur bir adamdı ama birkaç çekimden sonra bu şekilde çekimler yapabileceğinden emin olmadığını söyledi, çünkü zordu. Adamlar ona çok yakındı ve nefesini hissediyordu, fiziksel olmaya başlamıştı. Çok komik ama düşünülmesi bile kötü. Bir keresinde bunu ben yapmıştım, çünkü o artık o yapamıyordu. Çok sıkı giyinmiştik ve tecavüz edilmiyordu ama çok münasebetsiz bir durumda olduğumu hissediyordum. Lilya'nın kendi hayatında her gün, bugün, yarın ve dün yaşadığının yüzde birini tecrübe etmiştik. Çok zordu...”³⁴⁴

³⁴⁴ Lukas Modysoon, *Lilya 4 Ever*, 2002.



Şekil 2: Tecavüz sahnelerinin Lilya'nın bakış açısıyla çekimleri, öznel kamera örnekleri. (Daima Lilya)

Yönetmenin kendi röportajında da belirttiği gibi tecavüz sahnelerinde kullanılan öznel kamera, Lilya'nın yaşadığı durumla özdeşleşme sağlamış ve sahneleri izlenmesi güç hale getirip, tecavüz anında erkeğin yaşadıklarına değil kadının yaşadığı deneyime ortak olmamızı sağlamıştır. Bu açıdan olumlu bir kullanım olarak değerlendirebileceğimiz öznel kamera kullanımını bazı durumlarda bunun tam tersi olarak da kullanılabilmekte ve bu sahneler seyirciye haz verici bir hale de dönüşebilmektedir.

3.1.1.2. POV (Point of View) Çekimi

Sinemasal anlatının bir diğer önemli unsuru olan bakış açısı (point of view), genel anlamıyla olayların ve/veya eylemlerin kimin algısıyla, görüşüyle izleyiciye sunulduğu sorusuyla ilintili bir kavramdır. Bakış açısı terimi, “*birincisi bakışın ‘şey’lere olan fiziksel konumu, ikincisi ise bakış noktası ya da düşünsel konum*” olmak üzere iki

noktaya işaret etmekte ve bunlardan ilki anlatıcının, ikincisi ise izleyicinin anlatıya karşı mesafesi ve zihinsel duruşunu ifade etmektedir³⁴⁵

Seymour Chatman *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* adlı eserinde bakış açısı teriminin yaygın kullanımıyla en az üç farklı anlam taşıyabileceğini belirtmiş ve şu şekilde sıralamıştır:

- Algısal Bakış Açısı
- Düşünsel Bakış Açısı
- Çıkarla İlgili Bakış Açısı

Chatman, bunlardan ilkinin düz anlamda yani birisinin gözünden algılama şeklinde kullanıldığını, ikincisinin simgesel olarak birinin dünya görüşünden bahsettiğini, üçüncünün ise birinin çıkarıyla ilgili bakış noktasını belirttiğini ifade etmektedir. Chatman'a göre, anlatsal metinlerde çok daha karmaşık bir durum söz konusudur; çünkü işin içine açıklayıcı metinler, vaazlar, politik nutuklar gibi birden çok varlığın yer aldığı unsurlar söz konusu olmaktadır. Burada önemli olan nokta anlatıcı ve bakış açısı arasındaki farkın gözetilmesi noktasında yatmaktadır.³⁴⁶

Bakış açısıyla ilgili olarak bir diğer sınıflandırma da Jean Pouillon'un *Temps et Roman* (1946) adlı yapıtında dile getirdiği sınıflandırmadır. Pouillon'a göre, romanda bakış açısı;

• Geriden bakış; her şeyi bilen, kişilerin kafasından geçeni okuyan ve okuyucuya ya da izleyiciye aktaran anlatıcının bakış açısı,

• Aynı anda bakış; düşündükleri okuyucuya aktarılan ve anlatının merkezini oluşturan kişinin bakış açısı,

³⁴⁵ Seymour Chatman, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, London, 1990, s. 139.

³⁴⁶ Chatman, a.g.e., 2008, s. 142-143.

• Dıştan bakış; anlatının tüm olay ve verilerinin, hiçbir öykü kişisini araya koymadan, dışarıdan gösterildiği bakış olmak üzere 3 tipten oluşmaktadır.³⁴⁷

Sinemada bakış açısı kavramına gelindiğinde ise Chatman, filmlerin, görüntü ve ses kuşağı olarak, eş zamanlı bilgi kanalına sahip oldukları için anlatının, bakış açısını yönlendirmeye yarayan yeni olanaklarla karşı karşıya kaldığını belirtmiştir. Bu kanallar hem bağımsız olarak hem de bir araya getirilip kombinasyon sağlanarak da kullanılabilir. ³⁴⁸

Chatman'ın da belirttiği gibi sinemada bakış açısı kavramı olanakların çokluğu nedeniyle hem zengin hem de aynı nedenle karmaşık bir kavramdır. Tıpkı metinde olduğu gibi sinemada da birden çok anlama gelen bakış açısı kavramı bir yandan teknik anlamda kullanılabilir iken bir yandan da anlatının inşa edilmesinde önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatı içinde olayların kimin gözüyle bize aktarıldığını ortaya koyan bakış açısı bizi bakışın sahibi olan karakterle sınırlandırdığı için önemini bir kat daha artırmaktadır.

Anlatıda bakış açısı konusunda çalışma yapan bir diğer önemli isim de Gerard Genette'dir. Bakış açısı yerine "odaklanma" terimini kullanan Genette, bunları üç başlık altında toplar:

• Sıfır Odaklanma: Tanrısal bakış açısı da diyebileceğimiz bu türde anlatıcının varlığı bir anlamda kaybolmakta ve anlatı içinde her şeyi bilen konumunda olmaktadır.

• Dışsal Odaklanma: anlatımda nesnelliğin söz konusu olduğu bu türde anlatıcı, karakterin duygularını, düşüncelerini bilmez, sadece izler.

• İçsel Odaklanma: Anlatı içindeki bir figürün gözüyle olayların anlatıldığı sınırlı bakış açısıdır. ³⁴⁹

³⁴⁷ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s. 191.

³⁴⁸ A.g.e., s. 148.

³⁴⁹ Genette'den akt. Sözen, a.g.e., 2008a, , s. 579.

Çalışmamızın asıl odak noktası olan bakışın toplumsal cinsiyet çerçevesinde yapılandırılması ve bunun sinemasal dili kullanarak izleyiciye aktarımı noktasında, bakış açısı kavramı üzerinde durulması gereken önemli bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü olayların kimin gözüyle bize aktarıldığı ve izleyicinin hangi karakterle özdeşleşme yaşamasının istendiği sinemasal dilin deşifre edilmesinde önemli sorulardır.

Genel olarak bakıldığında sinemada bakış açısı, sinematografiyi oluşturan bileşenler, anlatıcı ya da öykünün bir karakteri olmak üzere üç unsur tarafından taşınabilmektedir.³⁵⁰

Bakış açısı-anlatıcı ilişkisi göz önüne alınarak bir sınıflandırma yapıldığında üç tip kullanım karşımıza çıkmaktadır. Birinci kişinin bakış açısından anlatıda, öykü kişilerden birinin bakış açısıyla sunulmaktadır.³⁵¹ Robert Montgomery'nin '*Göldeki Kadın/Lady in the Lake*' (1947) adlı filmi sinemada uygulanan birinci kişi bakış açısı kuralına tam bağlılığın en ünlü örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bordwell'e göre, filmler çok sayıda bakış açısından oluşmakta ve hiçbir klasik film kendini tamamen bir karakterin bakış açısı ile sınırlandırmamaktadır.³⁵² İkinci kişinin bakış açısından anlatıda ise; öykü, öyküdeki diğer bir kişi tarafından anlatılmaktadır. Üçüncü kişinin bakış açısından anlatı da öykü, öykü içindeki bir kişiyle bağlantısı olmayan, ustalıklı kullanıldığında kendini belli etmeyen, her şeyi gören, bilen, konuşan üçüncü bir kişinin bakış açısıyla anlatılmakta ve kamera bu üçüncü kişi işlevini görmektedir. Her şeyi bilen "tanrısal bakış açısı" olarak da adlandırılan bu bakış açısı, yönetmenin istediği gibi davranmakta, yönetmenin bizden görmemizi ve duymamızı istediğini görmemiz ve duymamız sağlanmaktadır.³⁵³

³⁵⁰ Sözen, a.g.e., 2008a, s. 583.

³⁵¹ Feridun Akyürek, **Senaryo Yazarı Olmak**, Media Cat Yayınları, İstanbul, 2004, s. 135.

³⁵² Bordwell'den akt. Ahmet Gürata, "Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Edt. Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, 2004, s. 104.

³⁵³ Akyürek, a.g.e., s. 135-136.

Öyküdeki bir karakterin bakış açısını vermek söz konusu olduğunda ise; Manfred Jahn (2003)³⁵⁴ bunun 5 ayrı şekilde gerçekleştirilebileceğini belirtmiştir. Bunlar;

- Bakış Çekimi (Gaze Shot): Burada karakteri bir şeye bakarken görürüz fakat baktığı şey gösterilmez.

- Bakış Açısı Çekimi (Point of View Shot): Kamera karakterin yerini alır ve onun baktığı şeyi görürüz.

- Göz Hizası Çekimi (Eye-line Shot): İki çekim birleştirilerek oluşur, birinci çekimde karakterin göz hizasından bir şeye bakmaktadır, ikinci çekimde ise onun baktığı şey gösterilir.

- Omuz Üstü Çekim (Over-The-Shoulder Shot): Kamera karaktere yakındır fakat onun bakışını taşımaz.

- Tepki Çekimi (Reaction Shot): Karakterin gördüğü şeye verdiği tepki (endişeli, korkulu, sıkıntılı vb.) çekimleridir.

Bizim bu başlık altında ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız çekim tekniği ise bakış açısı kavramının sinemadaki teknik kullanımı söz konusu olduğunda karşımıza çıkan kavram olan Bakış Açısı Çekimi (Point of View Shot-POV) olacaktır.

David Bordwell, bakış açısı çekimini kameranin yaklaşık olarak karakterin gözlerinin olduğu yere konularak elde edilen, karakterin gördüğü şeyi gösteren çekim olarak tanımlamaktadır.³⁵⁵

Edward Branigan ise, *Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (1984) isimli çalışmasında, bakış açısı çekimini, “öznenin gördüğü şeyi bize göstermek amacıyla kameranin öznenin yerini alması” olarak

³⁵⁴ Manfred Jahn, “A Guide to Narratological Film Analysis. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres”, University of Cologne, English Department, 2003, <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm>

³⁵⁵ Bordwell, a.g.e., 1997, s. 481.

tanımlamaktadır.³⁵⁶ Branigan'ın tanımına göre, kamera lensinin karakterin gözü haline gelmesiyle bakış açısı çekimi bizi karakterin uzamsal konumuna yerleştirmekte ve sonuçta duyusal algımız karakterinkiyle sınırlı hale gelmektedir.³⁵⁷

Jeremy Vineyard da aynı noktaları vurgulamış ve bakış açısı çekimiyle seyircinin, tamamen karakterin filmde gördüğünü görmekte olduğunu ve bu durumun seyircinin anlatı içindeki karakterlerle duygusal yakınlık kurmasına yardımcı olan bir faktör olduğunun altını çizmiştir.³⁵⁸

Kırel'e göre de yönetmenin oluşturduğu çekim düzenlemeleri ve kurgu anlayışı film içinde seyirciyi çeşitli biçimlerde konumlandırmakta ve bakış açısı çekimleri buna olanak tanıyan önemli bir düzenleme çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁵⁹

Jinhee Choi ise, bakış açısı çekiminin yapısının her zaman karakterle bağılılığı garantilemediğini ve “*seyirciyi bir karakterin deneyimini içeriden tasavvur etmeye sürükleyen özel bir araç olarak düşünülmemesi gerektiğini*” belirtmektedir.³⁶⁰

Vineyard'ın değindiği bir diğer önemli nokta da, birden çok çeşidi olan bakış açısı çekimlerinin arasında, çalışmamız açısından da önemli bir yer tutan “Gözetlemeci (Voyeur) Bakış Açısı Çekimi”dir. Bu çekiminde bir anlamda perdeye bakan herkes filmdeki karakterlerin özel yaşamlarını dikizleyen dikizciler konumunda olmakta ve bu çekimle daha çok karakteri perdede izliyormuş hissi uyandırmaya çalışılmaktadır. Dürbünler, dolabın içinden çekimler bu türden çekimler için çok tipik kullanım örnekleri arasında yer almaktadır.³⁶¹ Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* (Rear Window-1954) filmi bu tür çekimlerin yer aldığı en belirgin filmlerdendir. Filmde araba yarışlarını görüntülerken kaza geçirip bacağını kıran ve bacağı alçıya alındığı için bir süreliğine apartman dairesine mahkum olan fotoğrafçı Jeffries'in arka penceresinden dürbünü ve fotoğraf makinesinin objektifi ile komşularını seyredişini izleriz. Bu seyirler sırasında Jeffries bir gün komşusunun karısını öldürdüğünü düşünmeye başlar ve olayı

³⁵⁶ Edward Branigan, **Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**, Mouton Publishers, Berlin,1984, s. 103.

³⁵⁷ A.g.e., s. 6.

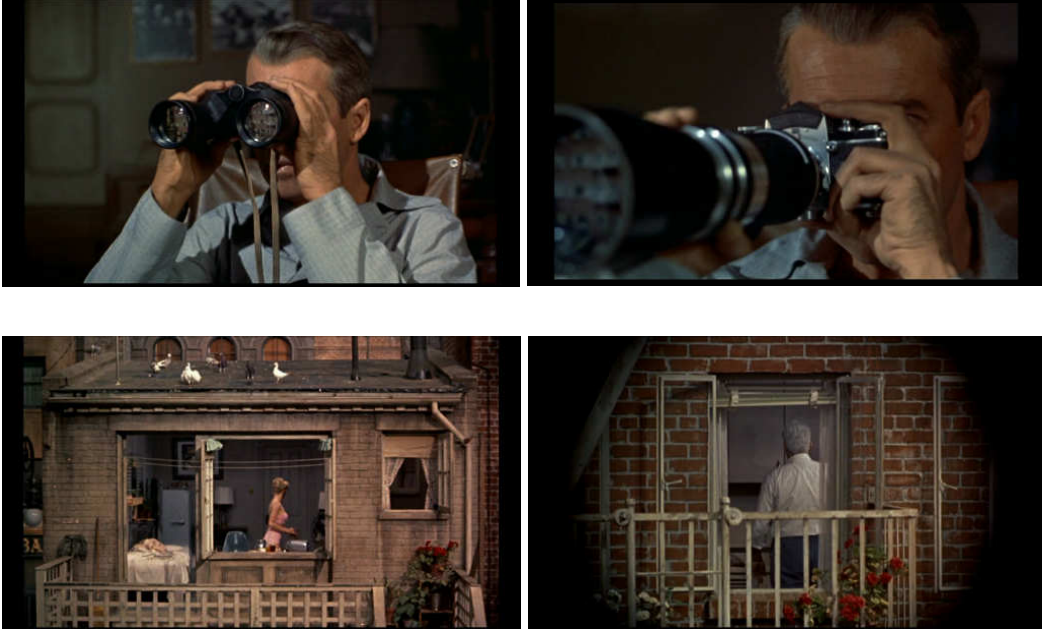
³⁵⁸ Vineyard'dan akt. Kırel, a.g.e., 2010, s.152.

³⁵⁹ Kırel, a.g.e., 2010, s. 152.

³⁶⁰ Jinhee Choi'den akt. Kırel, a.g.e., 2010, s. 157-158.

³⁶¹ Vineyard'dan akt. Kırel, a.g.e., 2010, s. 152-153.

çözmek için sevgilisi ve yardımcısından yardım ister. Film boyunca seyirci de Jeffries'in dürbünden gördüklerini izlemeye başlar, karakterin bakışına ve dikizciliğine ortak olur.



Şekil 3: Jeffries'in komşularını dürbün ve fotoğraf makinesi kullanarak gözetlemesi ve gördüklerine örnek planlar.

Genel olarak bakıldığında film karşısındaki karmaşık konumuna rağmen film boyunca seyircinin kimin gözleriyle gördüğünün ve kimin bakışını sinemasal aygıtın yardımıyla geçici olarak üstlendiğinin dikkate alınması gerekmektedir. Ancak bakış açısı çekimlerinin karakterlerle duygusal bir ilişkiye sokmayı garantilemediğinin ve bu sürecin pek çok etkene bağlı olabileceğinin de gözden kaçırılmaması gerekir.

Kamera konumlandırmalarının anlatıma nasıl katkıda bulunduğu ve bakış düzenlemelerinin cinsiyet, iktidar ve güç kavramlarıyla ilgili olarak nasıl kullandığı ile ilgili çalışmalar yapan Anneke Smelik, "*Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladi*" (1998) isimli çalışmasında, sadece bakış açısı çekimleri üzerine yapılan kuramsal değerlendirmeleri ele almamış aynı zamanda bu tartışmaları göz önünde bulundurarak film incelemeleri de yapmıştır. Konuyla ilgili Smelik, Marion Hansel'in iki filminin (*Barbar Düğünler* ve *Dust*) bakış açılarını çözümlenmiştir.

Hansel'in 1987 yapımı *Barbar Düğünler* (Les Noces Barbares-Cruel Embrace) filmini inceleyen Smelik özellikle filmin tecavüz sahnelerindeki bakış açısı çekimlerine değinmektedir. *Barbar Düğünler* bir kadın ve çocuğun kendi özneliklerini oluşturma mücadelesini anlatmaktadır. Filmde zihinsel imgeler yoluyla Nicole'ün on dört-on beş yaşlarında Amerikan askerleri tarafından vahşice tecavüze uğrayışı geriye dönüş sahnesi ile aktarılmaktadır. Kısa süren bu sahnede tecavüzün vahşetini göstermektense, öyle olduğunu hissettirme çabası vardır. Nicole'ü önceki geriye dönüşünde gıcirtı sesiyle sallanan bir lamba, bir masanın üzerine yatırılarak tecavüze uğramakta olan Nicole'ün gözlerinden bakış açısı çekimiyle gösterilmiştir. Kamera birkaç kez Nicole'ün gözlerini çekerek ne kadar dehşet içinde olduğunu yansıtmakta ve lambanın olduğu bakış açısı çekimleri, tecavüzün nasıl başladığını parça parça anlatan çekimlerle kesilmektedir. Bir asker Nicole'ü dövmeğe, giysilerini yırtmakta, çıplak vücudunda çakmağının alevini gezdirmekte ve tecavüz etmektedir. Ardından asker arkadaşlarını çağırır, sallanmakta olan ışığı gösteren son bir çekimin ardından gıcirtı sesi uzaklaşır ve geriye dönüş sahnesi sona erer. Bir kesmeyle odasında sessizce ağlayan Nicole'e döneriz. Smelik'e göre, tecavüz ve olayla ilgili her sahne Nicole'ün bakış açısından verilmiş ve Nicole'ün tecavüze uğrayışının sinematografik temsili, şiddet yerine bu metonime³⁶² odaklanmış, ırzına geçilen kadının deneyimini yansıtmakta başarılı olmuştur. Tecavüz kurbanlarının aşırı şiddete maruz kaldıkları süre boyunca bilinçlerini tek bir algıyla sınırlamalarını açığa çıkaran bir sahnede Nicole, lambaya odaklanarak kendini yaşadığı deneyime kapatmış, ayrıca lamba, bu işlevinin yanı sıra, şiddete işaret ederek, seyirci olarak bizim de sahneye odaklanmamızı engellemiştir.³⁶³

Kuramsal tartışmalar ve örnek filmlerde³⁶⁴ de değindiğimiz üzere, bakış açısı, üzerinde çok sayıda farklı görüşün bulunduğu karmaşık ve bir o kadar da önemli bir kavramdır. Kavramın hem anlatı içindeki konumu hem de teknik anlamdaki kullanımı

³⁶² Metonimi: Kökeni Yunanca olan metonimi "*adını değiştirmek*" anlamına gelmekte, bir kavramın ya da bir ismin benzerlik dışında ilgili olduğu diğer bir kavramı gösteren kelimeyle anlatılması olarak tanımlanabilmektedir. Metonimi mecazın bir çeşidi olarak iki kavram ya da kavramlar grubunun birbirinin yerine temsil edildiği durumlarda kullanılmaktadır. Abdullah Kök, "*XI. Yüzyılda Türk Dünyasında Haberleşme Metonimleri*", **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 5/1 Winter 2010, s.1195, http://www.turkishstudies.net/Makaleler/895103566_52k%c3%b6kabdullah.pdf

³⁶³ Smelik, a.g.e., 86-87.

³⁶⁴ Üçüncü bölümde ayrıntılı olarak tekrar ele alınıp irdelenecektir.

göz önünde bulundurularak değerlendirme yapılmalıdır. Daha önce de belirttiğimiz üzere çalışmamızın bu başlık altında asıl noktasını oluşturan bakış açısı-toplumsal cinsiyet ilişkisi ve eril söylemin yaratılmasında sinemasal dilin kullanışı ile ilgili doğrudan bağlantılı olan bu kavram, üçüncü bölümdeki film incelemeleri için bize ışık tutacaktır. Gerek filmin genel atmosferinin izleyiciye yansıtılmasında, gerek karakterlerin dünya görüşlerini algılamamızda ve özellikle kadının konumunun sorgulanmasında ve tecavüz sahnelerinin değerlendirilmesinde burada değinilen tartışmalar odak noktamızı oluşturacaktır. Olayların kimin bakış açısıyla bize sunulduğu sorusu temel problemlerimizden biri olacaktır.

3.1.1.3. Seyirci ve Filmdeki Karakterle Özdeşleşme

Basit olarak tanımlandığında, özdeşleşme; “*bireyin kendisini bir iletişim aracı karakterinin yerine koyup, o karakter gibi duyumsaması, böylelikle o karakterin hissettiği varsayılan duyguların aynısını yaşayıp aynı olayları deneyimleyebilmesidir.*”³⁶⁵

Edward Branigan ise, özdeşleşme kavramının yaygın kullanımının, “izleyicinin filmdeki bir karakter ya da durum ile kendisi arasında bazı benzerliklerin farkına varması” olduğunu ifade etmiştir. Branigan, “Anlama” ya da “anlamlandırma”dan daha çok özdeşleşmenin, filmle ilgisinin duygusal tepki, içine girme, takdir etme, empati duyma, katarsis (Aristo) ya da duygulanma ile ilgili olduğunu işaret etmiştir.³⁶⁶

İnsanların binlerce yıllık mitler, fanteziler, ütopyalar, düşler yaratma gereksiniminin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin bir ürünü olarak kitlelere ulaşan sinemada seyircinin sinemayla ilişkisi, seyircinin duygusal katılımı düzeyinde kurulmaktadır. Filmi izlerken hissedilen ve dışa vurulan öfke, sevinç, korku gibi duygular katarsis ile seyirciye duygusal bir rahatlama yaşatmaktadır.³⁶⁷

³⁶⁵ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1995, s.271.

³⁶⁶ Branigan, a.g.e., s. 9-10.

³⁶⁷ Abisel, a.g.e.,1995, s. 7.

Bu noktada, seyircinin filmle ilişkisi düşünülürken karşımıza çıkan bir diğer önemli kavram da katharsis (arınma)'dir. Dramatik anlatımın temeli özdeşleşme ve katharsise (arınma) dayanmakta ve seyirci filmi sahne sahne düşünüp değerlendirmek, çıkarım yapmak yerine, sonuca odaklanmaktadırlar. Gerilimin en üst düzeye ulaştığı doruk noktasında olaylar çözüme ulaşırken seyirci katharsise ulaşarak rahatlamaktadır.³⁶⁸

Berthold Brecht ise, "yabancılaşma efekti" ya da "uzaklaştırma" kavramları üzerinden bir teori oluşturur ve seyircinin sahneleri eleştirmesini ister. Çünkü seyirci özdeşleşirse bu olanaksız hale gelmektedir.³⁶⁹

Sinemada bu efekti en iyi kullanan yönetmenlerden biri olarak Woody Allen gösterilebilir. Yönetmen *Kahire'nin Mor Gülü* isimli filmde gerçek dünya ile hayal dünyasının sınırlarını birbirine karıştırmış ve ABD'deki "büyük ekonomik buhran" yılları sırasında küçük bir kentte garson olarak çalışan Cecilia'nın gerçeklerden kaçmak, bir süreliğine de olsa hayal dünyasına dalıp mutlu olmak için sinemaya gidişini anlatmıştır. Ancak klasik bir öykü formatında başlayan film, Cecilia'nın "*Kahirenin Mor Gülü*" adlı filmi sekizinci kez izlerken filmin baş oyuncusu olan Tom Baxter'ın seyircilerin arasındaki Cecilia'ya dönerek konuşması ve perdeden çıkıp salona atlaması ile değişmekte ve oyuncuların izleyicilere bakarak konuşması, perdeden çıkması ve hayal dünyası ile gerçek dünyanın bir süreliğine birbirine karışsa bile sonunda Cecilia'nın gerçeklerle yüz yüze gelmesi izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesini zorlaştırmakta ve bir anlamda bir yabancılaşma etkisi yaratmaktadır.



³⁶⁸ Kirel, a.g.e. 2005, s. 139.

³⁶⁹ Branigan, a.g.e., s. 10.



Şekil 4: *Kahire'nin Mor Gülü* filminden yabancılaştırma etkisine örnek planlar.

Seyirciyi, göz-özne olarak görüş alanının merkezine yerleştiren ve görüntünün kaynağı olarak konumlandırılan sinemanın, seyirciye bir tür bütünlük ve kontrol hissi vermekte olduğunu savunan Jean Louis Baudry ise, “*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*” (1974) isimli çalışmasında, perspektifin sinemadaki ideolojik etkilerinin kamerayla özdeşleşmeye bağlı olduğunu iddia etmektedir.³⁷⁰ Özdeşleşme süreçlerini açıklamak için Lacan'ın kuramından yararlanan Baudry, perdeyle seyirci arasındaki ilişkiyi, Lacan'ın imgesel evresine yani çocuğun ayna karşısındaki deneyimine benzetmektedir. Sinemanın, bizi, bedenimizin tam bir yansımasını gördüğümüz ve kendimizi ötekinin özelliklerinde tanıdığımız çocukluğumuzun aynasına götürmekte olduğunu dile getirmektedir. Aynayla kurulan ilişki düzeneği, çocuğun kendini öteki olarak görmesi ve bedeniyle bir nesne olarak özdeşleşmesi, seyircinin kendi bedeninin perdede yansımasının olmaması dışında film ve seyirci ilişkisine benzemektedir. Baudry özdeşleşme sürecinin iki aşamada gerçekleştiğini belirterek; ilkinin, ikincil özdeşleşmenin merkezi olarak karakterin resmedilmesinden elde edilen imajın kendisiyle birleşmesi olduğunu söyler. İkinci seviye de ise; ilkinin görünümüne ve onun yerine izin vermektedir. Nesnenin oluşturduğu ve hakim olduğu bu dünyada kamera tarafından öznenin konulduğu yer insanüstü bir konumdadır.³⁷¹

Sinema seyirci ilişkisini açıklarken ayna evresinden yararlanan bir diğer önemli kuramcı da Christian Metz'dir. Ayna ve perde arasındaki analogiden yola çıkan Metz, aynayla kurulan ilişkiyi ve film-seyirci ilişkisini birbirine benzetmekte; ancak tek

³⁷⁰ Jean Louis Baudry, “*Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*”, **Narrative, Apparatus, Ideology**, ed. Philip Rosen, Columbia University Press, New York, 1986, s. 286-289.

³⁷¹ A.g.e., s.294-295.

farkın seyircinin kendi bedeninin yansımalarının perdede olmadığını dile getirmektedir. Bu yokluk sonucunda seyirci perdede özne olarak var olamamakta ve bu durum algılananın nesne olmasına yol açmaktadır. Kameraıyla özdeşleşmeyi birincil, karakterle özdeşleşmeyi ikincil özdeşleşme deneyimi olarak değerlendiren Metz'e göre, seyircinin özdeşleşmeden başka yapacak şeyi yoktur.³⁷²

Özdeşleşme konusunda değinilmesi gereken bir başka çalışma da, Murray Smith'in "*Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema*" (1994) adlı eseridir. Özdeşleşme söz konusu olduğunda hangi değişik duygulanımların ortaya çıktığını irdelemek isteyen Smith, karakterlerin anlatsal yapının göze çarpan öğeleri olduğunu vurgulamakta ve film izleme sırasında seyirci ve karakterler arasında gelişen üç aşama olduğunu ileri sürmektedir. Bu yaklaşıma göre; seyirciler karakterlere anlam vermekte (tanıma süreci), seyirciler görsel ve sese dair bilgiler eşliğinde az ya da çok karaktere ait bilgi sahibi olmakta ve karakterlerle ilgili belli bir düzenleme/hizalama söz konusu olmakta ve son olarak seyirciler karakterleri kendi sahip oldukları değerler çerçevesinde değerlendirmekte ve aralarında az ya da çok sempatik ya da antipatik bağlılıklar biçimlenmektedir.³⁷³

Einsentein da "*Sinematik özdeşleşmenin, uygun bir "klavuz sunulduğunda" seyirciyi sadece kendinden "geçmeye" değil, "başka bir boyuta geçiş yapma" ya da ikna edebileceğini*" iddia etmektedir.³⁷⁴

Seyirci ve özdeşleşme sürecini inceleyen bir diğer ilginç çalışmada JoEllen Shively'e aittir. Kuramsal tartışmaların yanı sıra uygulamalı bir yaklaşımla ile de çalışmasını destekleyen Shively, Hollywood'un kültürel bir ürünü haline gelmiş western filmlerinde özdeşleşme sürecini açıklamada önemli bulgular ortaya koymuştur. Çalışmasına kaynak olarak *The Searchers* (Çöl Aslanı) filmini seçen yazar, araştırma yapacağı kişileri de 20'si rezervasyon kamplarında yaşayan Kızılderili, 20'si ise beyaz olmak üzere belirlemiştir. Konusu Kızılderililer ve beyazlar arasındaki çatışmaya

³⁷² Christian Metz, **The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema**, Translated by: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti, Indiana University Press, USA, 1982, s.45-49.

³⁷³ Smith'den akt. Kirel, a.g.e., 2010, s.171.

³⁷⁴ Einsentein'den akt. Kaja Silverman, **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 142.

dayanan film araştırma grubuna izletilmiş ve filmle ilgili sorular yöneltmiştir. Araştırmanın özdeşleşme süreciyle ilgili ilginç yanı ise; Kızılderililerin yüzde 60'ının, beyazların yüzde 50'sinin John Wayne'in oynadığı karakterle, kalanların ise Kızılderililerin yüzde 40'ının beyazların yüzde 45'inin filmdeki diğer beyaz karakter Jeff Hunter ile özdeşleşmesi olmuştur. Ne Kızılderililer ne de beyazlar Kızılderili Şef Scar ile özdeşleşmemişlerdir.³⁷⁵ Shively'nin bu çalışması, özdeşleşme sürecinin karmaşıklığını ve etkisini ortaya koyması açısından oldukça önemli bir inceleme olarak dikkate alınmalıdır.

Seyircinin bakışı ile kameranın eşleşmezliği üzerinde duran en önemli isimlerden biri ise, Jean-Louis Comolli'dir. Comolli, "*Machines of the Visible*" isimli çalışmasında bu konuya şöyle değinir:

*"Tam da nazarı altına binlerce manzara seren gözetleme araçlarının çokluğuyla böyle büyülediği" ve tatmin olduğu anda, "insan gözü, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan gelen ayrıcalığını kaybeder; fotoğraf makinesinin mekanik gözü şimdi onun yerinden ve bazı yönlerden daha fazla kesinlikle görür. Fotoğraf, gözüün aynı anda hem zaferi hem de mezarıdır. Bakışın Rönesans'tan beri hüküm sürdüğü hakimiyet alanına başka bir perspektifin zorla dahil olması söz konusudur"*³⁷⁶

Comolli, ayrıca bir başka çalışmasında fotoğrafın gözün hem zaferi hem de mezarı olmasını şu şekilde açıklar:

*"Bu kadar uzun süredir Batılı görüş normunu oluşturan perspektife dayalı yasaları doğruladığı için fotoğrafın gözüün "zaferi"nin temsil ettiğini savunur çünkü fotoğraf "gerçeklik" olarak kabul etmeyi öğrendiğimiz şeyi gösterir. Gözüün "mezarı"nu temsil eder, çünkü bu gerçekliği sadece gözden daha kesin şekilde "görebilme" değil aynı zamanda bunu bağımsız bir şekilde yapabilme yeteneğine sahip bir aygıt tarafından üretilmiştir. Bu açıdan kameranın insan gözüünü doğrulamaktan çok, görünüşteki uzmanlık alanından ettiği söylenebilir."*³⁷⁷

³⁷⁵ JoEllen Shively, "*Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indian and Anglos*", **Film and Theory**, ed. Robert Stam, Toby Miller, Blackwell Publishers, USA, 2000, s.346-347.

³⁷⁶ Comolli'den akt. Silverman, a.g.e., s. 191.

³⁷⁷ Comolli'den akt. Silverman, a.g.e., s. 192.

Noel Carroll da seyircinin hiçbir zaman gerçekte karakterlerin bakış noktasını üstlenmediğini ve kendini başkahramanmış gibi hissetmediğini vurgulamakta ve Carroll'a göre, özdeşleşme karakterle seyirci arasında bir çeşit "füzyon" ya da "kafa karışıklığı" durumu yaratmaktadır.³⁷⁸

Robin Wood da sinemadaki özdeşleşmenin bakışın düzeneklerine indirgenemeyecek kadar karmaşık, çok yönlü ve anlaşılması güç bir olgu olduğunu belirtmekte ve yazara göre özdeşleşme aynı anda farklı düzeylerde işlev görebilmekte, karmaşık bir diyalektik içinde gerilimleri ve karşıtlıkları geliştirebilmektedir. Wood, özdeşleşmenin oluşturulmasına altı öge sıralamaktadır: "Erkek Bakışıyla Özdeşleşme", "Tehdit Edilenle ya da Kurban Haline Getirilenle Özdeşleşme", "Sempati Dereceleri", "Bir Bilincin Paylaşılması", "Sinemasal Aygıtların Kullanımı" ve "Yıldız' ile Özdeşleşme". Yazara göre bu altı öge birbirinden net biçimde ayrılmamaktadır ve kimi zaman birlikte işlev görmektedir.³⁷⁹

Bellour'a göre ise, seyircinin özdeşleşmesinde birinci etken, projektörün bir göz gibi işlemesi, ikincisi ise seyircinin imgelerle narsistik özdeşleşmeye sahip olmasıdır.³⁸⁰

Tüm bu kuramsal yaklaşımlar bir araya getirilip genel bir değerlendirme yapıldığında özdeşleşmenin karmaşık bir yapısı olduğu ve çeşitli etmenlere bağlı olarak değişiklik gösterebilecek yapıdaki bir süreç olduğu söylenebilir. Bu nedenle özdeşleşme sürecini açıklamak ya da anlamlandırmak için tek bir kurama bağlı kalmak söz konusu olmamaktadır. Bu doğrultuda izleyicinin özdeşleşme sürecinin, kültürel, ekonomik, duygusal vb. bir takım etkilerin bir araya gelmesi sonucu ortaya çıktığı ve kişiden kişiye de farklılık gösterebileceğini iddia etmek yanlış olmayacaktır.

Bizim burada üzerinde duracağımız ve tartışacağımız asıl nokta ise özdeşleşmenin gerçekleştiği ya da özellikle gerçekleşmesine hizmet edilen filmlerde hem kadın karakterlerin hem de kadın izleyicinin konumu üzerine olacaktır.

³⁷⁸ Carroll'dan akt. Kirel, a.g.e., 2010, s.171.

³⁷⁹ Robin Wood, **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 334-338.

³⁸⁰ Bellour'dan akt. Yağmur Nazik, "1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Edt: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s. 305.

Bu noktada karşımıza çıkan ilk isim Laura Mulvey'dir. Mulvey, 1975 yılında kaleme aldığı günden günümüze kadar tartışma konusu olan ve her dönem referans gösterilen "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" isimli makalesinde; erillik ve dişilik kavramları ile bunları inşa eden toplumsal yapı üzerinde durmuş ve kadın seyircinin konumu üzerinde durmuştur.

Narsistik haz verici bakma arzusunu Lacan'ın ayna evresiyle açıklayan Mulvey'e göre, çocuğun mükemmel ayna imgesiyle özdeşleşmesi ve film seyircisinin perdeye yansıyan mükemmelleştirilmiş insan figürüyle özdeşleşerek narsistik haz duyması arasında benzerlik bulunmaktadır.³⁸¹ Mulvey bu teorisinde bir adım daha ileri gitmiş ve sinemasal özdeşleşmeler ve cinsel farklılık arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışmıştır.

Mulvey'nin değerlendirmesine göre filmlerde;

"İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetleme gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir. Bu yüzden, bir erkek yıldızın parlak özellikleri, bakışın erotik nesnesine ait olan şeyler değil, ayna karşısındaki tanınanın o ilk anında doğan daha mükemmel, daha bütünlüklü, daha güçlü ideal egonun özellikleridir. Öyküdeki karakter, tıpkı aynadaki imgenin motor koordinasyonu denetlemeden öte bir şey olması gibi, özne/izleyiciden daha iyi biçimde, bir şeylerin olmasını sağlar ve olayları denetler. İkon olarak kadının tersine etkin erkek figür (özdeşleşme sürecinin ideal egosu), yabancılaşmış öznenin bu imgelemsel varlığı kendi temsiliymişçesine içselleştirebileceği, ayna tanınmasındaki denk düşen, üç boyutlu uzamı gereksinir. O bir manzaranın içindeki figürdür. Burada filmin işlevi, insani algının doğal koşulları denilen şeyi olabildiğinde kusursuz biçimde üretmektir. Hepsi de perde uzamının sınırlılığını gözden kaçırmaya yönelik olan, kamera teknolojisi (özellikle derin odaklamayla örneklenen) ve kamera hareketleri (kahramanın eylemlerince belirlenen), görünmez bir kurguya (gerçekliğin zorunlu kıldığı) birleştirir. Erkek kahraman, bakışı eklemlediği ve eylemi yarattığı bir uzamsal sahne yanılısaması olan sahneyi yönetmekte özgürdür".³⁸²

³⁸¹ Laura Mulvey, **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, Çev. Nilgün Abisel, 25. Kare, Ekim Aralık, Sayı: 21, 1997, s. 41.

³⁸² A.g.e., s.43.

Kamerayla özdeşleşmeyi eril kahramanla özdeşleşme olarak değerlendiren Mulvey, bu yolla izleyicinin her şeyi kontrol eden eril iktidarın aktif sahibi olduğunu da iddia etmiş ve kadının hem perdedeki hem de izleyici olarak koltuktaki konumu üzerine önemli açıklamalar getirmiştir.

Mulvey bu makalesini ve üzerine yapılmış tartışmaları değerlendirdiği bir sonraki makalesin olan “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” Üzerine, *King Vidor’un Duel in The Sun’ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*”de (1981) ise, kadın seyircinin yalnızca kendisi için hazırlanmış pasif kadınlık konumuyla özdeşleştirmekle kalmadığını, “transvestit kıyafetleri içinde huzursuz” olsa da, erkeksi bakış açısını benimseyerek keyif aldığını belirtmiştir.³⁸³

Sinemada görülen kadın temsilleri hakkında göstergebilimsel ve psikanalitik perspektiften bakarak incelemelerde bulunan bir diğer önemli isim de Teresa de Lauretis’tir. De Lauretis, dişil seyirci konusunda daha iyimser bir tablo çizmemiş ve o da sinemada iki çeşit özdeşleşme süreci belirlemiştir: İlki; nazarla aktif eril özdeşleşmeyi ve imgeyle dişil pasif özdeşleşmeyi barındırmakta, ikincisi ise; hem anlatsal hareketin kişisi olan mistik özneye hem de anlatsal kapanmanın kişisi olan anlatı imgesiyle çifte özdeşleşmeden oluşmaktadır.³⁸⁴ İlk süreç özdeşleşmenin gerçekleşip gerçekleşmediği ile ilgili bir süreçken, diğeri, kadın seyircinin aktif ya da pasif arzu konumunda yer tutmasını sağlamaktadır.

Tıpkı Mulvey gibi de Lauretis de kadının öznellikten yoksunluğu, bakışın nesnesi olarak konumlandırılması ve aktif-pasif seyirci ile arzu kavramları üzerinde tartışmış ve yukarıda belirttiğimiz üzere seyircinin özdeşleşme sürecinin karmaşıklığına değinmiştir.

Gürhan Topçu’ya göre, özellikle ana akım sinemadan bahsettiğimizde, filme ve olaylara duygusal katılımı ancak filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesine bağlı olan seyirci için, kamera açıları ve hareketleri, dekor, ışık, oyunculuk vb. unsurlar da

³⁸³ Laura Mulvey: “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” Üzerine, *King Vidor’un Duel in The Sun’ın (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*”, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Çev. Nilgün Abisel, der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi, İstanbul, 2010, s. 235.

³⁸⁴ Teresa De Lauretis, **Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema**, Indiana University Press, Bloomington, USA, 1984, s.144.

özdeşleşmeyi sağlamada önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmakta ve genellikle bu amaca yönelik olarak kurulmaktadır. Bir gerçeklik yansımasına dayanan filmler, gerçek dünyanın nesnel bir yansıması olduğu izlenimini vermekte ve filmdeki kurgusal dünyayla özdeşleşen seyirci, anlatının kendisini yönlendirmesine izin vererek kendisine sunulan mesajlar karşısında pasif konuma düşmektedir.³⁸⁵

Televizyon ve sinema metinlerinin etkililiği üzerinde, Screen Dergisi etrafında toplanarak çalışmalar yapan bir grup analist, izleyici için özne konumları yaratmada kullanıldığı düşünülen metin stratejileri üzerinde incelemeler de bulunmuşlardır. Biçimsel düzeyde de, optik görüş açısı, klasik çekim/ters çekim ardışıklığı ile izleyicinin özdeşleşmesini ve katılımını sağlayan dikişleme tekniğinin kullanıldığını ortaya koymuşlardır.³⁸⁶

İdeolojik söylemlerin meşrulaştırılmasında önemli bir köprü olan özdeşleme sürecinde sinematografik olanakların yanı sıra ideal tipler de kullanılması da etkili olmaktadır. Filmlerde iyiler özdeşleşmeden olunamayacak kadar güzel, iyi kötülerse özdeşleşme olasılığını en aza indirecek denli kötü olarak vücut bulmaktadırlar. Özdeşleşme, gözetlemecilik ile bir araya gelerek film süresince farklı karakterlerle, olaylarla ya da kamerayla özdeşleşme, seyircinin kendi kimliğini onaylamasını ya da bir süreliğine de olsa bundan sıyrılmasını sağlayarak etkili olmaktadır.³⁸⁷ İyilerin özdeşleşmeden olunamayacak kadar iyi olduğu bu filmlerdeki erkek kahraman daha kusursuz, eksiksiz ve güçlü sunulmakta, buna karşın kadın karakterler edilgen ve güçsüz olarak temsil edilmektedirler. Bu durum seyircinin filmdeki kadın karakterlerden çok erkek karakterle özdeşleşmesine neden olmaktadır.³⁸⁸

Gerçekten de popüler anlatılar, anlatım teknikleri, karakter ve mekân kullanımı, zaman düzeni, nedensellik, kamera açılarının kullanımı gibi yollara başvurarak, sunulan dünyanın sorgulanmadan kabulüne ve meşrulaştırılmasına hizmet eden ideolojik amaçlarla kullanılabilmekte ve film izleme pratiği içindeki özdeşleşme

³⁸⁵ Topçu, a.g.e., s. 157.

³⁸⁶ James Curran, “*Kitle İletişim Araştırmasında Yeni Revizyonizm: Bir Yeniden Değerlendirme Çabası*”, **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999, s. 401.

³⁸⁷ Abisel, a.g.e., 2005, s. 222.

³⁸⁸ Smelik, a.g.e., s. 5-6.

süreci de buna yardımcı olmaktadır. Çalışmamızın Üçüncü Bölüm’ünde yer alan, film incelemelerinde üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız nokta, tecavüz sahnelerinin düzeninin, seyircinin kiminle özdeşleşmesine hizmet ettiği yönünde olacaktır. Sahne boyunca tecavüze uğrayan kadınla mı, tecavüz eden erkekle mi özdeşleşildiği ya da bu sürecin kırılıp ortadan kaldırılıp kaldırılmadığı en önemli soru olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.1.1.4. Bakış/Gaze

Sinemasal dilin kurulması ve erkek egemen söylemin oluşturulmasında üzerinde durulması gereken bir diğer önemli unsur da bakış kavramıdır. Bakmak gözün dışarıya hareketi iken, görmek gözün dışarıya doğru bilinçli hareketi ve devamında algılamayı beraberinde getirmesidir. Nesneye bakan göz, görme ile onu belleğe yerleştirmekte ve görme bilinçli ve isteyerek yapılan bir eylem olarak bakma eyleminden farklı bir anlam taşımaktadır.³⁸⁹

John Berger *Görme Biçimleri* (1972) adlı eserinde görmenin her alandaki üstünlüğünü ve konuşmadan bile öncelikli olduğunu “*Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir*” ve “*Ne var ki başka bir anlamda da görme sözcüklerden önce gelmiştir. Bizi çevreleyen dünyada kendi yerlerimizi görerek buluruz*” ifadeleriyle vurgulamış ve görmenin önemine değinmiştir.³⁹⁰

Görme metaforu felsefi içeriği bakımından da ilk çağ filozoflarından günümüze kadar tartışma konusu olmuş ve “gerçeklik” olgusuyla bağdaştırılmıştır. Platon idea öğretisiyle gerçekliğin temeline görmeyi yerleştirmiş ve öğrencisi Aristoteles de görmeyi güç olarak nitelemiştir.³⁹¹

³⁸⁹ Mustafa Küçüköner, “*Görme Üzerine Bir İnceleme*”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:8, 2005, s. 31.

³⁹⁰ Berger, a.g.e., s. 7.

³⁹¹ Nurdoğan Rigel, “**Sunuş**”, içinde, Sartori, Giovanni, **Görmenin İktidarı**, Çev. Gül Batuş, Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004, s. 7.

Kültürün diğer ürünlerinde olduğu gibi bakma ilişkisine de tarih, gelenekler, hiyerarşik güç ilişkileri, politika ve ekonomi gibi faktörler yön vermiş ve Foucault'nun da belirttiği gibi bakma güç olarak kabul edilmiştir.³⁹²

Tıbbi bakışın nasıl kurumlaştığı toplumsal uzama nasıl fiili olarak dahil olduğu ve yeni hastane biçiminin yeni tür bir bakışın hem sonucu hem de dayanağı haline nasıl geldiğini ortaya koymak amacıyla yaptığı mimari incelemeler sonucu; bedenlerin, bireylerin, şeylerin merkezi bir bakış altında tümüyle görünür olmalarının en sabit yönetici ilkelerden biri haline geldiğini ortaya koyan Foucault bakışın farklı boyutlarını ortaya koymuştur. Gözetlenecek bireyleri titizlikle birbirinden ayırarak hem topyekün hem de bireyleştirici bir gözetim sağlandığını ifade eden yazar,³⁹³ XVIII. yüzyılın ikinci yarısına görünmezlik ve bilinmezlikten kaynaklanan bir korkunun musallat olduğunu ve iktidarın bu loşluk karşısında hoşgörülü olamayacağını dile getirir. Bentham'ın tasarımı olan Panoptikon'u değerlendirmeye alan Foucault'ya göre, gözetleyen bakış ve bakışın ağırlığını hisseden herkes bakışı içselleştirmekte ve kendini gözetleme noktasına gelmekte, böylece herkes kendi üzerinde ve kendine karşı bu gözetlemeyi işletmektedir.³⁹⁴ Kamu görüşü, tüm toplumsal gövdenin doğrudan bilincisi olması nedeniyle ancak iyi olabileceği görüşünden hareketle, insanların bakışın altında erdemli olacaklarına inanmışlar ve görüşün gerçek koşullarını, basın-yayın, televizyon ve sinema gibi iktidar ve iktisat mekanizmalarına dahil edilmiş maddeselliği gözden kaçırmışlardır.³⁹⁵

Görme iktidarının araçsallaşmasının; merkezi perspektif, camera obscura, stereoskop ve panopticum olarak dönemselleştiğini belirten Nurdoğan Rigel, bu aşamalardan geçen görme düşüncesinin, “*önce gerçeğe yakın görünüüş, sonra görüntüye sahip olma, üç boyutlu gerçeklik görüntüsünü yakalama ve son olarak, sahip olunan bu görüntüler üzerinde gözün iktidarını ilan etme süreçleri*”nin yaşandığını belirtmiştir. Bu süreç içinde panopticum gözün iktidar mekânına dönüşünü anlatmaktadır.³⁹⁶

³⁹² Ann Kaplan, **Looking For The Other: Feminism, Film and The Imperial Gaze**, Routledge, London, 1997, s. 4.

³⁹³ Michel Foucault, **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 86.

³⁹⁴ A.g.e., s. 93-95.

³⁹⁵ A.g.e., s., 101-102.

³⁹⁶ Rigel, a.g.e., s. 8-9.

Kırel de “*Kültürel Çalışmalar ve Sinema*” (2010) isimli çalışmasında bakma ve bakış arasındaki fark üzerinde durmuş ve şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

*“Bakmak, kendi içinde güç ilişkilerinin ve iktidar örüntülerinin düzenlenebileceği ve görmenin niyetli bir biçimde kullanıldığı bir durum haline dönüştüğünde artık bakmaktan değil “bakış”tan söz edilir. Gözün görebilme yeteneği başlı başına masum bir halken bakmak içinde merak, haz alma niyeti ya da sadece gözle bir şeyler anlatmak isteği ile kullanılacak bir eylem olabilir. “Bakış” ise, artık bu eylemin maksatlı bir biçimde bir yere yöneltilmesidir. Söz konusu bakış olduğunda bakan kişi ile bakılan şey arasında bir konumlandırma olduğu düşüncesi akla gelmelidir”.*³⁹⁷

Bakma ve bakış ilişkisi ile ilgili olarak üzerinde çokça tartışılabilir bir yorum da farklı bir bakış açısıyla John Berger’den gelmiştir. Berger, *Görme Biçimleri*’nde bakma eylemini aşağıdaki gibi formüle eder ve bakış meselesine toplumsal cinsiyet açısından tartışılabilir bir boyut getirir.

*“Erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye – özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüştür”.*³⁹⁸

Yukarıda kısaca değindiğimiz görme ile ilgili yaşanan felsefi tartışmalar medya ve görsel sanatlara da yansımış ve önceleri masum bir eylem olarak da görülebilecek bakma eylemi zaman içinde yaşanan gelişmeler ve yapılan incelemelerle farklı anlamlar ve boyutlar kazanmıştır. Seyircinin görme eylemi ile bakış kavramı birbirinden tamamen ayrılmış ve Foucault’nun da görme-iktidar ilişkisinde değindiği üzere sinemada da gözetlemeci bakış olgusundan söz edilebilir hale gelmiştir.

Kitlesel medya ile bağlantılı olarak bakma-görme ilişkilerini inceleyen Sennett, medyanın insanların sahip olduğu enformasyonu artırırken onların bu verileri eyleme dökmesini yasaklamakta ve yanıt verme olanağını ortadan kaldırmakta olduğuna

³⁹⁷ Kırel, a.g.e., 2010, s. 123.

³⁹⁸ Berger, a.g.e., s. 47.

değınmektedir. İstenilen davranış, gözlem, pasif katılım ve bir çeşit röntgencilik olarak kendini göstermektedir³⁹⁹.

Denzin'e göre de, -kitlesel medya içinde değerlendirebileceğimiz- günlük yaşamı anlamlı hale getirebilen ve organize edebilen güçlü bir alet ve teknolojik bir ürün olarak değerlendirebileceğimiz filmler, yirminci yüzyılın gözetim toplumuna ilave olarak sinematik bakış ve anlatı aracılığıyla sistemin önemli bir işlevini yürütmektedir. Sinema yeni toplumsal tipler, dikizciler yaratmakta ve farklı düzeylerde bakma eylemi geliştirmektedir.⁴⁰⁰

“*Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research*” (1998) isimli çalışmasında Jonathan Schroeder de bakışın bakmaktan daha çok şey ifade ettiğini dile getirmiş ve bakışın psikolojik bir güç verdiğini belirtmiştir. Schroeder, ayrıca sinema filmlerine de değınerek filmlerin erkek bakışının ürünleri olduğunu ve üretilen kadın temsilleri, iyi yaşam ve cinsel fanteziler ile erkeğin bakış açısını dile getirdiğini vurgulamıştır.⁴⁰¹

Daniel Chandler, *Notes On The Gaze* adlı bakış sorunsalına değındığı çalışmasında sinemasal bakışla ilgili temel bir sınıflandırma yapmaktadır. Bu sınıflandırmaya göre:⁴⁰²

- İzleyicinin bakışı: Anlatı içindeki bir kişiye (ya da bir hayvana, nesneye) bakan izleyicinin bakışı,
- Intra-diegetic bakış: Anlatı içindeki dünyada belirlenmiş bir karakterin diğerine (ya da bir hayvana ya da bir nesneye bakışı) bakışı. Genellikle “bakış açısı-point of view” olarak tanımlanır.

³⁹⁹ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Ayrıntı Yayınları, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 1996, s. 45.

⁴⁰⁰ Norman K. Denzin, **Cinematic Society: The Voyeur's Gaze**, Sage Publications, London, 1995, s. 15.

⁴⁰¹ Jonathan E Schroeder, “*Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research*”, Edt. Barbara B Stern, **Representing Consumers: Voices, Views and Visions**, Routledge, London, 1998, s. 208.

⁴⁰² Daniel Chandler, “*Notes on The Gaze*”, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze02.html>

- Extra-diegetic bakış: Anlatı içinde yer alan bir karakterin sanki “çerçeve dışına” bakıyor gibi olmasıdır.

- Kameranın bakışı: Fotoğrafçının ya da film yapanın bakışı olarak da değerlendirilebilecek olan bu bakış türünde kameranın bir karaktere (ya da hayvanlara ya da nesnelere) bakışı kastedilmektedir.

Cinematic Society (1995) adlı çalışmasında Norman Denzin, kameranın, kişinin çıplak gözünün yerine geçtiğini ve böylece izleyicilerin görünmez birer varlık haline gelerek dikizci konumuna geldiğini vurgulamıştır.⁴⁰³ Bakış ve dikizcilik incelemelerinde Lacan, Sartre, Merleau-Ponty ve Foucault’nun da temel varsayımlarına da değinen Denzin, her bir varsayımın toplumsal cinsiyet ve güç ilişkileri ile bağlantılı olduğunu ortaya koymuştur.⁴⁰⁴

Christian Metz de Hollywood sinemasının izleyicinin görünmezliği üzerine temellendirildiğini vurgulamakta, ancak buradaki bakma ilişkisinin bağımlılık anlamına gelmediğini sadece çeşitli estetik stratejiler yoluyla görüntülenen öznenin bakışının silindiğini belirterek tıpkı Denzin gibi izleyicinin dikizciliğine işaret etmektedir.⁴⁰⁵

Mary Kelly de “*İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek*” (1984) makalesinde, bakma eylemindeki büyülenmenin görülenden ayrı olmaya dayanması ve bu nedenle görmenin alanının aynı zamanda arzunun da alanı olması noktasını vurgulamaktadır. Kelly’e göre, “*Arzu, bedene indirgenen kadınla özdeşleştirilen imgede somutlaşır, bedense cinselliğin mekânı ve arzunun merkezi olarak görülür...*”⁴⁰⁶

Bu noktada karşımıza çıkan en önemli isim yine Mulvey’dir. Mulvey’e göre de, izleyiciye perdedeki dünyadan ayrılmışlık duygusu veren ve izleyicileri hem perdeden hem de birbirlerinden ayıran karanlık salon onların dikizcilik fantezisinden yararlanmaktadır. İzleyiciye, özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını veren ve haz

⁴⁰³ Denzin, a.g.e., s. 26.

⁴⁰⁴ Denzin, a.g.e., s. 44.

⁴⁰⁵ Paul Willemen, “*Voyeurism, The Look, and Dwoskin*”, **Narrative, Apparatus, Ideology**, Edt. Philip Rosen, Columbia University Press, New York, 1986, s.211.

⁴⁰⁶ Mary Kelly, “*İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek*”, Çev. Esin Soğancılar, **Sanat/Cinsiyet**, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 267-268.

verici bakma arzusunu tatmin eden filmler, dikkati insan bedenine odaklamakta ve hem içerik hem de biçimsel öğeler bu amaca hizmet etmektedir.⁴⁰⁷

Bakma ve röntgencilik söz konusu olduğunda sinemada karşımıza çıkan en ilginç filmlerden biri *Peeping Tom*'dur. Michael Powell'ın 1960 yapımı filmi kariyerinin zirvesinde olan yönetmenin hemen hemen bitmesine neden olmuştur. Gösterime girmesinin ardından basın tarafından yoğun şekilde eleştirilen film kısa sürede vizyondan kaldırılmıştır. Filmde, insanların sinir sistemleri üzerinde korkunun etkisini inceleyen bilim adamı babasının deneylerine küçük yaşta maruz kalmış ve yaşadığı travmanın etkisi ileriki yaşlarda ortaya çıkan Mark Lewis'in hikâyesi anlatılmaktadır. Londra'da bir film stüdyosunda çalışan Mark, zamanla yalnız, içine kapanık, cinsel dürtülerini bastıran bir adam haline gelmiştir. Kadınları kamera önünde öldüren ve öldürdüğü kadınların yüzlerindeki dehşet ifadesini kameraya alan Mark daha sonra bu görüntüleri defalarca izlemektedir.

Film ekranda Mark'ın gözünün gösterildiği bir planla başlamakta ve bu ilk plandan itibaren filmin bakmak, bakılmak ve voyerizm konularına referans vereceğini belli etmektedir. Bu ilk sahnenin hemen arkasından kameranın objektifi gösterilmektedir. Bu ilk iki plan ile katilin kamerasının kısa süre onun gözünün yerine geçeceği hissi verilmekte ve izleyici de bu bakış açısıyla özdeşleştirilmektedir. Ayrıca filmin içinde kullanılan özne kamera çekimleri ile de bu etki artırılmıştır. Katilin olayları filme kaydediği sırasında izleyici de olaylara katilin objektifinden bakarak tanıklık etmiştir. Bunun yanı sıra filmde Hitchcock'un pek çok filminde rastlanan dürbün, fotoğraf makinesi ya da kamera gibi röntgenleme aracı olarak kullanılan öğeler de yer bulmuştur.



⁴⁰⁷ Mulvey, a.g.e., s. 40-41.

Şekil 5: *Peeping Tom* filminden kareler, Michael Powell, 1960.

Mulvey ve diğer pek çok feminist teorisyen, bakışın içerdiği şiddete işaret etmekte ve bakışın genelde tecavüz ya da cinayetle sonuçlandığını dile getirmektedirler. Erotik haz ile cinsel şiddet arasındaki bu bağ nedeniyle, eril bakış açısının sinemasal inşası son derece rahatsız edici olabilmektedir.⁴⁰⁸

Filmde kamera sadece bakış ve röntgenleme aracı olarak kullanılmamış bunun yanı sıra karakterin, kadınları öldürmek için kullandığı bir araç da olmuştur. Elisabeth Bronfen'e göre, Mark kamerasının altından çıkan fallik obje ile kurbanlarını öldürmekte ve bu açıdan öldürülen kadınlar, kameranın hem bakışının hem de öldürmek için bir araç olarak kullanılmasının kurbanı olmaktadır.⁴⁰⁹



Şekil 6 : *Peeping Tom* filminden kareler, Michael Powell, 1960.

Sinema zevkinin fallik zevkin kıyısına yanaştığını belirten Lacan da bu zevki budalanın zevkine benzetmektedir. Gözün iktidarıyla birlikte evren içinde yer alacağına onun yerine geçebilen sinema, nesne olarak bakış ve sesin tekinsizliği üzerine inşa edilmektedir.⁴¹⁰

Feminist film teorisyeni Mary Ann Doane da "*Femme Fatales*" (1991) adlı yapıtında bakış konusunu incelerken ilk olarak fotoğraftan yola çıkmış ve Robert

⁴⁰⁸ Smelik, a.g.e., 2008, s.96.

⁴⁰⁹ Elisabeth Bronfen, "*Killing Gazes: Killing in the Gaze: On Michael Powell's Peeping Tom*", **Gaze and Voice as Love Objects**, Edt. Renata Salecl and Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham and London, 1996, s. 59-89 arasında yer alan makalesinde *Peeping Tom* üzerinden skopofili, bakış vb. kavramları psikanalize bağlantılı olarak yorumlamaktadır.

⁴¹⁰ Bonitzer, a.g.e., s. 105.

Doisneau'nun 1948 yılında çektiği “*Un Regard Oblique*” isimli fotoğrafındaki bakış düzenlemelerini tartışmıştır.⁴¹¹



Şekil 7: Robert Doisneau, *Un Regard Oblique*, 1948.

Yazara göre, sinemasal yapıtın yapısının küçük bir örnekleme olan fotoğraf, bakma biçimlerinin cinsel farklılıklar gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bakma ve psikanaliz ilişkisine, bunun sinema teorilerindeki yansımalarına ve Lacan'ın teorilerine⁴¹² de değinen Doane, bastırılmış kadın bakışına vurgu yapmaktadır. Foucault'nun iktidarın işleyişi ile ilgili fikirlerine de referans veren yazar, kadınlığın güç ilişkileri içinde üretilen bir konum olduğuna dikkat çekmektedir.⁴¹³ Ayrıca yazar “*The Desire to Desire*” (1988) isimli makalesinde Foucault'nun gücü negatif anlamda ele aldığını da vurgulayarak gücün aynı zamanda öznenin var olma durumunu inşa etmede pozitif olarak da işlev gördüğünü dile getirmektedir.⁴¹⁴

Sinemanın kadın izleyicilere görüntülerin yorumlanması için gerekli olan mesafeden uzak bir pozisyon verdiğini belirten Doane'e göre, sinema, kadın izleyiciye erkek pozisyonunu kabullenmenin ötesinde iki seçenek sunmaktadır. Bunlardan ilki “aşırı özdeşleşmeden kaynaklanan mazoşizm”, ikincisi ise, “kişinin kendi arzu nesnesi olmasından kaynaklanan narsizm”dir. Kadın seyirciliği maskeleyen açıdan ele alan Doane, kadının hiçbir zaman özne olamayışının karşısında kadınlığı bir maske olarak

⁴¹¹ Mary Ann Doane, **Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**, Routledge, New York and London, 1991, s. 28-29.

⁴¹² A.g.e., s. 45.

⁴¹³ A.g.e., s.32.

⁴¹⁴ Mary Ann Doane, “*The Desire to Desire: The Woman's Film of The 1940's (1988)*”, **The Language, Discourse, Society Reader**, Edt. Stephen Heath, Colin MacCabe, Denise Riley, Palgrave Macmillan, England, 2004, s. 130.

kullanarak kaçınabileceğini ve maske sayesinde özne ile temsil edilen kadınlık arasında bir fark yaratabileceğini ifade etmiştir. Ancak Doane, kadın seyircinin bakışın eril yapısını bozmak için maskelemenin yeterli olmadığını ileri sürmekte ve bazı durumlarda kadının travestit bir pozisyonun ötesine geçemediğini vurgulamaktadır.⁴¹⁵

Darian Leader'da *Mona Lisa Kaçırıldı* (2002) adlı çalışmasında bakışın tekinsizliğini vurgulayarak çoğu insanın ancak bir maske taktığında kendisine bakılmasına tahammül edebileceğini belirtmiş ve bakışı üzerinde hisseden bireyin mahrem bir şey yapmıyor bile olsa kaygı ve utanç duyacağına değinmiştir.⁴¹⁶

Bakışı ve seyretmeyi etkileyen cinsel farklılığın, toplumsal açıklamasının filmlerde yansıtılışını çıkış noktası olarak kabul ettiği ünlü makalesinde (Görsel Haz ve Anlatı Sineması) Laura Mulvey sinemayla bağlantılı olan, "*filmleştirmeye yatkın olayları kaydeden kameranın, bitmiş ürünü seyreden izleyicinin ve perde yanulsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları*" olmak üzere üç tür bakış türünden bahseder. Bunlardan ilk ikisi anlatsal film uzlaşımları yoluyla yalanlanmakta ve üçüncüye bağımlı kılınmaktadır. Bunun nedenini de kameranın varlığını ortadan kaldırarak izleyici uzaklaştıran bu farkındalığın önlenmesi olarak açıklamaktadır.⁴¹⁷

Sinema izleyicisine skopofili (gözetlemecilik) ve voyoristik (dikizcilik) gibi bir takım hazlar sunmakta ve bu eylem en uç noktada sapkınlık halinde sabitleşebilmekte ve tek cinsel tatminini, nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı voyörleri ve röntgencileri üretmektedir.⁴¹⁸ Skopofiliyi, "*erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi varolan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirten*" Freud'a göre de⁴¹⁹, sinemanın büyüleyiciliği, psikanalitik olarak, temel bir dürtü olan skopofili nosyonu, yani görme arzusuyla açıklanabilmektedir.⁴²⁰

Bakmadaki haz, etkin erkek ve edilgin dişi arasında bölünmekte ve erkek bakışı kendi fantezisini dişi figüre aktarmaktadır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde

⁴¹⁵ Doane, a.g.e.1991, s. 31-32.

⁴¹⁶ Darian Leader, **Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri**, Çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 27.

⁴¹⁷ Mulvey, a.g.e., 1997, s. 46.

⁴¹⁸ A.g.e., s. 40.

⁴¹⁹ Freud'dan akt. Mulvey, A.g.e., s.40.

⁴²⁰ Smelik, a.g.e., s. 4.

kadınlar, bakılasılık mesajı veren hem bakılan hem teşhir edilen nesnelere olarak sunulmaktadır. Filmlerdeki kadın kahramanlar erkek kahramanlarda uyandırdığı hislerle, erkeğin onun için yaptığı davranışlarla var olabilmekte ve kendi başlarına bir önem ifade etmeyip neyi temsil ettikleri önemli olmaktadır.⁴²¹

Bu konuda karşımıza çıkan ve üzerinde çok fazla tartışılan, pek çok akademik çalışma yapılan örnek olarak üzerinde konuşabileceğimiz önemli filmlerden biri de *Sanık* (The Accused) filmidir. Jonathan Kaplan'ın yönetmenliğini üstlendiği 1988 yapımı film, 1983 yılında New Bedford'ta gerçekleşen bir tecavüz olayından hareketle kaleme alınmıştır. Hollywood yapımı filmde, barda tecavüze uğrayan bir kadının adalet arayışı sergilenmeye çalışılmakta, ancak en kritik nokta da yani tecavüz sahnesinde durum tamamıyla değişmektedir. Filmdeki tecavüz sahnesi sırasında sinemasal dilin kullanımı erkekten yana olmuş ve tecavüz sahnesi erkeğin bakışından bir haz unsuru olarak sunulmuştur.



Şekil 8: *Sanık* filmi tecavüz sahnesinden planlar.

Tanya Horeck, “*They did Worse Than Nothing: Rape and Spectatorship in The Accused*” (2004) isimli çalışmasında filmde tecavüz anını izleyen seyirciler ve filmde

⁴²¹ Mulvey, a.g.e., 1997, s .41-42.

tecavüz sahnesini izleyenler arasında bir bağlantı kurmuş ve *Peeping Tom, Straw Dogs* (Peckinpah,1971), *Strange Days* (Kathryn Bigelows,1995), *Boys Don't Cry* (Kimberley Pierce,1999) filmlerine de referans vererek izleyici sinema ilişkisi, dikizcilik, bakış ve Hollywood'un anlatı yapısı içinde gerçek bir olaya dayanan hikâyenin nasıl yer aldığı üzerinde durmuştur.⁴²²

Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psişik yapıların ilkelerine göre, cinsel nesneleştirilme yükünü taşımayan ve kendi benzerine bakmakta isteksiz olan erkek, film fantezisini denetlemekte ve iktidarın temsilcisi şeklinde kendini göstererek, izleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak, bu bakışı, perdenin diğer yanına aktarmaktadır. Erkeğin etkin bakışının malzemesi olan edilgin kadın imgesi, izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olan mükemmel bir ürün olmaktadır.⁴²³ Geleneksel sinemanın anlatsal yapısı içinde, eril karakterler etkin ve iktidar sahibi olarak kurulmakta ve dramatik aksiyon, erkek karakterin çevresinde açılıp, bakış bu yolla örgütlenmekte ve erkek arzusuna göre yapılandırılmaktadır.⁴²⁴

Mulvey'e göre, sonuçta kadının anlamı, "görsel olarak kanıtlanabilecek, sembolik düzene ve babanın yasasına katılışın örgütlenmesinde zorunluluk taşıyan hadım edilme kompleksinin, üzerine temellendiği maddi delil olan penisin yokluğu, yani cinsel farklılıktır."⁴²⁵ Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin, zevk alması için teşhir edilen kadın, endişe uyandırmakla tehdit edicidir ve erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: Birincisi suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve ikincisi ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi tümüyle yok saymaktır.⁴²⁶

⁴²² Tanya Horeck, "They did Worse Than Nothing: Rape and Spectatorship in *The Accused*", **Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film**, Routledge, London, 2004, s.91-115. Horeck çalışmasında *The Accused* dışında *Peeping Tom, Straw Dogs* (Peckinpah,1971), *Strange Days* (Kathryn Bigelows,1995), *Boys Don't Cry* (Kimberley Pierce,1999) gibi pek çok filme de referans vermiş, bu filmlere getirilen eleştirilerle de bağlantı kurarak *Sanık (The Accused)* filmini yorumlamıştır.

⁴²³ Mulvey, a.g.e., 1997, s. 43-44.

⁴²⁴ Smelik, a.g.e., s. 5.

⁴²⁵ Mulvey, a.g.e., 1997, s. 43

⁴²⁶ A.g.e., s. 43

Bakış, cinsiyet ve röntgencilik kavramları birlikte ele alındığında sinemada karşımıza çıkan önemli filmlerden biri de daha önce de değindiğimiz Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* (Rear Window) adlı filmidir. Film baştan sona kadar karşı komşunu dürbün ya da fotoğraf makinesiyle gözetleyen Jefferies'in gördükleri hakkındadır. Filmin baş kahramanının röntgenci bakışları hikâyenin ilerlemesini ve sonuca bağlanmasını sağlamıştır.

Bahçenin karşısındaki apartmanda olup bitenleri gözetleyen Jefferies'in bakışının katilin bakışıyla çakıştığı anda Jefferies'in gözetlemeci konumunun sona erdiğini ve olaylara müdahil hale geldiğini belirten Slovaj Zizek, *Yamuk Bakmak* (1992) adlı yapıtında *Arka Pencere*'deki Jefferies karakterini -sevgilisiyle cinsel ilişkiye girmekten kaçınıyor olması- fiili iktidarsızlığını bakış ve gizli gizli gözetleme yoluyla iktidara dönüştürmeye çalışması olarak yorumlamıştır.⁴²⁷ Zizek'e göre, "*Bakış aynı zamanda iktidara (durum üzerinde kontrol kurmamızı, efendi konumunu işgal etmemizi sağlar) ve iktidarsızlığa (bir bakışın taşıyıcıları olarak, hasmumuzun eyleminin pasif tanıkları rolüne indirgeniriz) karşılık gelir. Kısacası, bakış Hitchcock evreninin başlıca figürlerinden biri olan "İktidarsız Efendi"nin kusursuz tecessümüdür.*"⁴²⁸

Gerek Mulvey'in bakış konusunda ortaya koyduğu görüşler gerekse de aygıt kuramı üzerinde çok tartışılmış ve bir takım eleştiriler de getirilmiştir.

Bu eleştirilere göre, aygıt kuramının temel sorunu, filmin sunduğu perspektifi, iktidar konumunu tamamıyla pozitif bir varoluş olarak kabul etmesinde yatmaktadır. "Güvenli bir mesafede ve bakışın efendisi olan seyirci-özne" tasavvuru filmin üretildiği tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı etmekte ve sadece filmi tek bir boyuta, efendilik arzusuna, indirgediği için olmasa da bütün bunlara yol açan uzlaşmaz bir iktidar konumu algısına sahip olduğu için aygıt-özne ilişkisini kavramakta da başarısız olarak kabul edilmektedir.⁴²⁹

Aygıt kuramını eleştiren Joan Copjec'e göre de, perdenin ayna olarak algılanması hatalıdır. Copjec, Foucault'nun panoptik bakış kavramını ödünç alarak bu

⁴²⁷ Slovaj Zizek, *Yamuk Bakmak*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 126-127.

⁴²⁸ A.g.e., s. 102.

⁴²⁹ Rodowick'ten akt. Arslan, a.g.e., 2009, s. 25.

kavramın ataerkil yapı altındaki konumu mükemmel şekilde tanımladığına vurgu yapmakta ve ataerkil gözün kadını denetleyen yapıyı oluşturduğunu ve bu yapı sayesinde kadının konumunun tıpkı aynada olduğu gibi yansıdığı ve bakışa boyun eğdiğinin altını çizmektedir.⁴³⁰ Öznenin konumunu Bachelard'ın ve Althusser'in görüşlerini temel alarak inceleyen Copjec, öznenin dünyayla ilişkisini bozan ayna evresinin asla tam bir özne yaratamayacağını ifade etmektedir.⁴³¹

Genel savı, sinemada hazın dikizci mekanizmalara dayanması ve dikizciliğin cinsel farktan ayrılamayacağı anlayışını esas alan Mulvey'in fikirleri de tıpkı aygıt kuramı gibi bazı eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. Bunlardan ilki, Mulvey'nin biyolojik bir bakış açısıyla çok dar bir toplumsal cinsiyet tanımına ulaşması ve bireyleri etkin erkek ve edilgin dişi karşıtlığına dayandırarak, toplumsal cinsiyeti ne olursa olsun yalnızca bir tek tür seyirci ve yalnızca bir tür erkeklik olduğu kabulünden yola çıkması olmuştur. Ann Kaplan (1983) ve Kaja Silverman (1980) bakışın hem erkek hem de dişi özne tarafından benimsenebileceğini belirtmiş ve erkeğin her zaman özneyi kontrol edemeyeceğini, kadının da daima pasif olmadığını vurgulamışlardır. De Lauretis ise, kadının daima hem aktif hem pasif konumuyla çifte özdeşleşme içinde olacağını dile getirmiştir. Jackie Stacey, gay izleyicilerinin pozisyonunun nasıl olacağını sorması da tartışmaya farklı bir boyut daha kazandırmıştır.⁴³²

Steve Neale de Mulvey'nin modelini eleştirmiş ve erkeğin ana akım sinemada hiçbir zaman cinsel nesne olarak temsil edilmediğinin doğru olmadığını savunarak, erkeğin muhakkak her zaman bakışa hakim olan, onu denetleyen kişi olmadığını ve özellikle 1990'lardan itibaren sinemada erkek bedeninin, toplumsal cinsiyet farkı gözetmeksizin, cinselleştirildiğini düşündüğünü dile getirmiştir.⁴³³

⁴³⁰ Joen Copjec, "The Orthopsychic Subject: Film Theory And The Reception of Lacan", **JSTOR**, The MIT Pres Publication, October, Vol. 49, Summer 1989, s.54. <http://www.jstor.org>, Makalesinin amacını Foucault'nun ya da Lacan'ın teorilerinin farklarına işaret etmek değil de iki teorisinin de farklı olarak yanıtlarını algılayıp ortaya koymak olarak açıklayan Copjec, aynı zamanda Althusser ve Bachelard'ın özne kavramıyla ilgili tartışmalarına da yer vermiş Metz, Baudry, Comolli gibi teorisyenlerin açıkladığı aygıt kuramına eleştiriler getirmiştir.

⁴³¹ A.g.e., s. 57-59.

⁴³² Chandler, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze02.html>, 06-10-2011.

⁴³³ Barış Kılıçbay, "Laura Mulvey ve "Görsel Haz": Psikanalitik Feminist Sinema Kuramı'nın Bir Eleştirisi", **İletişim Dergisi**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sayı:10, Yaz 2010, s. 71.

Bariş Kılıçbay da “*Laura Mulvey ve “Görsel Haz”: Psikanalitik Feminist Sinema Kuramı’nın Bir Eleştirisi*” (2010), adlı makalesinde Mulvey’nin klasik Hollywood filmlerindeki toplumsal cinsiyet temsili eleştirisine büyük bir katkıda bulunduğunu belirterek, “*ancak kuramının, özellikle psikanalitik kuramı ve yöntemi sorgulamadan verili kabul ediyor olması nedeniyle, hem filmsel anlatıyı hem de yazarı çok meşgul eden izleyiciyi çözümlene konusunda yetersiz kaldığını*” savunmuştur.⁴³⁴

Mulvey makalesi üzerine yapılan bu yoğun tartışmaların ardından 1985 yılında “*“Görsel Haz ve Anlatı Sineması” Üzerine, King Vidor’un Duel in The Sun’nun (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*” isimli yeni bir makale kaleme almış başta seyirci için neden yalnızca erkek üçüncü tekil şahıs kullandığı başta olmak üzere pek çok soruya cevap vermeye çalışmıştır. O dönemde gerçek bir film seyircisinin hakiki cinsiyeti ne olursa olsun seyirci pozisyonunun erilleştirilmesi ile perdedeki kadın imgesi arasındaki ilişkiyle ilgilendiğini belirten Mulvey bu defa tek bir film üzerinden giderek (Duel in The Sun) anlatsal haz, western ve psikanaliz üzerine değerlendirmelerde bulunmuştur.⁴³⁵

Genel bir değerlendirme yapıldığında, bakma, bakış, sinema perdesi-izleyici ilişkisi, bakmaktan kaynaklanan haz, sinemada kadının hem perdedeki hem de izleyici olarak konumu üzerine pek çok teori ortaya konmuş ve eleştirilmiştir. Lacan, Metz, Baudry, Comolli ve Mulvey, Doane, Smelik vb. pek çok teorisyenin yaptığı bu çalışmalar sinemadaki egemen bakış açısının ve eril dilin inşasının ortaya konmasında önemli adımlar atılmasını sağlamıştır. Sinemasal dilin kullanımının basit ve tesadüflerden oluşan bir zincir olmadığını, temelinde toplumsal yapı içinde şekillenen ataerkil sistemin önemli yansımaları olduğu ortaya koyan bu teori ve teorisyenler sinemadaki erkek egemen sistemin çözümlenmesine de katkı yapmaktadır.

3.1.2. Film Anlatısının Tartışılması

Sinema, sadece sinemasal dili oluşturan öğelerin kullanımını açısından değil aynı zamanda da anlatının kurulması, biçimlendirilmesi ve ilettikleri açısından da bilinçli ya da bilinçsiz kullanılabilen ve izleyicileri yönlendirilebilmektedir. Bu nedenle bu

⁴³⁴ A.g.e., s.74.

⁴³⁵ Mulvey, a.g.e., 2010, s. 230.

başlık altında daha önce ayrıntılı olarak incelediğimiz sinemasal dilin çeşitli öğeleri bir yana bırakılacak ve anlatı kavramı, anlatı çeşitleri, sinemadaki kullanımları, anlatının biçimlendirilişi ve izleyici üzerindeki etkileri ile tüm bu özelliklerin toplumsal cinsiyet farklarıyla ilgisi, kadına ve tecavüze olan yaklaşım tarzı örneklerle tartışılacaktır.

Anlatı, “mantıksal olarak birbiriyle bağlantılı, zaman içinde gerçekleşen ve tutarlı bir konuyla bir bütün haline bağlanan iki ya da daha fazla olayın (veya bir durum ve bir olayın) nakledilmesi” olarak tanımlanmaktadır.⁴³⁶

Dünyada sayılamayacak kadar çok anlatı olduğunu belirten Barthes’e göre, anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlamış ve anlatısı olmayan halk, sınıf olmamıştır.⁴³⁷

Aristoteles’ten günümüze dek üzerinde konuşulan anlatı kavramı üzerine Aristo *Poetika* adlı yapıtında değinmiş ve eserin birinci bölümünde sanatı, taklit (mimesis) olarak niteleyerek ve bunları üç bakımdan birbirinden ayırmıştır: Bunlar taklit etmede kullanılan araçlar, taklit edilen objeler ve taklit tarzları bakımından. Ona göre; bazı sanatlar renkler ve figürler aracı ile taklit ederken, bazı sanatlar ise ses aracı ile taklit etmekte ve buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ya da ritim, ya söz veya harmoni aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.⁴³⁸

Platon da anlatma yolunu ikiye ayırmış ilkinin; tragedya ve komedyadaki gibi taklit yolu, ötekini ise şairin olanı biteni kendi anlatması olarak belirlemiştir.⁴³⁹ Platon, Aristoteles’in “hikâye etme” ve “gösterme” olarak ayrıldığı anlatım tarzlarını “diegesis” ve “mimesis” kavramlarıyla tanımlamaktadır. Taklit yolu mimesis iken, diğeri, diegesis olarak adlandırılmıştır. Bu açıdan mimetik ve diegetik anlatım biçimleri arasındaki temel fark, “anlatıcı” kategorisinden kaynaklanmakta,⁴⁴⁰ anlatının doğrudan ya da dolaylı olarak sunulup sunulmadığı, o anlatının mimetik ya da diegetik olarak sınıflandırılmasında temel etmen olmaktadır. Diegetik anlatım “anlatıcı”nın varlığına,

⁴³⁶ Mutlu, a.g.e., s. 41.

⁴³⁷ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993. s. 86.

⁴³⁸ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunali, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1961, (1447a), s. 5

⁴³⁹ Platon, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2002, (394c), s. 78

⁴⁴⁰ Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, s. 32.

mimetik anlatım ise anlatıcının yokluğuna dayanmaktadır. Mimetik anlatım canlandırma (temsil) ilkesine dayalı anlatım olarak da ifade edilebilmektedir.⁴⁴¹

Anlatıcı; “*destan, masal, hikâye, roman gibi “epik karakterli metinlerde, sesini; şu veya bu tonda duyduğumuz; gizli veya açık kimliğine tanık olduğumuz bir varlık”*tır.⁴⁴² Bu anlamda anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasındaki alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak, açıklamak, yorum yapmak ve bütün bunları “sınırsız bakış açısı” ile aktarmak olarak ifade edilebilmektedir.⁴⁴³

Buradaki bakış açısı kavramını, Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* adlı yapıtında “*Anlatma esasına bağlı metinlerde, vak’a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir*” şeklinde açıklamaktadır.⁴⁴⁴

Tüm bu açıklamalar doğrultusunda bir değerlendirme yapıldığında, sinema sanatı, yanılsama yaratma konusunda mimesise dayalı anlatım biçimi, diegesise dayalı anlatım biçiminden daha yetkin olduğu için, mimesis esasına dayalı bir anlatım sanatı olarak kabul edilebilmektedir. Sinemada, diegetik anlatım biçimi de kullanılmakta, kurmaca karakterler diyalog aracılığıyla, sözel olarak ilişki kurmakta; ancak temelde sinema, mekânsal, zamansal ya da karakterlere/olaylara ait bilgilerin görüldüğü, canlandırıldığı bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁴⁵

Umberto Eco ise anlatıyı kurmaca olmayan doğal anlatı; kurmaca olan yapay anlatı olarak adlandırmakta ve bunları

“Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) çalıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır. Yapay anlatıyı ise kurmaca anlatı

⁴⁴¹ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 328.

⁴⁴² Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2001, s. 18.

⁴⁴³ A.g.e., s.23.

⁴⁴⁴ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Birlik Yay, Ankara, 1984, s. 73-74.

⁴⁴⁵ Oluk, a.g.e., s.36.

temsil etmektedir; kurmaca anlatılar, (...) hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler”⁴⁴⁶

şeklinde tanımlamaktadır. Kurmaca olmayan yapay anlatılar, mektup, anı, günce, deneme, tarih kaynakları, bilimsel metinler vb. türleri kapsarken, kurmaca anlatılar, destan, masal fabl, tragedya, roman, öykü, fıkra, filmler, televizyon dizileri vb. türleri kapsamaktadır.⁴⁴⁷

Anlatılar klasik (geleneksel) ve modern (çağdaş) olarak da değerlendirilmektedirler. Sinemada tıpkı edebiyat ürünlerinde olduğu gibi öykü anlatmanın çeşitli biçimleri bulunmaktadır ve sinema, tarihi boyunca kitlelerle buluşma, onları etkileme gücü ve uzun ömürlü olma açısından baskın olan anlatım biçimi olarak klasik anlatım biçimi karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatıyı benimseyen filmler birbirlerinden çok farklı görünmelerine rağmen birbirlerine yapısal olarak benzemekte ve anlatı yapısı ve bu yapının yarattığı karakter ve öykülerin temel özellikleri değişmeden kalmaktadır.⁴⁴⁸

Klasik anlatı sinemasının biçim açısından dayandığı en eski yapı, Aristoteles’in *Poetika*’da kurallarını tanımladığı ve Brecht’in kuramına dek tartışmasız kabul gören “klasik dramatik yapı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Aristoteles’e göre, dram sanatında izleyicinin aldığı hazzın kaynağı katharsis(arınma)’dır ve *Poetika*’da, bunu “tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir” şeklinde ifade etmektedir.⁴⁴⁹ Aristotelesçi dram anlayışı gerçeğe benzerlik yanılması yaratarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesini ve dramatik sürece katılımını amaçlamakta, sahnede yaratılan gerçeğe benzerlik, seyircinin sahnede olup biteni gerçekten oluyormuş gibi algılamasını sağlamaktadır.

Bu tür anlatıların insanda hoşlanma duygusu yarattığını belirten Aristoteles, sanatın amacının hoşlanma duygusunu yaratmak olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre; insan öykü ürünleri karşısında hoşlanma duygusuna kapılmakta ve belli bir tutarlılık ilkesine göre düzenlenmiş olayları izlerken, olayların kahramanları ile özdeşleşirken,

⁴⁴⁶ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.136.

⁴⁴⁷ A.g.e., s. 136.

⁴⁴⁸ Oluk, a.g.e., s. 76

⁴⁴⁹ Aristo, a.g.e., s. 22.

hoşlanma duygusuna kapılırken, izleyici artık gerçek dünya da değil, başka bir evren içinde yer almakta ve onun için yaratılmış olan bir yapıntıyı izlemektedir.⁴⁵⁰

Asla bir kurmaca olduğunu itiraf etmeyen, aksine kurmaca olduğunu elinden geldiğince gizleyen amacı; seyircinin, filmi gerçekten içinde yaşadığı, hissettiği bir dünya olarak algılamasını sağlamak olan klasik anlatı sineması; seyirciye doğrudan hitap eden bir anlatıcı figür kullanmamakta ve anlatıcının yokluğu nedeniyle izleyici ile kurmaca evren arasındaki mesafe sıfırlanmakta, izleyici, filme uzaktan bakıp, düşünce üretecek eleştirel tavır alacak fırsat bulamamaktadır.⁴⁵¹

Hemen ve kolayca kavranabilir görsel dünyalar kuran ve bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, zengin-yoksul karşıtlığı, aile, kahramanlık, dayanışma, cesaret, kıskançlık, hırs, rekabet vb. gibi temaları yerleştiren⁴⁵² klasik anlatı filmlerinin, hemen hemen tümünün başlangıcı, tüm sorunların başlamasından önceki sakin, huzurlu ortamı, bir tür cenneti yansıtmaktadır.⁴⁵³

Denge durumuyla başlayan anlatı, dramatik yapı ilerleyip ilk düğümler atılmaya başladığında bozulmaya başlamakta ve tehlikeli sınırların zorlanması seyirciyi heyecanlandırıp, onu dramatik yapının içine çekmektedir.⁴⁵⁴ Düzenin bozulmasından sonra karakter, bozulmaya yol açan koşullarla mücadele etmeye, bozulmanın ardındaki nedenleri yok etmeye çalışmakta ve filmin sonunda ise düzenin bozulmasına yol açan nedenler ortadan kaldırılarak, bozulan düzen eski durumuna dönmektedir.⁴⁵⁵

Terry Eagleton, “bizim, arzu nesnesinin eksikliğine ancak öykünün sonunda ona kavuşacağımızı gizlice hissettiğimiz için tahammül edebildiğimizi” dile getirmekte ve klasik kalıplar içinde işleyen bir öyküde dengenin ve düzenin bozulmasına sadece sonradan düzeltileceği için izin verildiğini belirtmektedir.⁴⁵⁶

⁴⁵⁰ Seçil Büker, **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, s. 100.

⁴⁵¹ Oluk, a.g.e., s. 36-37.

⁴⁵² A.g.e., s. 76.

⁴⁵³ A.g.e., s. 21.

⁴⁵⁴ Sevdâ Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 23.

⁴⁵⁵ Oluk, a.g.e., s. 88.

⁴⁵⁶ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 206.

Bu yapı içinde sahneler, kendi içinde sınırlı, kapalı bir yapı oluşturmamakta neden-sonuç ilişkileri açısından açık uçlu olarak oluşturulmaktadır.⁴⁵⁷ Yani herbir sahne yanıtlanmamış bir soru taşımakta ve bu soru bir sonraki sahnede yanıtlanmakta, bir neden sonuca bağlanırken, sonuca bağlanması gereken bir neden daha ortaya çıkmaktadır.⁴⁵⁸ Neden-sonuç zincirindeki bu düzen hikâyeyi akıcı hale getirmektedir.⁴⁵⁹

Sonları itibariyle kapalı yapı özelliği gösteren klasik anlatı filmleri, kesin olarak belirlenmiş sonlara sahiptirler ve böylece film sürecinde yaratılan heyecan, korku, endişe, merak, gerilim gibi duyguların tümü sonda yatırılmaktadır.⁴⁶⁰

“Okuyucunun zihni ile hikâye arasında hiçbir renk, hiçbir ışık kırılması belirtisi sokmayan deyişin kusursuz tarafsızlığı ve saydamlığı...” nedeniyle nesnel anlatım tarzını⁴⁶¹ benimseyen bu anlatı içinde izleyici, dekor, aydınlatma, oyunculuk, diyaloglar ya da müzik gibi anlatım kodlarının hiç birinin farkına varmamasını sağlayacak şekilde konumlandırılmaktadır.⁴⁶²

Ayrıntıların yitirilmesi pahasına ulaşılmış birlik daima tercih edilmekte, ayrıntıların kazanılması pahasına bir birliğe ulaşılamamaktadır.⁴⁶³

Karşıt karakterler yaratmaya özen gösterilen klasik anlatı filmlerinde⁴⁶⁴ izleyici, tamamen pasif değildir; ancak yapacağı zihinsel faaliyet tamamen yönlendirilmekte, klasik filmin dayandığı kalıplar ve kodlar izleyici tarafından bilinmektedir. Filmin gerçekçiliği toplumsal uzlaşımların dışına çıkmamasına dayanmaktadır.⁴⁶⁵

İzleyicinin bilincinin bir alıcı, tüketici konumuna yerleştirildiği bu anlatılarda izleyici zihnini zorlamak ya da soruşturmak zorunda bırakılmamakta ve işleyen belli

⁴⁵⁷ David Bordwell, *Narration in The Fiction Film*, Routledge, London, 1995, s.158.

⁴⁵⁸ Kristin Thompson, “*The Formulation of The Classical Style, 1909-28*”, *The Classical Hollywood Cinema*, ed. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, Columbia University Press, New York, 1985, s. 175.

⁴⁵⁹ Oluk, a.g.e., s. 92

⁴⁶⁰ A.g.e., s. 97.

⁴⁶¹ Andre Bazin, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s. 87.

⁴⁶² Oluk, a.g.e., s. 106.

⁴⁶³ Alim Şerif Onaran, *Sinemaya Giriş*, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 272.

⁴⁶⁴ A.g.e., s. 80.

⁴⁶⁵ A.g.e., s. 168.

kalıplar sayesinde beklentileri karşılanmaktadır. İzleyicinin bilincinde boşluklar ve çatlaklar oluşmasına izin verilmemektedir. Peter Wollen bu durumu; “*çatlaklar ve boşluklar gerçeklikte varolan şeylerdir fakat bunlar burjuva toplumuna özgü ideoloji tarafından bastırılır. Çünkü bu ideoloji her bireyin bilincinin “bütünlüğü” ve “sağlamlığı”nı ister*” şeklinde ifade etmiştir.⁴⁶⁶

Toplumsal olarak üzerinde fikir birliğine varılmış, kamunun görüşü haline gelmiş değerler, normlar, adetler, gelenekler ve anlatımı şekillendiren yöntemlerin sıkı bir uygulayıcısı ve dolayısıyla pekiştiricisi olan klasik anlatı bir yandan da bu uyuşmaların yaratıcısı konumunda olmuştur.⁴⁶⁷

David Bordwell, klasik anlatımı genel olarak;

a. Her şeyi bilen (omniscient), tanrısal bakış açısına eğilimli,

b. İletişimsellik derecesi yüksek

c. Çok az derecede kendilik bilincine sahip olarak nitelenebilir şeklinde özetlemiştir.⁴⁶⁸

Bordwell’e göre, “her şeyi bilen ve gören”, “zamanla ve mekânla sınırlı olmayan” tanrısal bakış açısına sahip klasik anlatı, çok az bilgi sakladığından dolayı iletişimsellik derecesi yüksek ve anlatımın varlığının görünür olmasından ve nadiren seyirci kitlesine hitap etmesinden dolayı kendilik bilinci düşüktür.⁴⁶⁹

Genel çerçevesini çizdiğimiz ve ana hatlarına değindiğimiz Aristoteles’ten bu yana varlığını sürdüren klasik anlatımın karşısına alternatif olarak sunulan yapı Bertold Brecht tarafından öne sürülmüş çağdaş (modern) ya da epik anlatı olarak adlandırılan anlatı türüdür.

Görünenin ardındaki gerçeği, biçimin ardındaki ilişkiler ağını ortaya çıkarabilmek, biçimin kendisini tartışma konusu haline getirebilmek ve epizodik

⁴⁶⁶ Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 145.

⁴⁶⁷ Oluk, a.g.e., s. 77.

⁴⁶⁸ Bordwell, a.g.e., 1995; s. 160.

⁴⁶⁹ A.g.e., s. 160.

anlatımla seyircinin durak noktalarında düşünmesine, kendisini dramatik eğrinin yükselen çizgisine kaptırmasına yardımcı olma üzerine inşa edilen⁴⁷⁰ çağdaş anlatının klasik anlatıdan temel farklarını Brecht şu şekilde ifade etmektedir:

<i>Klasik Anlatı</i>	<i>Çağdaş Anlatı</i>
<i>Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.</i>	<i>Seyirci gözlemleyici olarak tutulur.</i>
<i>Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır.</i>	<i>Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır.</i>
<i>Seyirciye bir yaşantı sunulur.</i>	<i>Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.</i>
<i>Seyirci olaya karıştırılır.</i>	<i>Seyirci olay karşısında tutulur.</i>
<i>Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.</i>	<i>Seyirci, sahnedeki olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.</i>
<i>Seyircinin ilgisi oyunun sonu üzerinde toplanır.</i>	<i>Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.</i>
<i>Her sahne bir ötekisi için vardır.</i>	<i>Her sahne kendisi için vardır.</i>
<i>Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.</i>	<i>Olaylar eğriler çizer.</i>
<i>Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.</i>	<i>Olaylar sıçramalıdır.</i>
<i>Duygu egemendir.</i>	<i>Us egemendir.</i>

Tablo 1: Klasik anlatı ve çağdaş anlatının temel farkları.⁴⁷¹

Birincil amacı bir öykü anlatmak, içeriği ön plana çıkaran bir yapı inşa etmek olan klasik anlatı sinemasının aksine, modernist sinemada ne anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Biçimi ön plana çıkaran, sinematografik anlatım biçimlerini sorgulayan bir anlatımı yeğleyen modern sinema, gerçeğe benzerlik yanılması yaratarak izleyicinin karakterlerle özdeşleşeceği ve maksimum duygusal etkiyi elde edebileceği şekilde öykü anlatmayı hedefleyen klasik sinemanın tersine, “gerçeklik”i sorgulama, izleyicide duygusal etkiden çok düşünsel

⁴⁷⁰ Oluk, 2008, a.g.e., s. 46.

⁴⁷¹ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul, 1981, s. 55.

etki bırakma ve özdeşleşmeyi kırma yolunda ilerlemektedir. İzleyiciden duygusal katılım yerine düşünsel faaliyet talep eden modern sinema⁴⁷² izleyicisine bütünlükten yoksun, boşluklar, atlamalar, rastlantılar, tutarsızlık ve belirsizliklerle dolu bir dünya tasarımı sunmaktadır.⁴⁷³

Tekbiçimli ve tüketici bir kod çözüme işlemine izin veren, bir bütünlük ve uyumluluk olması gerektiğini savunan klasik yapının karşıtı olarak modernizm bu bütünlüğü bozmakta; yapıtı hem içe hem dışa doğru açarak, okuru ya da izleyiciyi başka yapıtlara iten yapıtlar üretmektedir.⁴⁷⁴ Wollen'ın ifadesiyle; “*gerçeğin tam olarak yakalanamazlığı, parçalı ve zamandan zamana, insandan insana değişebileceği fikri, klasik mantık için çok yabancı*” iken modernizm ise bu bütünlüğü bozmaktadır.⁴⁷⁵

“Gerçek”liğin çok yönlü ve öznel bir konu olarak ele alındığı bu sanat filmlerinde, yabancılaşma, iletişimsizlik gibi günümüzün psikolojik sorunlarına yer verilmektedir.⁴⁷⁶

Sahneler aarsında bir bağlanım ilişkisinin olmadığı modernist sinemada, “*Olaylar, olay örgüsüne olan katkılarının dışında farklı nedenlerle de ortaya çıkabilirler. Bu nedenler bir atmosfer yaratmak, bir karakteri incelemek, bir temayı anlatmak için olabilir. Öykü en azından geçici olarak bu öğelerin anlatımı için bölünebilir*”mektedir.⁴⁷⁷

Tek tek izleyicileri kendi etrafında bir kitle olarak birleştiren, bütünleştiren, homojenleştiren, merkezci yapısı ile kitleyi kendi içine alan klasik sinemanın tümüyle karşısında olan modernist sinema, kitleyi dağıtmakta, parçalamakta, bireylere ayırmakta, başka bir deyişle filmlerin üretim biçimi, tüketim biçimini belirlemekte ve. Hollywood'un tersine, modernist filmler tek tek, görece uzun sürede ve özgün, biricik olarak üretilen filmler olarak izleyicisinin karşısına çıkmaktadır.⁴⁷⁸

⁴⁷² Oluk, a.g.e., s. 95.

⁴⁷³ A.g.e., s. 170.

⁴⁷⁴ Wollen, 2004, a.g.e., s. 145.

⁴⁷⁵ A.g.e., s.165.

⁴⁷⁶ Bordwell, 1995, a.g.e., s. 206.

⁴⁷⁷ Miller'den akt. Oluk, a.g.e., s. 94-95.

⁴⁷⁸ a.g.e., s. 171.

Klasik anlatı sinemasına baktığımızda dayandığı bir diğer önemli unsur olarak karşımıza izleyicinin aldığı “haz” çıkmaktadır. Filmsel anlatının mitik niteliğinden kaynaklanan ve kurmaca olduğunu bile bile “ötekiler”in yaşamlarına ilişkin merakların bir ölçüde giderilmesine dayanan bu haz⁴⁷⁹ temelini özdeşleşmeden almaktadır. Daha önce de belirttiğimiz üzere, Aristoteles’in ortaya koyduğu ve “korku ve acıma duyguları uyandıran eylemler ile ruhu temizlemek” olarak ifade ettiği özdeşleşme süreci, Brecht tarafından tamamen reddedilmekte ve izleyicinin oyuncunun yansıttığı kişilikle özdeşleşmesi istenmemektedir. Tam tersine oyuncudan rolüyle özdeşleşmemesi, rolüyle kendisi arasına bir mesafe koyması ve oyunculuk tekniğiyle bunu sahnede göstermesi beklenmektedir. Böylece, izleyici de oyuncu ile özdeşleşmemekte, eleştirel gözle bakabilmektedir. Brecht, özdeşleşmeyi tümüyle reddetmeyip sadece denetim altına almayı sağlayacak anlayış düzeyini hedeflemektedir.⁴⁸⁰ Yabancılaştırma yöntemi olarak ışık, ses, müzik, efekt, dekor, kostüm, makyaj gibi anlatım araçları kullanılarak izleyicide şaşkınlık, yadırgama yaratılabilmekte ve böylece izleyici kurmaca bir evren karşısında olduğunun farkına varabilmektedir.⁴⁸¹

Parkan bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

“Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşılabilirliğinden, tanınabilirliğinden, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır. Yabancılaştırma oyunculuk düzeyinde ifadesini gestus’larda bulmaktadır. Yabancılaştırma efektleri, gestus’ların yanı sıra ışık, ses, ses-görüntü ilişkisi ve çelişkisi, müzik, dekor, kostüm ve makyaj gibi teknik ve artistik araçların belirli bir sistematik içinde, mesel’e uygun bir şekilde kullanımıyla elde edilir.”⁴⁸²

Modernist filmlerde özdeşleşme sürecini kırmak için kullanılan bir diğer önemli teknik de, görülen ya da duyulan bir anlatıcı figürünün yer almasıdır. Anlatıcı izleyicinin kurmaca içinde kaybolup, düşünsel faaliyetini bir kenara atmasını önlemek

⁴⁷⁹ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Kitabevi, Ankara, 1991, s. 139.

⁴⁸⁰ Brecht, a.g.e., s. 66.

⁴⁸¹ A.g.e., s. 187-195.

⁴⁸² Mutlu Parkan, **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1983, s. 41.

amacıyla bazen yüzünü izleyiciye çevirmekte ve ona bakarak konuşmakta ya da anlatmaktadır.⁴⁸³

Seçil Büker'in yorumuyla genel olarak bakıldığında, Bertolt Brecht'in kuramını oluşturduğu, Aristotelesci olmayan, özdeşleşme temeline dayanmayan, göstermecî oyunculuk, yabancılaştırma efektleri, tarihselleştirme gibi yöntemleri kullanarak, izleyicinin gerçeğe benzerlik izlenimi edinmesini ve özdeşleşme yaşamasını denetim altına almaya, katharsise ulaşmasını önlemeye çalışan modern anlatılarda, bütünün birliği özellikle bozulmakta, anlatıcı, alıntılar, kesmeler, arayazılar, vb. gibi öğeler bilinçli olarak kullanılmaktadır. Özdeşleşme sürecinin ancak düşünce düzeyinde olduğu modern anlatılarda izleyicinin katılımı, çok katmanlı yapı içinde anlam yaratması, hoşlanma duygusunun tersine rahatsız olması beklenmekte ve somut bir sorun değil soyut bir kavram tartışılmaktadır.⁴⁸⁴

Toplumsal tutumlara karşı çıkmak yerine onları güçlendiren basit ve kolayca tanınabilen anlamlara dayalı klasik anlatı yerine çağdaş anlatılardaki bu ele alış biçimiyle toplumun geleneksel değerleri, uzun bir zaman sürecinde oluşmuş tutum ve tavırları pekiştirilmemekte, tersine sorgulanarak sarsılmakta ve çoğul bir okuma ile eleştirel bir tavır geliştirilebilmektedir.⁴⁸⁵

Anlatı çeşitleri ile ilgili genel bir değerlendirme yaparsak, izleyicisini, kahramanla özdeşleştirme, sahnelenen eyleme katma amacı güden klasik sinema anlatısı, çağdaş anlatının tam tersine, sinemanın büyüüne inandırma temeline dayanmakta ve tüm parçalar anlatımı görünmez kılma amacı doğrultusunda birleştirilmektedir. Bunu sağlayabilmek için de, nesnel anlatım izlenimi verilmeye çalışılmakta ve izleyicinin olaylara doğrudan tanık olduğu yanılması yaratılmaktadır. Böylece kurgusal dünya ile izleyici arasındaki mesafe en aza indirilmekte, izleyicinin karakterlerle özdeşleşerek, gerçeklikten uzaklaşıp filmin dünyasında yaşaması, yaşanan gerilim ve çözüm aşamaları sonrasında duygusal açıdan rahatlatılarak arınması sağlanmaktadır.

⁴⁸³ Oluk, a.g.e., s. 36.

⁴⁸⁴ Büker, 1985, a.g.e., s. 100-101.

⁴⁸⁵ Nazlı Kırmızı, **Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1990, s. 78.

Klasik anlatı tarzını benimseyen popüler filmlerde, izleyicinin dünyanın böyle olduğuna dair olan ideolojik tavrı onaylaması için toplumsal pratikler ile olan bağlar sağlam kurulmakta ve gerçekmiş gibilik duygusu yaratılmaktadır. İçinde yaşanan gerçek dünyaya ait görüntülerle, gerçek yaşamda karşılaşılabilen insanlara benzeyen karakterlerle, yaşanan ya da yaşanabilecek olayların benzerlerinin kurgulanmasıyla oluşan klasik filmsel anlatı, inandırıcılıklarıyla da duygu, düşünce ya da olayların meşrulaştırılmasına katkıda bulunmaktadır.⁴⁸⁶

Wright'ın da belirttiği gibi; “*bir toplumun tarihinin ve kurumlarının belirlediği toplumsal kavram ve tutumlar, o toplumun üyelerine, o toplumun söylenleriyle iletilir*”⁴⁸⁷ Bu nedenle sinemanın içinde bulunduğu tüm anlatım biçimleri toplumsal meşrulukların sağlanmasında, bir takım duygu ve düşüncelerin aktarılmasında ve yayılmasında önemli rol oynamaktadırlar.

Ataerkil yapı içinde yoğrulduğunu ve bu sistemden beslendiğini daha önce de belirttiğimiz sinemada klasik anlatı yapısını benimseyen filmler toplumsal cinsiyet kurallarını da meşrulaştırmada önemli bir işleve sahiptir. Kadını sahibi olunacak bir nesne, kendisine uygun erkeği bekleyen bir figür olarak kurgulayan anlatılar, erkeği de uygun kadın için sürekli maceraya atılan etkin bir imge olarak sunmaktadır. Bu ideolojiden bakıldığında, kadının doğru ve tek bir erkek için kendini saklaması, namusunu koruması gerekmekte aksi durumlarda kadının şiddetle cezalandırılacağı vurgulanmaktadır.⁴⁸⁸

İdealize edilmiş karakterlerin yer aldığı, bireysel çözümün ve ana karakterin hakim olduğu klasik anlatı dünyasında kadınların yeri, erkeklerden sonra gelmektedir. Daha önce de belirttiğimiz üzere erkeğin; cesur, akıllı, aktif, sorun çözen olduğu anlatı içinde kadın daha çok sorun çıkarıcı, erkeğin başını belaya sokan “hafif” kadın ya da sadık eş olarak işlev görmektedir. Michel Chion çiftlerin öyküsünü işleyen filmlerin dışında kalan filmlerde, yazarların, kadın kişiliğini, özel bir sorun olarak ele aldığını ve kadının galip gelenin ödülü, savaşçının ikramiyesi ya da öykünün yalnızca süsü olarak

⁴⁸⁶ Abisel, 2005, a.g.e., s. 220.

⁴⁸⁷ Wright'dan akt. Kırmızı, a.g.e., s. 78.

⁴⁸⁸ Abisel, 2005, a.g.e., s. 181.

kullanılması durumuna dikkat çekmektedir.⁴⁸⁹ Sydney Pollack da bu durumu “*senaryo yazarları kadın kişileri sorunların kaynağı olarak görmeye alışmışlardır, çoğunlukla da haklıdırler çünkü kadınlar senaryoda “cinsellik ve geçici aşklar” için vardır ve filmin omurgasında önemli bir yer tutmazlar*” şeklinde ifade etmektedir.⁴⁹⁰

Tıpkı diğer anlatılar gibi anlatıda tarif edilenin ne olduğunu belirten öykü ve bunun nasıl yapıldığını ifade eden söylem olmak üzere iki kısımdan oluşan filmsel anlatılarda,⁴⁹¹ toplumsal ve kültürel dokunun en temel ilmeği olarak aile karşımıza çıkmaktadır. Tüm popüler filmlerde yüceltilen bu kurum aynı zamanda aile içi iktidar ilişkilerinin nasıl kurulacağını da göstergesi olmaktadır.⁴⁹²

Çatışmalar, rekabetler ve engellerle birlikte ilerleyen klasik yapı içinde, fedakarlıklar, ödüller, cezalar birbirini izlerken, nedensellik zinciri içinde temel çatışma ortaya çıkmakta ve kadın karakterle çevresi arasında herhangi bir nedenle oluşan gerilim sonucu kadın karakterin, törelerin, yalanların, ailesinin, çevresinin, başka erkeklerin, başka kadınların hatta sevgilisinin kurbanı bile olsa, sonuçlara katlanıp kendini feda etmesi gerekmektedir. Fedakarlık, dürüstlük ve sadakat kadın için vazgeçilmez değerler olarak vurgulanmakta, ayrıca, mutluluğun parada değil aşta olduğu, kadınlar için iffetin önemi sürekli belirtilmektedir. Kadının varlık nedeni ailenin, dolayısıyla toplumsal dokunun sağlığını korumakla eşleştirildiği bu filmlerde, kendinden vazgeçme, kadının kadın olma özelliklerinin en temel olanı olarak yansıtılmaktadır. Doğuran, bakıp büyüten, kol kanat geren, hizmet eden, başkaları için yaşayan bir varlık olarak çizilen kadın karakterlerle izleyici, eskiden beri içinde olduğu halin “doğal”lığına ikna edilmeye, yine aynı biçimde konumlanmaya çalışılmakta ve bu yapı filmler aracılığıyla normalleştirilip, meşrulaştırılmaktadır. Bu yapı içinde erkek karakterler ise; genellikle “*alın teri ile hayatını kazanma ilkesi ile, zorunluluk nedeniyle suç işlemenin yarattığı gerilimi*” yaşamakta ya da bir kadın nedeniyle ortaya çıkan intikam alma durumuyla karşı karşıya kalmaktadırlar.⁴⁹³

⁴⁸⁹ Chion, a.g.e., s. 111.

⁴⁹⁰ Pollack’tan akt. Chion, a.g.e., s. 111.

⁴⁹¹ A.g.e., s. 205

⁴⁹² A.g.e., s. 184.

⁴⁹³ A.g.e., s. 207-209.

3.1.2.1. Film Karakterlerinin Özellikleri

Filmin anlatı yapısı içinde değindiğimiz öykü unsurundan sonra, anlatı içinde yer alan bir diğer unsur da anlatı kişisi şeklinde de adlandırılan, karakter unsurudur.

Barthes *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (1966) adlı çalışmasında, gerekli bir betimleme düzlemi oluşturan “anlatı kişileri”nin bulunmadığı bir tek anlatı olmadığını dile getirmekte ve her anlatı kişisini, ikincil bile olsa, kendi kesitinin kahramanı olarak değerlendirmektedir.⁴⁹⁴

Dram Sanatı adlı eserinde Özdemir Nutku, “oyunun özüne uygun olarak bir yapıtın gelişimi sağlayan kişilerin yapımı”nı kişileştirme olarak değerlendirmekte ve kişileştirmeyi iki ana bölümde ele almaktadır. Bunlar; tip ve karakterdir.⁴⁹⁵

Tip; genel anlamda bilinen kalıplara göre işlenen oyun kişilerini kapsamakta ve genelde herkesin tanıdığı ya da kafasında bulunan bir kalıp insan olarak değerlendirilebilmektedir. Buna karşın; karakter, psikolojik açıdan kendine özgü, genel değil özel nitelikleri olan, her birinin kendi başlarına özel davranışları, kendilerine özgü düşünceleri, eğilimleri ve tepkileri olan kişiler olarak ele alınabilmektedir.⁴⁹⁶

Mehmet Tekin öncelikle tip kavramı üzerinde durmuş ve ardından ve toplumsal hayatta bazı insanların duyuş, davranış, düşünüş ve eylem itibarıyla; meslek, mizaç ve işlevleriyle ötekilerden ayrıldığına değinerek tip diye nitelenen kişinin, toplumsal kimliği ile temsili bir nitelik taşıdığına ve kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisi olma durumuna değinmiştir.⁴⁹⁷

Berna Moran da tip kavramını, “*Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani, roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eden bir roman kişisidir*” şeklinde açıklamaktadır.⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1988, s. 45-46.

⁴⁹⁵ Özdemir Nutku, *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 181.

⁴⁹⁶ A.g.e., s. 182.

⁴⁹⁷ Tekin, a.g.e., s.98-99.

⁴⁹⁸ Berna Moran, *Romanda Tip Olgusu ve Tipin İşlevi*, Yazko Edebiyat, Sayı:24, Ekim 1982, *Akt.* Tekin, a.g.e., s.99.

Karakter ise; “bir nesnenin, bir bireyin hatta bir topluluğun kendine özgü yapısı, onları başkalarından ayıran belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen ana özellik” anlamına gelmektedir.⁴⁹⁹ Tekin bu tanımdan yola çıkarak karakterizasyonu anlatıcının, “anlatımı sürükleyecek kişiyi, anlatının niceliğine uygun olarak çizmesi, ona beşeri bir yapı kazandırarak canlandırması” olarak tanımlamaktadır.⁵⁰⁰

Aristoteles *Poetika*'da “Bir insanın konuşması ve eylemi ne türden olursa olsun, belli bir istem yönünü gösteriyorsa, o insanın karakteri vardır” şeklinde tarif etmekte ve karakterlerin dikkat edilmesi gereken dört özelliği olduğunu belirtmektedir. Aristoteles'e göre, bunlardan ilki ve en önemli olanı, karakterlerin ahlak bakımından iyi olmaları gerekliliğidir. İkinci özellik uygunluktur, örneğin cesaret gibi erkeğe özgü bir karakter, kadın için hiç de uygun değildir; Üçüncü özellik benzeyiştir son özellik ise bir karakterin tutarlılığıdır.⁵⁰¹ Klasik dram yapısında karakterin biçimlenmesinde, tıpkı olay örgüsünün kuruluşunda olduğu gibi gerçeğe benzerlik ve inandırıcılık ön planda tutulmakta bu da karakterin inandırıcılığını sağlayan tutarlılık ile gerçekleşmektedir.

Aristoteles *Poetika*'nın altıncı bölümünde karaktere dayanmayan tragedya olabildiği halde, bir hikâyesi olmayan tragedya mümkün olmadığını belirtmiştir.⁵⁰² Aristo'nun bu görüşü daha sonradan klasik kuramcılar tarafından da benimsenmiş; ancak daha sonraları anlatı kişisi, bir birey, bir kişi olmuş, eyleme bağımlı olmaktan kurtulmuştur.⁵⁰³

Karakter ile olay arasındaki bu öncelik sorunu Chatman için ise, anlamsız bir sorun olmuş ve ona göre; öyküler olaylar ve onları meydana getirenlerden oluşmakta ve olaylar da, onları meydana getirenler olmaksızın gerçekleşmemektedir.⁵⁰⁴

Vladimir Propp da *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı eserinde kişileri ve kişilerin sınıflandırmasını masal üzerinden gerçekleştirmekte ve eylemleri yapan kişiler ile bu eylemlerin kendilerinin iki inceleme konusu olarak mutlak ayırt edilmesi gerektiğini

⁴⁹⁹ Oxford'dan akt. Tekin, a.g.e., 78.

⁵⁰⁰ Tekin, a.g.e, s. 78.

⁵⁰¹ Aristoteles, a.g.e., s.25-26.

⁵⁰² A.g.e., s.13.

⁵⁰³ Barthes, a.g.e., s.44.

⁵⁰⁴ Chatman'dan akt. Oluk, a.g.e., s. 58.

vurgulamaktadır. Propp'a göre, kişilerin özel nitelikleri sayesinde anlatı canlılık, renk ve güzellik kazanmaktadır.⁵⁰⁵

Pek çok fiziksel, psikolojik, toplumsal ve kültürel özelliğin bir araya gelmesinden oluşan karakterler William Miller'a göre, a. Fiziksel/biyolojik özellikler, b. Psikolojik özellikler, c. Diğer kişilere ilişkilere dair özellikler, d. Kültürel özellikler olmak üzere 4 temel etkenden oluşmaktadır.⁵⁰⁶

Sinemada da karakter, roman sanatında olduğu gibi bir anlatıcının onun hakkındaki sözcükleriyle değil, davranışlarıyla belirginleşmektedir.⁵⁰⁷

Daha önce de değindiğimiz üzere anlatı kişisi olarak karşımıza çıkan kişileştirme türlerinden biri de tipleştirmelerdir. Klasik anlatılı filmlerde tipleştirme kavramını Feridun Akyürek *Senaryo Yazarı Olmak* (2004) adlı eserinde, “*tinsel gelişimi, derinliği olmayan, her film öyküsünde aynı biçimde devindiği için izleyici tarafından özellikleri bilinen ve davranışlarıyla anlaşılan, yazarın düşüncelerini ya da bir iletiyi iletmekten başka bir işlevi olmayan ve sanki yaşamıyor izlenimi veren kişilere, tip ya da kukla kişiler denilir*” şeklinde ifade etmektedir ve tipleri işlevlerine göre şu şekilde sınıflandırmaktadır.⁵⁰⁸

Evrensel tipler: Her çağda ve her yerde görülen, soyut genel değerlerin ve değişmeyen insan özelliklerinin simgesidirler.

Toplumsal tipler: Belli bir çağın, dönemin toplumsal koşulları, bir inanç, bir iş, uğraş, bir kültür çevresinde görülmekte, çeşitli toplum birimlerinin ve kurumlarının üyelerini, toplumsal ilişkilerdeki karşıt güçleri simgeleyebilmektedirler.

Tinsel tipler: İnsanların tinsel özelliklerinin bir ya da birkaçını gösteren kişilerdir.

⁵⁰⁵ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, s.115.

⁵⁰⁶ Miller'dan akt. Oluk, a.g.e., s. 78.

⁵⁰⁷ Propp, a.g.e., s. 48.

⁵⁰⁸ Akyürek, a.g.e., s. 169.

Hayal ürünü tipler: Hayalden uydurulan ya da masallardan, efsanelerden aktarılan kişilerdir.

Tarihsel tipler: Yaşamış ve tarihe geçmiş oldukları için ilginç, inandırıcı ve işlevi belli olan kişilerdir.⁵⁰⁹

Klasik anlatı sinemasının sıklıkla yer verdiği bu tipler anlatı için de önemli rollere sahiptirler. Örneğin; mutfaktan çıkmayan, çıksa da üzerinde mutfak önlüğü olan fedakar anne tipi, yaramaz erkek kardeş tipi, kötü kadınlar, özellikle tür filmlerinde hemen her zaman rastlanılan ve izleyicilerin adeta beynine kazınan ve toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından da oldukça önemli olan tiplerdir.⁵¹⁰

Klasik anlatılarda benimsenen bu tür vb. tiplerin yerine, çağdaş anlatılı filmlerde, koşullara göre oluşan insan kavramı öne çıkmakta ve tiplere değil karakterlere yer verilmektedir. Karakterlerde tıpkı tipler gibi öykünün olayları geliştirmeye ya da düşünce ögesini iletmeye hizmet etmekte ancak daha insansal özelliklerle donatılmaktadırlar.⁵¹¹

Klasik anlatı içinde, belli bir çevresi olan, hayatta kalmak için belli şeyleri yapan kesin ve net tiplerden oluşan karakter ya da karakterler anlatı başlangıcında verilmekte ve olaylar daha sonra başlamaktadır.⁵¹² Çünkü, klasik anlatıda anlamı yaratmak ve temel mantık zincirini kurulabilmek için, karakterin hareketlerinin ardında yatan nedenler belirgin bir şekilde anlatılmakta ve seyirci karakterin neyin peşinde olduğunu, neden öyle davrandığını net olarak kavrayabilmektedir. Çünkü karakterin davranışlarının ardında yatan motivasyonu anlamayan izleyici bir süre sonra karaktere olan ilgisini kaybetmekte ve anlatıdan kopmaktadır.⁵¹³

Klasik anlatı sinemasında öyküyü sürükleyen, anlatıdaki diğer kişiler ve olayları bağlayan dolayısıyla anlatıyı bir araya getiren ve izleyici için temel özdeşleşme

⁵⁰⁹ A.g.e., s. 169-171.

⁵¹⁰ Oluk, a.g.e., s. 85.

⁵¹¹ Akyürek, a.g.e, s. 171-172.

⁵¹² Thompson, a.g.e., 1985, s.177.

⁵¹³ Oluk, a.g.e, s. 78-79.

nesnesi olan karakter, başkarakter olmakta ve anlatı bu karakter etrafında kurulup, izleyici onunla özdeşleşmektedir.⁵¹⁴

Klasik anlatı içinde temelde bir kahramanın varlığı bulunmakta, kahramanların yolculuk amacı ve karşılaştığı olaylar farklılıklar gösterse de aynı aşamalardan geçmekte ve bu durum evrensel bir özellik göstermektedir.⁵¹⁵

Joseph Campbell, *Kahramanın Yolculuğu* (1949) isimli çalışmasında kahramanın yolculuğunu üç bölümde incelemekte ve her bir bölümün altında geçirdiği evreleri sıralamaktadır. Campbell'a göre, bu bölümler yola çıkış, erginlenme ve dönüş aşamalarından oluşmaktadır.

Yola çıkış; maceraya çağrı, çağrının reddedilişi, doğaüstü yardım, ilk eşiğin aşılması, balinanın karnı evrelerinden meydana gelmekte ve bu evreler kahramanın maceraya girmesi için gelen çağrıyla başlamaktadır. Ardından ilk olarak kahraman çağrıyı görmezden gelerek reddetmekte, daha sonra kahramanın aşağı güçlüklerle karşı koruyucu bir figürle karşılaşmakta ve macerasında aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafızı”na kadar ilerlemekte ve bu eşiği de geçtikten sonra rahim imgesinin de simgesi olarak kabul edilen balinanın karnı evresine girerek adeta yeniden doğmaktadır ve ilk aşamayı tamamlamaktadır. Erginlenme aşaması ise; sınavlar yolu, tanrıçayla karşılaşma, baştan çıkarıcı olarak kadın, babanın gönlünü alma, tanrılaştırma ve nihai ödül evrelerinden oluşmaktadır. Sınavlar yolunda kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere düşler dünyasında ilerlemekte ardından hem anne hem de eşi temsil eden kraliçe tanrısıyla mistik bir evlilik gerçekleştirmektedir. Kahraman için önemli bir ödül olan kraliçe ile cinsel ve romantik bir ilişki elde eden kahraman yolculuğun ilerleyen aşamalarında babasının yolundan giderek başarılar kazanmakta ve babasıyla uzlaşmaktadır. Bu bölümün sonunda çeşitli sınavlardan geçen kahraman gerçekten ya da simgesel olarak ölmekte ve yeniden doğarak tanrılaşmaktadır. Bunun ardından nihai ödülü almakta, yaşadığı fiziksel ve ruhsal yolculuk ödüllendirilmektedir. Son bölüm olan dönüş kısmı ise; dönüşün reddedilişi, büyüü kaçış, dışarıdan gelen kurtuluş, dönüş

⁵¹⁴ A.g.e., s. 81.

⁵¹⁵ Mehmet Arslantepe, “Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: X, Sayı 1, Haziran 2008, s. 239.

eşiğinin aşılması, iki dünyanın ustası ve yaşama özgürlüğü evrelerinden oluşmaktadır. Geri dönmeyi istemeyen ve tanrısallaşan kahraman eve başkaları tarafından götürülmekte ve geri dönüş eşiğini aştığında tanrısal konumunu da geride bırakmaktadır. Hem kendi dünyasının hem de büyüdüğü dünyanın hakimi olan kahraman efsaneye doğru evrilmektedir.⁵¹⁶

Christopher Vogler de *The Writer's Journey* (1992) isimli çalışmasında Campbell'ın görüşlerini sinemaya uyarlamış ve kahramanın yolculuğunu bu çerçevede özetlemiştir. Vogler'a göre, kahraman önce olağan dünyasında gösterilmekte daha sonra bir sorun ile karşılaşmakta ve maceraya çağrılmakta, bunu gönüllü ya da gönülsüz kabullenmekte, akıl hocası tarafından cesaretlendirilmekte ve ilk eşiği geçerek özel dünyaya geçmektedir. Burada sınavlar, dostlar ve düşmanlar ile karşılaşmakta ikinci eşiğe kadar ilerlemekte, ödül almaya hak kazanmakta ve olağan dünyaya doğru dönüş yoluna geçmektedir. Üçüncü eşiği de geçtikten sonra dönüşüme uğramakta ve olağan dünyaya bir iyileşme getirmektedir.⁵¹⁷

Spesifik bir amaca ulaşmak ya da problem çözmeye uğraşmak gibi bireysel hikâyeler sunan klasik yapı içinde karakterler dış koşullar ya da "öteki"lerle çatışmaya girmekte ve hikâyenin sonu kesin zafer ya da yenilgi, problemin çözümü ya da amacı başaramama gibi net olarak sonlandırılmaktadır. Bir dizi belirgin ve tutarlı özellikler, nitelikler, davranışlar bahsedilen, bireysel açıdan fark yaratan karakter, temel sorunun çözümü için sadece bir vasıta olarak işlev görmektedir.⁵¹⁸

Karakterler oluşturulurken referans olarak gerçek dünyanın alınmadığı, idealize etme yoluna gidildiği, gerçek dünyada yaşayan bir insanla kıyaslanamayacak ölçüde kararlı, net, amacında ısrarlı, doğal olamayacak kadar kusursuz ve karizmatik kahramanların yaratıldığı bu dünyada seyirci daha kolay ve daha yoğun empati kurabilmektedir.⁵¹⁹ Kahramanın aşkı bulmak, başarı kazanmak, bir hayatı düzeltmek,

⁵¹⁶ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 63-217.

⁵¹⁷ Christopher Vogler, **The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers**, Studio City, CA : M. Wiese Productions, 1998, s.

⁵¹⁸ Bordwell, a.g.e., 1995, s.157.

⁵¹⁹ Oluk, a.g.e., s. 82-83.

adaleti aramak gibi evrensel dürtülere hitap etmesi de bu özdeşleşme sürecini sağlamlaştırmaktadır.⁵²⁰

Klasik anlatı yapısının benimsendiği bu filmlerde, tamamen başkahramanın kişisel dünyası ve amacı ile sınırlandırıldığından genelde toplumsala gönderme yapılmamakta, toplumsal amaçları gündeme getirilmemekte⁵²¹ ve yaşanan döneme ait sosyal, politik, ekonomik durumu ortaya koyacak ve izleyicinin bu durumu düşünmesini sorgulamasını sağlayacak düşünsel temel oluşturulmamaktadır. Bunun yanı sıra daha önce de değindiğimiz üzere kahramanların özdeşleşmeden durulamayacak kadar mükemmel yaratıldığı bu dünyada yukarıda belirttiğimiz aşamalardan geçen, öykünün ilerlemesi sağlayan karakterler ataerkil yapının bir devamı şeklinde erkeklerden oluşmaktadır. Olayların başlangıcı, gidişatı ve sonucu onların eylemleriyle belirlenir, seyirci karşısına rol model olarak çıkarılan erkek karakterlerdir.

3.2. SİNEMADA TECAVÜZ OLGUSUNUN KULLANIMI

Bir panayır eğlencesinden, sanata ve oradan da bir sanayiye dönüşen sinema, kapitalizm yasalarının daha erken işlemeye başladığı şehirleşmenin ve sermaye birikiminin görece yoğun olduğu batı ülkelerinde, hızla sanayi haline gelmiş ve sinema dışı etkenler bu endüstriyi daima etkilemiştir.⁵²²

Yeni gelişen radikal fikir ve değerlerin yaygınlaşmasında vazgeçilmez bir role sahip olan sinema,⁵²³ toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde sunmakta ve sinemanın kendisi de, temsillerin içselleştirilmesi yoluyla, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini almaktadır.⁵²⁴

Kullanılan somut temsil stratejileri ve yarattıkları etkilerle kurulu dünya düzenini meşrulaştıran ve yeniden üreten sinema filmleri, içlerinde bulundukları

⁵²⁰ Aslantepeler, a.g.e., s. 251.

⁵²¹ Oluk, a.g.e., s. 86.

⁵²² Bülent Görücü, "Sinemada Organize İşler", **Film**, Sayı:11, 2006, s.49.

⁵²³ Michael Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera**, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 28.

⁵²⁴ A.g.e., s. 35.

cinsiyet temsilleri ile de kadınlık ve erkeklik rollerinin pekiştirilmesinde ve tecavüzün normalleşmesinde önemli rol üstlenmişlerdir.

Malamuth ve Check'in (1981), 271 kız ve erkek öğrenci üzerinde yaptığı bir alan araştırmasında, araştırmaya katılanların filmlere not vermeye dayalı sisteme katılması istenmiş ve öğrencilere cinsel saldırıyı konu alan ve bunun olumlu bir sonuç doğurduğunu ima eden *Swept Away* ve *The Getaway* filmleri ile konusu cinsel saldırı olmayan iki film gösterilmiştir. Öğrencilerden bir bölümü, cinsel saldırı konulu filmleri, bir bölümü de diğer filmleri, üniversite kampüsündeki bir sinemada, deneye katılmayan öğrencilerin de filmi izledikleri olağan seanslarda izlemişlerdir. Birkaç gün sonra sınıfta öğrencilerden, kişisel ilişkide kadına şiddet uygulama ile tecavüz efsanesini onaylama derecesini ölçen sorulara yön veren bir cinsel tutum anketini cevaplamaları istenmiş elde edilen sonuçlara göre; olumlu sonuç doğuran cinsel saldırı konulu filmleri gören erkek öğrenciler arasında, kişisel ilişkide kadına şiddet uygulamayı onaylama eğiliminin anlamlı biçimde arttığını ve filmi görmüş olmanın erkekler arasında tecavüz efsanelerini güçlendirdiğini, buna karşılık kız öğrenciler arasında benzer eğilimlerin görülmediğini ortaya koymuştur.⁵²⁵

Sonraki yıllarda Linz ve yardımcılarının (1984) gerçekleştirdiği araştırmada, şiddet içeren filmleri izleme süresi ne kadar uzunsa, başka durumlarda şiddetle karşı karşıya kalan kurbanlara acıma duygusunun da o kadar azaldığını ortaya koymuştur. Bu araştırmada üniversite öğrencisi erkekler beş gün süreyle, her gün, kadınlara karşı cinsel şiddet içeren bir film izlemişler ve beş günün sonunda, bu filmleri gören erkeklerin filmler konusunda daha az olumsuz duygular besledikleri, filmlerdeki şiddet dozunu, olandan daha düşük olarak algıladıkları ve filmleri kadınlar açısından onur kırıcı bulmadıkları ortaya çıkmıştır. Ayrıca videoya kaydedilmiş bir tecavüz davası filmi seyrettirilen söz konusu filmleri görmüş erkekler bu filmleri seyretmemiş erkeklerden oluşan kontrol grubuna göre, tecavüze uğrayan kadına fazla bir zarar verilmediği görüşünü daha çok desteklemişler ve kurbanı kontrol grubuna göre genellikle daha değersiz bir kişi olarak nitelemişlerdir.⁵²⁶

⁵²⁵ Malamuth ve Check'ten akt. Scully, a.g.e., s. 74-75.

⁵²⁶ Linz vd. akt., Scully, a.g.e., s. 75.

Yine Amerikalı cinsellik araştırmacılarının belirttiğine göre; erkekler orgazm olurken acı çeken kadınları görüntüleyen tecavüz sahnelerinden özellikle uyarılmaktadırlar.⁵²⁷

Genel olarak araştırma sonuçlarına bakıldığında; filmlerde kadınlara ve tecavüzün bu biçimde anlatılması, g ve şiddetin normal kadın-erkek cinsel ilişkisinin parçası olarak gösterilmesi, tecavüzü sıradanlaştırmakta, olağanlaştırmakta; ayrıca, kadınlara tecavüz edilmekten hoşlandıklarını, cinsel şiddetin gerçekte olumlu sonuçları olduğunu ima etmektedir.

Sinemada tecavüz olgusunun kullanımının ele alınacağı bu başlık altında öncelikle ana akım Hollywood sineması, Amerikan bağımsız sineması, Avrupa sineması ve Feminist sinema gibi örnekler üzerinden dünya sinemasında kadın temsillerinin işlenişine ve sinemada tecavüzün kullanımına değinilecek ardında da çalışmamızın asıl odak noktası olan Türk sineması üzerinde ayrıntılı olarak durulacaktır.

3.2.1. Dünya Sineması'nda Tecavüz Olgusu

Farklı temsil biçimlerinin, toplumsal gerçekliğin nasıl kavranacağının ya da ne olacağının belirlenmesinde önemli bir zemin olan sinema, kimi zaman egemen ideolojiyi ve feminizm karşıtı eylemlere zıt olan geleneksel rolleri destekleyecek şekilde kullanılırken kimi zaman da tüm bu “değer”lerin sorgulanmasına aracılık etmektedir.⁵²⁸

Toplumunu bir arada tutmaya yarayan, duygu ve düşünceleri içselleştirmede yönlendirici bir etkisi bulunan ve özneyi idealize eden temsiller; erkek davranışlarına modellik edecek idealize edilmiş eril kahramanlık modelleriyle, erkek tahakkümünü yeniden üretmenin klasik bir yolu olmuşlardır.⁵²⁹

Hemen hemen tüm dünyada egemen olan Hollywood sinemasının ve kullandığı temsillerin, egemen kurumları ve geleneksel değerleri meşrulaştırmak ve ideoloji aşılamak yönünde bir işlevi olduğu savunulmakta ve Hollywood'un bireycilik, kapitalizm, ataerkil anlayış gibi olgulara sadık olduğu dile getirilmektedir. Hollywood

⁵²⁷ Saim, a.g.e., s. 193.

⁵²⁸ Ryan, Kellner, a.g.e., s. 37-38.

⁵²⁹ A.g.e., s. 335.

sinemasının, gerek anlatının kapanma tarzı, kamera işleyişi, karakter özdeşleştirilmesi, dikizcilik yoluyla nesneleştirme, nedensellik mantığı gibi öğelerin kullanımı gibi biçimsel açıdan, gerekse de eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı gibi tematik öğeler açısından bu ideolojiye hizmet ettiği söylenebilmektedir.⁵³⁰

Amerika'da altmışlı yıllarda ortaya çıkan öğrenci hareketleri, feminist hareket, ırkçılık karşıtı eylemler,⁵³¹ yetmişli yılların başlarında ekonomik gerileme yüzünden güvenlik duygusu sarsılan beyaz orta sınıfın muhafazakar bir karşı tepkisiyle karşılaşmış ve gelenekçi düzen, güven telkin eden temsiller arayışı tekrar boy göstermeye başlamıştır.⁵³²

Genel olarak Hollywood'un ideolojik yapısını ve bu ortamı ele aldıkları *Politik Kamera* (1988) adlı yapıtlarında Michael Ryan ve Douglas Kellner, Peckinpah'ın *Köpekler* (Straw Dogs) (1971) filmini söz konusu dönem, ataerkil anlayış ve tecavüzün kullanımı açısından ele almışlardır. Ryan ve Kellner'a göre, altmışlı yılların sonlarında kadınlar özgürleşme adına önemli adımlar atmış o döneme dek erkek iktidarının sorgusuz nüfus alanı olmuş cinsellik muğlak bir hal almış ve *Köpekler* yetmişli yıllardaki antifeminist karşı devrimin ruhunu yansıtmıştır. Filmdeki kadın, kocasını aldatan, erkekleri baştan çıkararak bir seks düşkünü olarak çizilmiş, filmin başında zavallı bir erkek olan kocası ise sonunda bir savaşıya dönüşmüş, saldırganları öldürmüş, gerçek anlamda erkeklige yükselmiş, şiddet karşısında nezaket ve hukukun yararsız olduğunu anlamıştır. Kadınların, eğer yanlış yola sapmaları istenmiyorsa, disiplin altına alınmaları gerektiği önermesini vurgulayan filmde, ataerkil ideoloji, kutsal aile ve erkeğin evini koruması gerekliliği gibi tüm geleneksel kodlar işlerlik kazanmış, ve filmin sonunda adam karısını bırakıp bir başka adamla uzaklaşmıştır.⁵³³

Filmin çalışmamız açısından en önemli noktası ise, kocasını umarsızca aldatan kadının daha sonra erkeklerin tecavüzüne uğraması ve kadının bundan hoşlanmış şekilde gösterilmesidir. Anlatının ilerleyen kısımlarında aynı adamlar eve saldırmış ve

⁵³⁰ A.g.e., s. 17-18.

⁵³¹ A.g.e., s. 67.

⁵³² A.g.e., s. 72-73.

⁵³³ A.g.e., s. 74-75.

kadın kendisine tecavüz eden adamlarla gitmek istemiştir. Tecavüzün bir ilişki biçimi olarak yansıtıldığı bu durum var olan tecavüz mitlerinin güçlenmesinde ve meşrulaşmasında da önemli bir etkidir.

Renk tonları ile hırs ve içgüdüden oluşan bir doğayı yansıtan ve süre giden şiddet ile cinsel ilişkinin bütün taşkınlığını üzerinde taşıyan film, kadın bağımsızlığı ile erkek bağımlılığı, ahlaki uygunsuzluk ile tahakküm arasındaki bu gerilimleri gündeme getirmekte ve bu çözümlemenin sonunda kadın erkek kimliğinden sökülüp atılmasa da tümünden dışarıda bırakılmakta yeniden oluşturulan aile eril bir nitelik taşımaktadır.⁵³⁴

Aynı şekilde, *Such Good Friends* (1971), *Saadet Günleri* (The Happy Ending, 1969), ve *Buhranlı Yıllar* (The Rain People, 1969), *Up The Sandbox* (1972) gibi filmlerde de bağımsızlığa yeltenen ancak başarısızlığa uğrayan kadın temsilleri yer almaktadır.⁵³⁵

Kadına yönelik cinsel şiddet ve tecavüzle ilgili mitler konusunda önemli bir diğer film de *Sanık* (The Accused) filmidir. Film, bara giden, uyuşturucu kullanan, erkeklerle flört eden bir kadının gecenin sonunda dans ettiği bir erkek ve arkadaşları tarafından tecavüze uğramasıyla başlamakta ve daha sonra bu kadının, avukatı yardımıyla verdiği hukuk mücadelesi anlatılmaktadır. Dava boyunca kadının yaptıklarının, alışkanlıklarının ve giyim tarzının sürekli tecavüz nedeni olabileceği ima edilmekte⁵³⁶; ancak kadın yılmadan hukuk mücadelesine devam etmektedir. Filmin sonlarına doğru gösterilen tecavüz sahnesiyle birlikte filmin gidişatı tamamen değişmekte o ana kadar kadın karakterin mücadelesi ve yaşadıkları anlatılırken tam o anda hikâyeye erkek karakterlerin tarafına geçmektedir. Çünkü tecavüz sahnesi erkek tanığın içsel odaklanması vasıtasıyla, onun geçmişi ve olay anını hatırlamasıyla aktarılmakta ve böylece film, tecavüz edilen kadının deneyimini dışarıda bırakarak kadının kendi hikâyesini anlatma ve sesini duyurma isteğini yok saymaktadır. Bu açıdan

⁵³⁴ A.g.e., s. 75-77.

⁵³⁵ A.g.e., s. 59.

⁵³⁶ Kadının giyim tarzının ve davranışlarının tecavüze ve bu durumun insanların algısına ilişkin ayrıntılı bir araştırma Kim K. P. Johnson ve MiYoung Lee tarafından yapılmıştır. Araştırmacılar tecavüz anındaki giyim tarzının ve davranışların diğer insanların algısında yarattığı değişimleri ortaya koymak için 160 erkek, 208 kadın olmak üzere toplam 368 kişi üzerinde araştırmalar yapmışlardır. Kim K. P. Johnson, MiYoung Lee "Effects of Clothing and Behavior on Perceptions Concerning an Alleged Date Rape", **Familiy and Consumer Sciences Research Journal**, 2000, 28, s. 332-357, <http://fcs.sagepub.com>.

film, meşru söylemi tekrarlayarak, tecavüz sahnesini erkek tanığın bakışından bir geriye dönüş olarak dikizci bir halde sunmaktadır.



Şekil 9: Tecavüz sahnesinin hemen öncesinde alkol alan ve askıları düşmüş halde bardakilerin önünde dans eden Sarah'ın gösterildiği sahnedeki planlar.

Sanık filmi izleyen kadınlar üzerine yapılan ampirik araştırmalarda, filmin izleyenler üzerinde çok büyük bir etkisi olduğu tespit edilmiş, filmin eğitsel bir değer taşıdığı kanısına varmışlardır. Fakat söz konusu tecavüz sahnesine gelindiğinde, kadınların çoğu tecavüz sahnesinin dahil edilmesi konusunda tereddüt göstermiş ve filmi izleyen erkeklerle ilgili bir endişe oluşmasına yol açmıştır. Erkek seyircilerin tecavüz sahnesini izlerken zevk alıp cinsel bir haz duymuş olabilecekleri kaygısı ve tecavüz kurbanının giysileri, flörtöz davranışları, içki içip uyuşturucu kullanması gibi davranışları nedeniyle davetkar olarak suçlanabileceği korkusu denekler arasında tartışma konusu olmuştur.⁵³⁷ Gerçekten de film genel olarak değerlendirildiğinde, başlangıç ve gelişme kısımlarında tecavüze uğrayan bir kadının haklı mücadelesine yer verilmiş, bir anlamda adalet sisteminin kadına ve onun yaşamına bakışındaki çarpıklıklar sorgulanmış; ancak son bölüme gelindiğinde tecavüz sahnesinin gösterilme şekli filmi tartışılır hale getirmiştir. Film bu açıdan feminist bir film pratiği olmaktan tamamen uzaklaşmış ve kadının tecavüz anındaki duyguları tamamen dışarıda bırakılarak, izleyicinin haz duyabileceği bir şekle sokulmuştur.

Tecavüz sahnesiyle ve içinde barındırdığı şiddet öğeleri ile tartışma yaratmış bir diğer film de Gaspar Noé'nin 2002 yapımı *Dönüş Yok* (Irreversible) filmidir. Filmde Marcus ve sevgilisi Alex'in mutlu bir ilişkileri vardır. Bir parti sırasında aralarında

⁵³⁷ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı**, Çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 91.

küçük bir tartışma yaşanır ve bunun sonucunda Alex sinirlenerek yalnız başına eve dönmeye karar verir. Ancak eve giderken ıssız bir tünelde tecavüze uğrar. Bunu öğrenen Marcus adeta kendini kaybeder ve arkadaşı Pierre ile birlikte bu olayın sorumlusunu kendi yöntemleri ile cezalandırmaya karar verirler ve adamı aramaya başlarlar. Ancak filmde hikâye ve zaman doğrusal olarak akmamakta ve yönetmen zaman akışı ile oynamaktadır. Filmin adıyla da zamanın geri döndürülemez olduğuna vurgu yapan filmin başlarında, kamera bir an olsun sabit durmaz filmdeki şiddete koşut olarak sürekli sallanırken hikâye başa sardıkça kamera hareketleri de yavaşlar. Tecavüz sahnesini bir kenara bıraktığımızda filmin afiş metninde yer alan yazıdan da (...Çünkü intikam isteği doğal bir dürtüdür...) anlaşılacağı üzere film bir intikam filmidir ve yönetmen tecavüz sonrasında adamın nasıl değiştiğini ve intikam almak için neler yaptığını anlatmaktadır. Ancak her şeye rağmen filmin yaklaşık on dakika süren tecavüz sahnesi çok tartışılmış, Noé ise, *Guardian*'a verdiği röportajında, *Otomatik Portakal* filmi örnek vererek “*Malcolm McDowell*'in canlandırdığı karaktere şiddet görüntüleri izletilerek onun içindeki şiddet güdüsü öldürülmeye çalışılır, ve evet, metot işe yarar” diyerek bir anlamda kendisinin de aynı yöntemi benimsediğini ifade etmiştir.⁵³⁸

Tecavüz sahnesinin hemen öncesinde Marcus, Pierre ve Alex bir partidedirler. Marcus ve Alex kavga ederler, alex tek başına dışarı çıkar bir taksiye binmek ister ama bulamaz, biraz tereddütle de olsa alt geçide doğru yönelir, oradan karşıya geçmek ister. Alt geçitten yürürken karşıdan bir kadın ve adamın geldiğini görür, adam kadına şiddet uygulamaktadır, Alex tereddüt içinde ve korkarak yürümeye devam eder. Adam onu fark edince yanındaki kadını bırakıp Alex'e saldırır. Ona tecavüz eder ve sonrasında öldüresiye döver. Marcus ve Pierre partiden çıkıp habersizce yürümeye başlarlar ilerde bir olay olduğunu görünce etraftakilere sorarlar ve adam birinin bir “fahişe”ye saldırdığını söyler. Alex'in üzerinde açık renk mini bir elbise vardır ve gece yarısı tek başına yürümektedir. Bu nedenle etraftakiler için “fahişe” olarak görülmesinde herhangi bir sakınca yoktur. Bu noktada bile erkek egemen bakış açısı devreye girmekte ve kadına kapalı olan mekânlarda bulunmak şiddetle cezalandırılmaktadır.

⁵³⁸ Umut Barış Dönmez, “ ‘Yarın’ Denen Hiçlik”, **Altyazı**, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:13, Aralık 2002, s.40-41.



Şekil 10: Alex'in tecavüze uğradığı alt geçit sahnesinden planlar.

Tecavüz sahnesine bakıldığında ise, oldukça yoğun ve uzun bir şiddet kullanımı görülmektedir. Film boyunca hareketli olan ve belli bir ritmi hiç kaybetmeden devam eden çekimler tecavüz sahnesinde durağan hale gelmektedir. Yönetmen sabit bir kamerayla tecavüz sahnesinin tamamını izleyiciye gösterir. Herhangi birinin bakış açısından verilmeyen bu sahnelerde kamera üçüncü bir kişinin gözü olarak dikizci bir konumda görüntüleri vermektedir.

Sahne içindeki şiddet kullanımı o kadar yoğundur ki filmin kamera arkası görüntülerinde bu sahnede Alex'i canlandıran Monica Belluci'nin zarar görmemesi ve etkilenmemesi için yerine bir maketin kullanıldığı ve görüntülerin sonradan birleştirildiği söylenmektedir.⁵³⁹

Genel olarak değerlendirildiğinde şiddetin yoğun biçimde yer aldığı *Dönüş Yok* filmi ilk günden itibaren tecavüz sahneleriyle gündeme gelmiş ve bugüne kadar çekilmiş en uzun tecavüz sahnesinin içinde yer almasıyla sürekli gündemde olmuştur. Tecavüzün bir çeşit cezalandırma olarak kullanıldığı bu filmde de ataerkil kodlar kendini göstermiş ve tecavüz sahnesi yine kadının yaşadığı deneyim dışarıda bırakılarak, haz unsuru sağlayacak şekilde perdeye yansıtılmıştır. Oldukça aykırı bir film olma iddiasıyla yola çıkan bu filmde de erkek egemen söylemin kalıpları işlemiş ve kadın-şiddet kullanımı sorunlu bir alan olarak kendini göstermiştir.

⁵³⁹ *Dönüş Yok* (Irreversible), Gaspar Noé, 2002.

Sinemada kadın temsillerinin ve şiddetin sorunsal olarak değerlendirilebileceği bir diğer alan da tür filmleridir.⁵⁴⁰ Örneğin korku türü genelde şiddetin, özelde ise kadına yönelik şiddet ve tecavüzün yoğun olarak kullanıldığı bir tür olmuştur. Psikolojik ve ideolojik bastırmalarla ilgili olan korku türü, cinsel şiddet ile ilgili kaygı ve korkuları simgeleyen yaratıklara sıklıkla yer vermekte ve bu durum karşısında cinsel şiddete maruz kalanlar genelde kadınlar olmaktadır.⁵⁴¹

Kadın karakterler açısından sorunlu olduğuna inandığımız diğer tür filmleri arasında westernler ve kara filmler de yer almaktadır. Western filmler de kadın iki alanda karşımıza çıkmaktadır. Birincisi ev, ikincisi ise barlar. Birinci kategoride yer alan kadınlar genellikle sarışın ve beyaz tenli, evinde yaşayan eş, anne, genç kız rolünde olan “iyi kadınlar”, ikinci kategori de yer alanlar ise koyu tenli, siyah saçlı, erkek kahramanın yaşamını paylaşan, barlarda çalışan seks işçilerinden oluşmaktadır.⁵⁴²

Kara filmlerde ise kadının görünürdeki sunumu farklı olsa da temelde aynı yapıya hizmet ettiği görülmektedir. Bu tür filmlerde kadınlar eş, anne, ev hanımı özelliklerinden sıyrılarak toplumsal yaşam içinde kendi ayakları üzerinde durabilen, özgür kadın olarak çizilmekte; ancak kadının cinselliği kadının kötülüğünün bir simgesi olarak vücut bulmaktadır. Arzuları ve özgürlüğü için her şeyi yapabilecek karakterler olarak çizilen bu kadınların güzellikleri ve cinselliklerini kullanmaları erkeklerin için en büyük tehlike olarak gösterilmektedirler.⁵⁴³

Yetmişli ve seksenli yıllarda en önemli güçlerden biri olan feminist hareket, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün temel unsurları olarak gördüğü tecavüz ve pornografi gibi bir takım alt sorunlar üzerinde odaklanmaya başlamış ve bunun için

⁵⁴⁰ Eda Er, “*Sinemada Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz, Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Dr. Zafer Özden, Ege Üniversitesi, İzmir, 2006, isimli çalışmada şiddet ve tecavüz kavramı üzerinde durduktan sonra bunu sinemadaki yansımalarına değinmiş ve çalışmasının bir bölümünü de tür sinemasında kadın ve tecavüzün kullanımına ayırmıştır. Bazı film türlerinin şiddet sunumu için daha uygun anlatı yapılarına sahip olduğunu belirten Er, öncelikle sinemadaki genel şiddet kullanımına değinmiş ardından da kadına yönelik şiddetin ve tecavüzün tür filmlerinde yer alış biçimini toplumsal gelişmelerle paralel biçimde aktarmıştır. (s. 145-160).

⁵⁴¹ Cynthia A. Freeland, “*Feminist Frameworks for Horror Films*”, **Post Theory**, Edt. David Bordwell, Noël Carroll, The University of Wisconsin Press, England, 1996, s. 195-196.

⁵⁴² Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 110-111.

⁵⁴³ Gülnur Güven’den akt. Esra Biryıldız, “*Western’ler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme*”, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı. 5, 1997, s.123.

çeşitli çalışmalar yürüterek kadınla ilgili pek çok konuya farklı bakış açıları getirmiştir. Ryan ve Kellner'a göre, sağın bu duruma karşı tepkisi, filmlerdeki temsillerinde bağımsız kadınları yeni-noir tarzı örümcek kadın tiplerine büründürmeleri ya da yuva yıkıcılar olarak tanıtmaları şeklinde olmuştur.⁵⁴⁴ Joan Melen gibi film teorisyenleri, özellikle yetmişli yıllarda karşı tepkinin yoğunlaştığı dönemde yapılmış olan filmlerde, tecavüz dahil, kadınlara yönelik şiddet sahnelerinin sıklığına dikkat çekmiş ve bu durumu kadının değişen konumu karşısında erkeklerde oluşan tepkinin yansımaları şeklinde değerlendirmişlerdir.⁵⁴⁵

Ryan ve Kellner'a göre Hollywood'da 1970'lerde;

*“Feminizm kadınlara erkek normlarını dayatan kültürel temsil sistemini bulandırmış, dolayısıyla, erkeklerin faal eyleyenler olarak idealize edilmiş temsillerine ve kadınların pasif elde edilme nesnelere erkek prestijinin sembolleri olarak temsil edilmesine dayalı erkek cinsel kimliğinin de bulanmasına yol açmıştır. Bu nedenle bu dönemin erkek filmleri yüksek düzeylerde öz korumacı bağlanma ve nihai olarak, kadınlara yönelik açık bir öfke ile damgalıdır”.*⁵⁴⁶

Genel bir değerlendirme yapıldığında, sinemada kadına yönelik şiddetin temsili toplumsal olaylarla bağlantılı olarak kendisini göstermiştir. Kadın hareketinin ortaya çıktığı ve kendisini toplumsal olarak kabul ettirmeye başladığı dönemlerde Hollywood sineması da bir anlamda karşı atağa geçmiş ve filmlerde yer alan kadın temsilleri farklılaşmıştır. Erkekler arası dostluğun ön plana çıkarıldığı, güçlü ve kendi ayakları üzerinde duran kadınların ya femme fatale olarak gösterildiği ya da anlatının sonunda cezalandırıldığı bu filmler tecavüz sahneleri de artmıştır. Kadına verilen cezalardan biri olan tecavüz anlatı içinde kadının yaptığı hatanın bedeli olarak yansıtılmış ve genellikle filmlerin merkezinde yer alan bir unsur olmaktan çok anlatı içinde bir detay olarak kalmışlardır.

3.2.2. Türk Sineması'nda Tecavüz Olgusu

Dünya sineması-tecavüz ilişkisi bağlamında yaptığımız bu genel incelemenin ardından tecavüzün Türk Sineması'nda yer alıp almadığının, alıyorsa hangi bakış

⁵⁴⁴ Ryan&Kellner, a.g.e., s.218.

⁵⁴⁵ A.g.e., s. 221.

⁵⁴⁶ A.g.e., s. 236.

açısıyla ve nasıl ele alındığının, yönetmenlerin filmlerinde tecavüzü ve tecavüz sahnelerini sunuş biçimlerinin tartışılacağı bu bölümde incelemeler dönemsel olarak yapılacaktır. İlk olarak Türk Sineması'nın üretim açısından en parlak dönemi olarak nitelendirebileceğimiz Yeşilçam'ın, erkek egemen yapısı, üretim dinamikleri, işleyişi, kadını ele alma şekli, kadına yönelik şiddet anlayışı ve tecavüz olgusu üzerinde durulacaktır. Ardından 1980'lerdeki sinema anlayışı ve sinemanın geçirdiği değişimlere ve buna bağlı olarak kadın ve tecavüze bakış açısında değişimler olup olmadığına bakılacak ve son olarak da 90 sonrası Türk Sineması olarak adlandırılan dönemdeki gelişmeler incelenip, dönem ana başlığımız çerçevesinde ele alınacaktır.

3.2.2.1. 1990 Öncesi Türk Sineması ve Türk Sinemasının Erkek Egemen Üretim Yapısı

Türk sinema tarihinin başlangıcından itibaren, en fazla üretimin yapıldığı dönem olan Yeşilçam'da (1950-1970) dahil olmak üzere, genel olarak bakıldığında üretim yapanların cinsiyetlerine göre yoğunluğu göz önüne alındığında erkek egemen bir sektör olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, Türk Sineması için erkek egemen kültürün filmler yoluyla tekrar tekrar üretildiği, yaygınlaştığı ve meşrulaştığı bir alan olduğu dikkat çekmektedir. Gülseren Güçhan'ın, "*Türk sineması için bir cinsel rol vermek mümkün olsaydı, onun 'katıksız erkek' olduğunu söylemek yanlış olmazdı*" şeklinde yaptığı değerlendirme de bu tespitin farklı bir söyleniş biçimini göstermektedir.⁵⁴⁷ Sektörde başlangıçtan beri senaryo yazarlarında, yönetmenlerde, yapımcılarda ve set çalışanlarında erkek egemenliği bulunmakta ya da varlıkları hissedilmektedir.

Erkek egemenliğinin bu kadar baskın olduğu bu dünyada kadın starların varlığı daha da dikkat çekmektedir. Ancak kadın yıldızların sinema ortamındaki güçlü konumları ve özel yaşamları göz önüne alındığında, ortak noktaların varlığı gözden kaçmamaktadır. Kadın yıldızların özel yaşamlarında güçlü ve alanında söz sahibi

⁵⁴⁷ Gülseren Güçhan, "*Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler*", **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Ankara, 1996, s. 32.

erkeklerle birlikte olmalarının, sahip oldukları güçte önemli payı bulunmaktadır.⁵⁴⁸ Bir diğer deyişle kadın yıldızların kamera arkasındakiler yine erkeklerdir.

Bu duruma bağlı olarak filmlerde yaratılan dünyalar da bu oluşuma paralel bir içerikte yaratılmakta, kadın dünyası, erkek bakışıyla ve sezgileriyle ele alınmaktadır. Nilgün Abisel,⁵⁴⁹ kadın seyirciye yönelik “erkek bakışı”nın damgasını taşıyan bu filmleri, sinemanın Türkiye’de tek popüler kültür biçimi olduğu bu yıllarda, ekonomik koşulların gereği olarak ya da talebi arttırmak amacıyla yapılan filmler olarak değerlendirmektedir.

Kadın seyirciye yönelik olarak erkek bakışıyla oluşturulan bu filmlerde, yaratılan dünya ve gerçek dünya arasındaki benzerlik, filme katılımı, belli karakterlerle özdeşleşmeyi ve finaldeki “tercih edilen” sonu onaylamayı sağlamaktadır.⁵⁵⁰ Kadınların da, bu anlatılar içindeki etkin erkek karakterlerle özdeşleşmesi mümkün kılınarak, günlük yaşamında kullanamadığı bir iktidar ve hareket alanı elde etmesi ve haz alması yoluyla adeta suça ortak olması sağlanmaktadır.

3.2.2.2.1. Yeşilçam Sineması

Yeşilçam, toplumsal rekabetin vurgulandığı, toplumun modernlikle ilişkisini belirleyen yapının yeniden gözden geçirildiği ve bir yandan toplumsal huzursuzluklardan, arzularından beslenirken diğer yandan bunların tarif edilerek farklı yönlerle akıtıldığı bir toplumsal fantezi alanını oluşturmuştur.⁵⁵¹

Engin Ayça, Yeşilçam’ı; “*geleneksel sözlü masal anlatımının, sinema içinde, onun koşullarıyla sürdürülmesi*” şeklinde tanımlamıştır.⁵⁵²

Serpil Kirel ise Yeşilçam’ı ayrıntılı olarak ele aldığı *Yeşilçam Öykü Sineması* adlı yapıtında Yeşilçam’ı, ekonomik açıdan sağlam bir altyapıya sahip olmayan, film üretebilmek için sektör dışından gelecek borç paralara gereksinim duyan, ilişkiler ağının

⁵⁴⁸ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, s. 98.

⁵⁴⁹ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınları, Ankara, 2005, s. 136.

⁵⁵⁰ A.g.e., s.196-197.

⁵⁵¹ Umut Tümay Arslan, “*Onu Kaybettin Tahsin Hem de Yıllar Önce*”: *Yeşilçam’ın Erkekleri Ne İstiyor?*, **Toplum ve Bilim**, Sayı:101, Güz 2004, s. 164.

⁵⁵² Engin Ayça, “*Yeşilçam Sonrası*”, Dosya: Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsızlar, **Antrakt**, Sayı:75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s. 24.

üretim mantığını etkilediği ya da değiştirdiği görülen ve para kazanmanın her daim yapımcılar için birincil amaç olduğu, bu amaçla ödünlerin verildiği bir kısır döngü içinde varlığını sürdüren bir yapı şeklinde değerlendirmiştir.⁵⁵³

Anlatıların yakın ve samimi bir sosyal çevre içinde öykülediği Yeşilçam'da, filmlerde ağırlıklı olarak mahalleler, mahallenin sevilen kişileri, delikanlıları, esnafı ve ileri gelenleri bir arada resmedilmekte ve insanların birbirlerinin hayatı üzerinde etkin rol oynadığı bir ortam çizilmektedir. Günümüzdeki ilişkilerin tersine tanıdıklık hissini hakim olduğu bu popüler anlatılarda, seyirciye, sinema koltuğuna oturduğunda dışarıdaki hayatta bozulan ve yeniden oluşan dengeler, düzensizlik geçici de olsa unutturulmakta, seyirci de bu beklentiyle sinemaya gitmektedir.⁵⁵⁴

Modalar, akımlar ve furyalar çerçevesinde filmlerin üretildiği Yeşilçam Sinemasında, seçicilik yerine hızla belli bir gelecek planlaması yapılmadan çekilen filmler, çeşitli türlerin denenmesi, yabancı ve yerli filmlerden etkilenme, üretim mantığının temellerini oluşturmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Yeşilçam, Kırel'in deyişiyle; *"Altmışlar bir yanıyla uyarlamalar/öykünmeler/taklitler ve aynı derecede özgünlükler/orijinallikler dönemidir"*.⁵⁵⁵

Daha önce de belirttiğimiz gibi altmışlı yıllarda kadın seyircinin istekleri anlatıyı biçimlendiren en önemli etkenlerden biri olmuştur. Kadın, kendini saran sıkışık, değişmeyen, baskıcı, erkek egemen dünyadan sıyrılmak için sinemaya gitmiş; ancak erkek egemen sinema ortamında yaratılan filmlerle bu dünyadan uzaklaşmamış ve bu anlatının bir parçası haline gelmiştir.⁵⁵⁶

Egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesinde önemli bir ortam sağlayan aile kurumu da, bu anlatıların vazgeçilmez bir ögesi olarak kullanılmış, mevcut sınıfsal ve cinsiyetçi ideolojilerin anlatı içinde gizlenerek rahatça işleyebileceği bir zemin teşkil etmiştir. Kavuşma-kavuşamama karşıtlığı üzerine kurulu bu anlatı

⁵⁵³ Kırel, a.g.e., 2005, s. 39.

⁵⁵⁴ A.g.e., s. 27.

⁵⁵⁵ A.g.e., s. 102.

⁵⁵⁶ A.g.e., s. 170.

yapısı içinde, kavuşmanın göstergesi evlilik ve aile kurumuna bağlanmış ve karşılaşılan sorun ve gösterilen çabalar duygusal çatışmalar aracılığıyla ortaya konmuştur.⁵⁵⁷

Alternatifsiz bir kurum olarak kabul gören aile dışında, özellikle kadının kendine bir kimlik araması zor kılınmış, ailenin koruyuculuğundan yoksun kadın marjinal bir duruma itilmiş, toplum dışı bırakılmıştır. Bu nedenle kadın için ailedeki rolünü sorgulamak ya da öngörülen kimliğini reddetmek oldukça zor hale gelmiştir.⁵⁵⁸

Yeşilçam'ın film yapısının kadını ele alışı, filmlerde konumlandırışı ve kadına olan bakış açısı incelendiğinde, temelde herhangi bir fark olmasa da; özellikle 60'ların ortalarıyla 70'lerin ilk yıllarında, kadın karakterlerin anlatı içinde daha çok ön plana çıktıkları görülmektedir. Aile filmleri olarak adlandırılan bu filmlerde fedakarlık, dürüstlük ve sadakat kadınlığın vazgeçilmez değerleri olarak vurgulanmış, kaderin kaçınılmazlığı ve kadının kendini feda etmesi üzerinde durulmuştur. Kadını, doğuran, bakıp büyüten, başkaları için yaşayan bir varlık olarak resmeden filmler, içinde yaşanılan dünyanın doğallığına ikna etmeye, sistemi onaylayıp meşrulaştırmaya yönelik olarak inşa edilmişlerdir.⁵⁵⁹

Sanayinin ilerlemeye başladığı, tüketim alışkanlıklarının yerleştiği, kırdan kente göçün hızlandığı 1950'lerin hemen ardından, 1960'ların ilk yarısını kapsayan zaman diliminde anlatıda dikkati çeken bir diğer önemli nokta da bu dönemde toplumsal dinamiklerin de etkisiyle anlatıya 'erkeksi kadın' ve 'hanımefendi kadın' tipi olmak üzere farklı kadın tiplerinin girmesi olmuştur. Dönemli ünlü starı Belgin Doruk, *Küçük Hanımefendi* filminde "hanım hanımcık" bir rolde iken *Şoför Nebahat* filmindeki şoför tiplmesiyle de erkeksi kadın imajını başarıyla yansıtmıştır.⁵⁶⁰ Bir yanda modernleşen toplumun aynası sayılabilecek "hanımefendi kadınlar", diğer yanda göç sonucu büyük kente gelmiş yoksul semtlerde gerekirse "erkek işi" yaparak hayat mücadelesi veren ama namusunu asla kaybetmeyen "erkeksi kadınlar" yer almıştır.

⁵⁵⁷ Abisel, a.g.e., 2005, s. 206-207

⁵⁵⁸ Necla Arat'tan Akt. Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, s. 27.

⁵⁵⁹ Abisel, a.g.e, 2005., s. 209.

⁵⁶⁰ Esra Biryıldız, "Şoför Nebahat mı Olalım, Küçük Hanım Efendi mi?", **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı:4, Ekim 1993, s .9-11.

Yeşilçam'ın temelini oluşturan tür olarak ise karşımıza melodram çıkmaktadır. Melodram, özdeşleşmeyi sağlama doğrultusunda popüler sinemanın açtığı geniş olanaklardan tümüyle yararlanmış,⁵⁶¹ özellikle orta alt sınıfa ait kadınların özdeşleşmesini sağlayacak şekilde kurulan yapı içindeki kadın karakter sıradan bir kadın olarak kurgulanmış, aşk, terk etme, ihanet gibi öğeler sıkça kullanılarak kadın seyircinin bu tür filmlere ilgi göstermesi sağlanmaya çalışılmıştır.⁵⁶²

Daha önce de belirttiğimiz gibi filmlerin gerçek dünyayla kurduğu benzerlik ve özdeşleşme süreci, izleyicinin, kurgulanmış dünyanın gerçekliğine inanmasına ve izleyiciyi bu dünyayı onaylamaya itmiştir.⁵⁶³

Geleneksel olanın yeniden pekiştirilmesinde önemli rolü olan melodram filmleri, kadın seyirciyi her zaman “ipnotize” etmeyi başarmış ve daha önce de vurguladığımız üzere dramatik özellikler açısından karşıtlıklar ve fedakarlıktan beslenmiştir. Tül Akbal Süalp, Yeşilçam döneminde melodramın üstlendiği rolü;

“Ulus devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi ve yaygınlaşabilmesinde bir anlatım aygıtı olarak melodram, ulus fikrinin inşasında asgari müştereklerin ne olduğunun hatırlatılmasında, çatışma ve çelişkilere karşı rızanın inşasında ve kadın, erkek rollerinin ve benzerliklerinin yeniden yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamaktadır”

şeklinde değerlendirmiştir.⁵⁶⁴ Bu açıdan Akbal'ın da değindiği gibi melodram, bir yandan toplumsal çelişkiler karşısında rızanın üretimine katkıda bulunmuş diğer yandan da kadın-erkek rollerinin tekrar tekrar üretilip meşrulaştırılmasını sağlamıştır.

Tür olarak muhafazakar kodlara sahip olan melodramlar, yanlış anlaşılmalara ve ahlaki yargılar üzerine oturtulan ve gizliden gizliye izleyicisine işbirliği yaptıran anlatılar olmuşlardır.⁵⁶⁵ Temel özellikleri arasında erkek egemen bir söylemin yer aldığı bu anlatılar, cinsellikle ilgili çifte standartları bünyesinde barındırmıştır. Bir yandan

⁵⁶¹ Yağmur Nazik, “1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme” **Sinemada Anlatı ve Türler**, Edt: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s. 329.

⁵⁶² Aydan Özsoy, “Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Edt: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s. 285.

⁵⁶³ Abisel, a.g.e.2005, s. 211.

⁵⁶⁴ Tül Akbal Süalp’ten akt. Kirel, a.g.e, 2005, s.275.

⁵⁶⁵ A.g.e., s. 275.

geleneksel ahlaki değerler içindeki kadınların ve erkeklerin canlandırılması ve gösterilmesi istenmiş diğer yandan da modernleşmekte olan bir toplumda örneklik teşkil etmesi beklenmiş ve tersi “medeniyet eksikliği” olarak değerlendirilmiştir.⁵⁶⁶ Çatışmanın kendini en çok ortaya koyduğu durum olan cinselliğin yaşanmasında ise, muhafazakar kodlar galip gelmiş ve sevişme çoğunlukla evlilik kurumu ile meşru hale getirilmiştir. Evlilik öncesi sevişme ve namuslu kadın tipi anlatı içinde asla bir araya getirilmemiş ya da bu durum ancak alkolden sonra kendini kaybetme durumuyla gerçekleşebilmiştir.⁵⁶⁷

Burjuva sınıfı aracılığıyla ortaya çıkan melodramatik biçim, toplumsal, siyasal ve ahlaki karmaşaları da yansıtmış ve devrimle birlikte yitirildiği düşünülen ahlak, erdem, namus gibi değerleri kadın aracılığıyla dile getirmiş ve endüstrileşme sonucu ortaya çıkan kamusal-özel ayrılığında kadını eve, duygulara odaklamış, erkeğe göre eş, anne olarak konumlandırmıştır.⁵⁶⁸ Bu nedenle de yukarıda da değindiğimiz üzere muhafazakar kodlar ön plana çıkmıştır.

Ahmet Oktan’da, “*Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları*” (1998) isimli çalışmasında, otoritenin kaynağı konumundaki babanın ya da erkeğin egemenlik alanı içinde, namusun, kadın üzerinden tanımlandığını dile getirmiş, bunun da bakireliğin korunmasıyla eşdeğer görüldüğünü vurgulamıştır. Ayrıca yazara göre, ailedeki tüm erkeklerin sorumluluğunu taşıdığı kadının namusu, erkeğin kendisini yeniden üretmesine, başkaları üzerinde iktidar ve egemenlik kurarak otoritesini meşrulaştırmasına da aracı olmuştur. Evlilik kurumu da bu açıdan babanın yasasından çıkıp kocanın yasasına geçişi ve namus bekçiliğinin bir erkekten diğerine devredilişini simgelemiştir.⁵⁶⁹

Sürekli gündemde tutulan aşk ve duygu temaları ile melodramlar, bir ölçüde değersizleştirilen ev işi ve ev dünyasını aşk, duygu dünyasına dönüştürerek değerli

⁵⁶⁶ Kandiyoti, a.g.e., 2007, s. 160-161.

⁵⁶⁷ Kirel, a.g.e., 1995, s. 179.

⁵⁶⁸ Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008, s. 78-79.

⁵⁶⁹ Ahmet Oktan, “*Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları*”, **Selçuk İletişim**, Cilt 5, Sayı 2, Ocak 2008, s. 162.

kılmakta ve kadınların ev işi, evlilik ve aile olan bağları bir kez daha pekiştirilmektedir.⁵⁷⁰

Başlı sonda belli olan ve tüm kalıplaşmış öğeleri kullanan bu popüler anlatılar, erkek egemen söylemine rağmen kadının evin dışındakine duyduğu merak ve üzerindeki baskının sonucu yaşayamadıklarını filmler aracılığıyla yaşayıp tatmin olması nedeniyle kadın izleyicilerin de rızasını almıştır.⁵⁷¹

Aynı zamanda sinemaya gitme eyleminin kendisinin de gündelik yaşamın sıkıntılarında uzaklaştırma, geçici de olsa başka bir dünya içinde vakit geçirme olanağı sunması da bu durumun gerçekleşmesinde etkili olmuştur. Kirel'in değerlendirmesiyle, dönemin ahlak kuralları ve töreleri yüzünden cinselliğini yaşayamamış kadınların, sığındıkları duygusal filmlerde de, erkek egemen kültürü yeniden üreten aynı tipteki öykülerle, kadın seyirciye nefes alacak alan bırakılmamış ve bu ortamdan uzaklaşmak isteyen kadınların gerçekte ne kadar uzaklaşabildikleri tartışma konusu olmuştur.⁵⁷²

Akbal'a göre, ağırlıklı olarak kadın duyarlılıklarına seslenen ve kadınlara kısa bir süreliğine fantezinin dünyasına kaçış sunan ve onlara özdeşleşme imkanı sağlayan melodramlar, "*Hem sınıflar arası hem toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki çatışmaları yumuşatmaya çalışan hem de toplumsal karşılaşmaların pek çok katmanında ezilen kadınlara "tedavi edici" bir işlev üstlenen*" anlatılardır.⁵⁷³

Hollywood'un etkin erkek ve edilgin kadın imgelerinin bir yansıması olarak kabul edilebilecek Yeşilçamda kadınlar karşıt temsilleriyle yer almışlar⁵⁷⁴ ve kadınlar birer nesne-kadın haline getirilerek fetişleştirilip zirveye çıkarılmışlardır.⁵⁷⁵

Erkek söylemi içinde kurulan ve erkeğin haz ve arzularını tatmin etme işlevi gören bu anlatılarda kadınlar, erkeklerin onları görmek istedikleri şekilde sunulmuşlardır.⁵⁷⁶

⁵⁷⁰ Saktanber, a.g.e., s. 220.

⁵⁷¹ Özsoy, a.g.e., s. 298.

⁵⁷² Kirel, a.g.e., s. 167-168.

⁵⁷³ Zeynep Tül Akbal Süalp, "*Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları*", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika**, 8. kitap, Ed. Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s. 136.

⁵⁷⁴ Özsoy, a.g.e., s. 287.

⁵⁷⁵ Nazik, a.g.e., s., 340.

Ellili yıllarda ve altmışların başlarında yapılan filmlerde, kadın, her türlü zorluk karşısında kendinden beklenenlerden asla taviz vermeyen “ideal kadınlar”la, para peşinde koşan “yoldan çıkmış kadınlar” olarak iki tip temsil şansı bulmuştur. Abisel’e göre, bu filmler, kente göçün hızlandığı bu yıllarda kadınların kentsel yaşamın nimetlerinden yararlanma taleplerine, “paraya ve süse düşkünlüğün” sonuçlarına karşı bir önlem olarak da okunabilmektedir.⁵⁷⁷

Tiplerini yaratırken, kültürel ve ideolojik temsillerden yararlanan Yeşilçam, göç sürecinde geleneksel-modern gerilimiyle yaşanması muhtemel sınıf çatışmalarının önüne geçmek için, bu yeni seyirci potansiyeline yarattığı tipleri sunmuştur. Özdeşleşmeden bir hayli uzak olunan zengin, hayatını denetim altına almış, birey özellikleri gösteren, toplumun belli değerlerini hiçe sayan kadınların karşısına, mevcut düzenin devamını sağlayabilmek açısından anne olma niteliğini ön planda tutan kadınlar oturtulmuştur.⁵⁷⁸

Bu gruptaki kadınlar hiç hata yapmayan esas kadın karakterlerden oluşmuş ve bu kadınlar bazen melodramatik yapının gereği olarak mutlu sona kavuşturulmayıp, mitleştirilmişlerdir. Oluşturulan geleneksel kadın mitiyle, kadın kimsenin erişemeyeceği bir yere konulmuş ve onu bulunduğu bu yerden indirecek herhangi bir olayla karşı karşıya kalmaması ya da kaldığı durumda mite zarar vermemesi için oradan indirilmesi yoluna gidilmiştir. Ulaşılmaz olarak sunulan bu mitsel kadınlar bu dünyaya ait olmayan, sürekli yüceltilen, kendisine tapılan ya da tapılması gereken kadınlar olarak resmedilse de bu durum kadını değil erkeği avantajlı konuma getirmiştir. Kadın yerleştirildiği konum dolayısıyla kıpırdayamaz hale getirilmiş ve kadınların yetenekleri, yapabildikleri ve görevleri erkek egemen toplum yapısına göre çizilmiştir.⁵⁷⁹

İkinci gruba giren ve kendi rolünü benimsemiş ya da olayların akışı içinde sürüklenip hata yapmış kadın karakterler ise, anlatı sonunda mutlaka

⁵⁷⁶ Özsoy, a.g.e., s. 286.

⁵⁷⁷ Nilgün Abisel, “Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet”, Der. Nur Betül Çelik, **Televizyon, Kadın ve Şiddet**, Ankara: KİV Yayınları, 2000, s. 187.

⁵⁷⁸ Nazik, a.g.e., s. 335-336.

⁵⁷⁹ Günseli Pişkin, “Günümüzde Türkiye’de Sinema Filmleriyle Televizyon Dizilerinde Kadınlar ve Töre”, **Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi**, 2008, s. 44.

cezalandırılmışlardır.⁵⁸⁰ Kendilerine verilen bu dünya içinde erkekler tarafından cezalandırılmadıkları ya da öldürmeyip yalnızca terk edildikleri takdirde dahi kadınlar, “suçluluk” ve “kirlenmişlik” duygusu içinde kendilerine şiddet uygulama ya da intihara teşebbüs etme yolunu seçmişlerdir.⁵⁸¹

Hata yaptıklarının bilincinde olarak temsil edilen ve şiddet eylemi karşısında tepkisiz bırakılıp, kendisini suçlayan kadın karakterlerle ve esas erkeğin sevgilisine yanlış anlamalar sonucunda yönelttiği şiddet eylemlerinin onun sevgisinin ve erkekliğinin bir parçası olarak gösterilmesiyle, eylem doğallaştırılıp, meşrulaştırılmıştır.⁵⁸²

Kirlenmiş olmakla bakireliğin sona erişini özdeşleştiren filmlerde, el değmemişlik yüceltilmiş, namusu koruma (bekareti koruma) sorumluluğu kadına verilerek kadının cinsel var oluşu bakireliğe bağlanmış ve bunun kaybı durumunda erkeğin katil olması ya da kadının kendini cezalandırması ataerkil kuralların işlerliğini göstermiştir.⁵⁸³

Kadının bekaretini kötü erkek olarak temsil edilen karakterler aracılığıyla kaybetmesi halinde, bu durum daha iyi koşullarda yaşamak isteyen yardımcı karakterler aracılığıyla verilmiş ve böylece hem esas karakterler korunmuş hem de yalnızca cinselliğini denetleyemeyenler değil, aynı zamanda elinde olanla yetinmeyenler de cezalandırılmışlardır.⁵⁸⁴

Başına gelen olaylardan sonra kadın karakterler anlatı içinde yalnızlaştırılmış ve durumunu başka kadınlarla paylaşamayıp, zor anlarında yine bir erkek tarafından destek görüp kurtarılmış, ana-kız, kız kardeş dayanışması ya da kadın arkadaşlığı yok sayılmış hatta kadınlar birbirinin düşmanı olarak konumlandırılıp kadınlar arasındaki ilişki, çoğunlukla rekabete, ihanete, yoldan çıkarmaya bağlı olarak resmedilmiştir.⁵⁸⁵ Ayrıca bu anlatılarda kadınların her durumda çıkış yolu bir erkeğe bağlandığı, erkek

⁵⁸⁰ Abisel, a.g.e., 2005, s. 301.

⁵⁸¹ Abisel, a.g.e., 2005, s. 306.

⁵⁸² Abisel, a.g.e., 2000, s. 201.

⁵⁸³ Abisel, a.g.e., 2005, s. 307.

⁵⁸⁴ Abisel, a.g.e., 2000, s. 195.

⁵⁸⁵ A.g.e., 2000, s. 185-186.

tarafından korunup kollanması, sahip çıkılması gerekliliğinin vurgulandığı da söylenebilir.

Şiddetin sorgulanmaksızın, yaşamsal gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edildiği Yeşilçam filmlerinde, erkeklerin kadınlara uyguladığı şiddet, kadının denetlenip cezalandırılması gereken ya da sahip olunmak istenen bir nesne olarak görülüp gösterilmesiyle bağlantılı olarak sunulmuştur. Şiddeti uygulayanın kimliği de, şiddet uygulamasına yol açan nedenlerle birleştirilerek kadın karakterlerin davranışlarında uymaları gereken sınırların belirlenmesinde temel bir işlev görmüştür.⁵⁸⁶

Abisel, şiddetin, anlatı içinde görünürdeki nedenleri ne olursa olsun, erkeklerin kadın karakterlere yönelttikleri şiddeti üç grupta toplamıştır. Birincisi, “*erkeğin her ne nedenle olursa olsun öfkelenildiğinde bunu denetleyemediği ve karşısındakine şiddet kullanmak “zorunda” kaldığı*”, ikincisi, “*kadın karakterlerin kendisine şiddet uygulanmasını hak ettikleri, cezalandırmayla ilişkili*” olan şiddet, üçüncüsü ise, “*şiddetin erkek kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğu yolunda*”ki inançtır.⁵⁸⁷

Nilgün Abisel’in 1998 yılında 103 filmi örneklem olarak aldığı ve Yeşilçam filmlerindeki kadının konumu ve şiddet üzerine yaptığı araştırmaya göre; kadınlara yönelen şiddetin nedenleri arasında ilk sırayı, erkeğin kadına göz koyması ya da “hainliği” (%43) ikinci sırayı, kadın karakterlerin, itiraz etme, ihanet ya da terk etme gibi uygunsuz davranışları gelmekte (%37), erkeklerin, çoğu kez yanlış anlamaya dayalı olarak kıskançlığa kapıldıklarında (%9) uyguladığı şiddet üçüncü, intikam almak ya da namus temizlemek istediklerinde (%7) şiddete başvurmaları ise dördüncü sırayı almıştır.⁵⁸⁸

Bu filmler toplumsal iktidarın şiddet yoluyla elde tutulmasını, erkek karakterlerin şiddet içeren davranışlarını, erkek doğasından kaynaklanır biçimde

⁵⁸⁶ Abisel, a.g.e., 2005, s.312-313.

⁵⁸⁷ A.g.e., 2005, s. 321.

⁵⁸⁸ Abisel, a.g.e., 2000, s. 196.

sunarak normalleştirmiştir.⁵⁸⁹ Az sayıdaki örnek dışında, şiddet anlatı tarafından sorunsallaştırılmamış ve hiçbir filmde kadına yönelik şiddet eleştirilmemiştir.⁵⁹⁰

Yine toplumsal sorunların şiddet yoluyla ortadan kaldırılmasına yönelik eril fanteziler içeren popüler erkek filmlerinde de yasa ile eril şiddet arasındaki karşıtlık sergilenmiş ve bu filmlerde şiddetin yanı sıra güvensizlik, çaresizlik, mahrum bırakılmışlık ve şefkat gereksinimi duyguları vurgulanmıştır.⁵⁹¹ Toplumsal açıdan bakıldığında da, kentleşmenin yıkıcı yüzünün ortaya çıkışı, modernleşmeden beklentilerin kayboluşu, güvensizliğin artmasıyla muhafazakar-modern bir otorite isteği artmış, kente olan bakış açısı değişmiş ve bu şefkat ve dayanışma arzusuyla bütünleşerek mazlumluk, sahip çıkılması, kaybedilmemesi gereken yükselen bir değer olarak ortaya çıkmıştır.⁵⁹²

Kötü olarak çizilen erkek karakterlerin her şeyi yapabilmeleri filmin evreni içinde hoş karşılanmasa da, bu erkeklerin var olduğu ve daima var olacağı vurgulanması, onların şiddet eylemlerini sıradanlaştırmıştır.⁵⁹³ Ayrıca kadın karakterlere, kendilerine göz koyacak erkeklerin var olduğu ortamlarda bulunmalarının, yalnız yaşamalarının, korunmasız olmalarının yaratacağı tehlikeleri göstermek üzere kullanılan ve birkaç örnek dışında kötü erkekler tarafından gerçekleştirilen tecavüz ya da girişimi anlatı tarafından direk onaylanmasa da, kadınların giyim tarzları, davranışları, erkek bakışından sunularak belli ölçüde meşrulaştırılmıştır.⁵⁹⁴ Kötü olarak çizilen bu erkek karakterlerin bile, tecavüz girişimleri ya da tecavüz eylemleri sırasında kadın karakterleri, “güzel olmakla”, “direndikçe daha çekici olmakla” ve “başka erkeği tercih etmekle” suçlaması da önemli bir noktayı göstermiştir.⁵⁹⁵

Yine Abisel’in araştırmasına göre; şiddet eylemleri arasında ilk sırada tokatlama ve dayak gelmekte (%30,4) ve bunu, her türlü cinsel taciz (%12,5), tecavüz (%9,7), iffal (%8,2), tecavüz girişimi (%8,2), öldürme (%6,2), kaçırma (%5,5)

⁵⁸⁹ Abisel, a.g.e., 2005, s. 331.

⁵⁹⁰ Abisel, a.g.e., 2000, s. 205.

⁵⁹¹ Arslan, a.g.e., 2004, s. 165.

⁵⁹² A.g.e., s. 186.

⁵⁹³ Abisel, a.g.e., 2005, s. 315.

⁵⁹⁴ Abisel, a.g.e., 2005, s. 324.

⁵⁹⁵ Abisel, a.g.e., 2005, s.322.

izlemiştir. Bu filmlerde, tecavüz, bir şiddet kullanımı ya da kadının bedeniyle kişiliğine yönelik bir saldırı olarak ele alınmamış, bekaretin kaybedilmesi, namusun kirlenmesi olarak değerlendirilmemiş, karşı şiddetin haklı kılınmasına neden olmuştur. Filmlerde tacizle başlayan saldırılar, tecavüz girişimi ve tecavüzle devam ettiğinde, kadının intihara teşebbüs etmesi, intiharı, cinayet işlemesi ya da öldürülmesiyle sonuçlanmıştır.⁵⁹⁶

Yeşilçam'ın ilk dönemi olarak kabul edilebilecek olan altmışlı yıllarda çekilen filmlerde yer alan tecavüz girişimi sahneleri, kadının korku dolu, saldırganın ise gülen yüzünün yakın çekimleri, kaçma kovalama sahneleri ve uyutulan, tokatlanarak bayıltılan kadın karakterin üzerine eğilen erkeğin görüntüsüyle sonlanırken yetmişlerle birlikte değişen izleyici profiline paralel olarak genç erkek seyirciye yönelik filmlere ağırlık veren Yeşilçam'ın, tecavüz sahnelerini artırdığı, sürelerini uzattığı ve daha ayrıntılı biçimde göstererek erkek karakterlerle özdeşleşmeyi kolaylaştırdığı söylenebilir. Artık kadının bedeni parçalanmış, erkeğin bakışıyla, yakın çekimler kullanılarak teşhir edilmiş ve pornografik niteliği ön plana çıkmıştır.⁵⁹⁷ Seks işçilerinin maruz kaldıkları şiddeti sergileyen sahneler ise, daha uzun sürmüş ve kadın bedeninin teşhirine yönelik olarak inşa edilmiştir.⁵⁹⁸

Sürekli keyif tutan, keyif baba'ları olarak sunulan Yeşilçam'ın Tecavüzcü Coşkun, Nuri Alço gibi figürleri, aynı anda suçluluk duygusunun getirdiği nefreti ve hazzın getirdiği arzuyu uyandırarak keyfi izleyicilere aktarmış ve büyülenmeye yol açmıştır.⁵⁹⁹

Olaylar karşısında üçüncü bir göz gibi konumlanan kamera karşısında seyirci, olayı, belli bir mesafeyle, karakterlerle değil durumla özdeşleşerek izlemiştir⁶⁰⁰ ve kadın izleyiciler, karakterler, neden-sonuç ilişkileri, gerçekmiş gibilik ve doğallaştırma

⁵⁹⁶ Abisel, a.g.e., 2005, s. 315-317.

⁵⁹⁷ Abisel, a.g.e., 2005, s.328-329.

⁵⁹⁸ A.g.e., s. 347-348.

⁵⁹⁹ Arslan, a.g.e.2004, s. 183.

⁶⁰⁰ Abisel, a.g.e., 2005, s. 341.

stratejileri aracılığıyla, var olan erkek iktidarını onaylamaya ve rıza göstermeye davet edilmişlerdir.⁶⁰¹

Anlatı içinde bazen kadınlar erkekler arası savaşın intikam aracı olarak da kullanılmış ve bu nedenle bir grup erkeğin tecavüzüne de uğrayabilmiştir.⁶⁰²

Neden-sonuç ilişkisini sağlayacak açı karşı açı çekimlerin ard arda eklenmesiyle oluşan geleneksel anlatı yapısına dayanan Yeşilçam filmleri, gerçekmiş gibilik yanılmasıyla yaslanarak nesnellik izlenimi vermekte, şiddet eylemini doğallaştırmakta, bu sahnelerde kullanılan çekim teknikleriyle kadın bedeni parçalara bölünüp teşhir edilmekte, kadın bakışın nesnesi konumuna getirilmekte ve kadının erkek karşısındaki güçsüzlüğü ve aciziyeti vurgulanmaktadır. Anlatı da erkek karakterlerle özdeşleşmeyi ve görsel hazzı davet eden bu yapı, özellikle aile seyircisinin sinemalardan uzaklaştığı seks filmlerinin yaygınlaştığı dönemlerden başlayarak artış göstermiştir.⁶⁰³

Yeşilçam'ın melodram anlayışı doğrultusunda ürünler vermese de aynı dönemde yer alan ve üzerinde durulması gereken bir diğer unsur da Yılmaz Güney filmleridir. 1960'lardan 1980'li yıllara dek filmler çeken Güney'in ilk dönem filmleri, "Çirkin Kral" olarak da bilindiği dönemin filmlerinden oluşmaktadır. İntikam ve şiddet içeren, kahramanlığa dayalı bu dönem filmleriyle ticari açıdan başarı kazanan Güney'in filmleri western, kara film, macera gibi türlerin etkisini taşımış ve Güney filmlerinde genellikle haksızlığa uğramış ardından bu durum karşısında isyan eden bir kahramana dönüşmüştür. 1960'ların ortalarından itibaren ise gerçekçi çizgiye yönelim göstermiş ve yaşamının son döneminde politik sinema örnekleri olarak da kabul edilen toplumsal gerçekçi filmlerle sinema hayatının ikinci dönemine başlamıştır.

Yılmaz Güney filmlerinde kadın imgesinin kuruluşu ve kadına yönelik şiddet kullanımına bakıldığında ise ne yazık ki sınıfsal anlamda gösterdiği tepkiyi kadın söz konusu olduğunda gösteremediği ve bunları filmlerine yansıtamadığı görülmektedir. Hegemonik erkek kimliğinin, erkekler arası dostluk, dayanışma ve sadakatin

⁶⁰¹ A.g.e., s. 333.

⁶⁰² A.g.e., s. 353.

⁶⁰³ A.g.e., s. 362-364.

vurgulandığı bu filmlerde kadınların yalnızca figüran konumunda olduğu görülmekte ve Güney'in filmlerinde kadınlar geleneksel kadın imgesine uygun biçimde “fahişe”, anne, vamp kadın gibi kalıplaşmış imgeler çerçevesinde ele alınmaktadır. Kadınların seyirlik nesne olmaktan kurtulup aktif konuma geçtiği filmlere ise gerek kadın kimliğinin kuruluşu bakımından, gerekse de kadının eninde sonunda ask ilişkisi tarafından yönlendirilmesi ve erkek tarafından kurtarılması nedeniyle güçlü, aktif bir kadın imgesinden söz edilememekte, erkekleşen güçlü kadın, dönüştürülmesi gereken bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Güney'in hem avantür filmlerinde hem de politik yönelime sahip olduğu filmlerde cinsellik konusunda geleneksel bir bakış açısının hakim olduğu görülmekte ve Güney, kadın bedeni üzerinde bir tahakküm oluşturmaktadır. Erkek kahraman bir yandan sınırsız cinselliğiyle haz nesnesi olarak konumlanan kadınlarla ilişki kurarken, diğer yandan bu kadınlara karşı alaycı bir tutum takınmakta ve ideal aşkı olumlamaktadır. Güney'in avantür filmleri başta olmak üzere çoğu filmde kadın bedeninin erotikleştirilmesi aracılığıyla kadınların nesneleştirildiği görülmekte, özellikle vamp kadınların, burjuva kadınların ve seks işçilerinin bedenleri yakın çekimlerle parçalanmakta; kadınların zevk aldığını gösteren bas çekimleri, kadını erotikleştiren göğüs, kalça, bacak çekimleri yapılmaktadır. Sevişme sahnelerinde kadınlar çıplakken, erkeklerin ya üstleri çıplak olarak gösterilmekte ya da bu erkekler tamamen giyinik olmaktadır. Erkekler genellikle kameranın görüntüsünü kaplayacak şekilde, sırtları kameraya dönük bir konuma yerleştirilirken, kameranın odak noktası erkek kahramanın sırtından kadının çıplak bedenine kaymakta ve baş çekimle kadının orgazm anına yoğunlaşmaktadır. Güney'in filmlerinde karşılaşılan bir başka önemli unsur da kadınların tecavüz, dayak, öldürme, yaralama, cinsel taciz, hakaret, aşağılama, zor kullanma ve kaçırılma gibi pek çok sözlü ve fiziksel şiddet eylemine maruz kalmasıdır. Zorla alıkonulan kadınlar tecavüze uğramakta, işkence görmekte, dayak yemekte, öldürülmekte ve ancak erkeğin yardımı ile kurtarılmaktadır. Güney'in filmlerinde kadınlara karşı uygulanan şiddet eylemleri arasında en başta gelenler, cinsel taciz ve tecavüzdür. Bu şiddet türleri dış dünyanın kadınlar açısından tehlikelerine dikkat çekerek kadınların korunmaya muhtaç, zayıf ve güçsüz yaratıklar olduğu,

davranışlarının eril denetime tabi tutulması gerektiği geleneksel savını yaygınlaştırmaktadır.⁶⁰⁴

Genel olarak bir değerlendirme yapıldığında, Türkiye’de sinema tarihinin önemli bir dönemini oluşturan ve en çok filmin üretildiği Yeşilçam klasik anlatı yapısını benimsemiştir. Bu yapının hemen bütün kurallarının işlediği Yeşilçam içinde ataerkil sistem her daim kendini göstermiştir. Filmlerdeki kadın karakterlere yüklenen roller, beklentiler, kadınların konumlandırılışları erkek egemen yapıya uygun olarak düzenlenmiştir. Muhafazakar kodları barındıran melodramlar ile ahlak, namus gibi kavramlar ön plana çıkarılmış ve bunlar kadın üzerinden işletilmiştir. Bekaretin, ailenin sürekli kutsandığı Yeşilçam filmlerinde iki tipe (iyi-kötü kadınlar) ayrılan kadınlar böylece birbirleri üzerinden değerlendirilmişlerdir.

Yeşilçam’daki kadına yönelik şiddet ve tecavüz sahnelerine bakıldığında da filmin esas erkeği olarak kabul edilen karakterlerin uyguladığı şiddetin her zaman kabul edilebilir olduğu görülmektedir. En ufak yanlış anlamalar ya da yapılan hatalar sonucunda kadına düşen sevdiği adamın attığı tokatı kabullenmek olmakta ve kadın sürekli fedakarlıklar yaparak her şeye rağmen sevgisinden vazgeçmemektedir. Tecavüz ise genellikle kendisine çizilen sınırlar içinde kalmayan, yanlış yollara sapan kadınların başına gelmekte ve sonuçta suç kadına yüklenerek tecavüz kadın bedenine uygulanan bir saldırı olarak değerlendirilmeyip eylem yine namus ve bekaretin kaybedilmesine bağlanmaktadır. Görüldüğü gibi bir yıl içinde yüzlerce filmin çekildiği Yeşilçam dönemi nicelik açısından ileri gitse de nitelikte herhangi bir değişiklik olmamış ataerkil sistemin devamı olmaktan ve sistemi yeniden üretmekten ileriye gidememiştir.

Yeşilçam’la aynı dönemde ürünler vermeye başlayan Yılmaz Güney filmlerine bakıldığında da Yeşilçam’ın anlatı yapısı açısından pek çok klişeyi kıran Güney’in kadın konusunda pek bir fark yaratamadığı görülmektedir. Güney de tıpkı Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi kadını ikinci konuma yerleştirmiş ve kadını erkekler arası

⁶⁰⁴ Eren Yüksel, “*Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Ruken Öztürk, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara, 2006. Yüksel “*Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*” başlıklı tezinde öncelikle Türkiye’deki kadın hareketlerine değinmiş ardından Güney’in gerek Çirkin Kral olarak bilinen dönemindeki gerekse de toplumsal gerçekçi dönemdeki filmlerinde, kadın imgesinin kuruluşunu, filmlerdeki rolünü ve kadına uygulanan şiddet unsurlarını ayrıntılı olarak incelemiştir.

mücadelenin bir nesnesi konumuna getirmiştir. Kadınlar Yeşilçam'da olduğu gibi iki gruba ayrılmış ve dışarı da olan kadınlar filmlerde “fahişe” olarak yer almışlardır. Şiddet ve tecavüz konusunda da aynı kalıpların işlediği Güney filmlerinde, erkekler arası mücadelenin nesnesi olan kadınlar her türlü şiddet ve tecavüzle karşı karşıya kalmışlar ve kurtuluşları kahraman bir erkek tarafından sağlanmıştır. Tüm bu açılardan bakıldığında, Güney sinemasında da ataerkil kodların herhangi bir değişime uğramadan aynı şekilde işlerliğini sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

3.2.2.1.2. 1980’lerde Türkiye’de Sinema ve Tecavüz Olgusu

1980’ler Türkiye açısından pek çok değişim ve dönüşümün yaşandığı yıllar olmuş, ardı ardına yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişimler her alanı olduğu gibi sinemayı da derinden etkilemiştir. 80’li yıllarda sinema anlatısı içinde genelde kadının ve kadına yönelik bakışın özelde ise kadına yönelik şiddetin ve tecavüzün ele alınacağı bu bölümde, yaşanan sinemasal değişimin nedenleri, toplumsal koşullarla bağlantılı olarak ele alınmaya çalışılacak, 80 darbesi, 24 Ocak Kararları, göç olgusu, televizyonun yaygınlaşması, video, arabesk, bireyselliğin yükselişi gibi kavramlar üzerinden çeşitli yorumlar getirilecek ve çalışmamız açısından bu dönemde en önemli nokta olarak gördüğümüz ve kadın filmleri olarak adlandırılan filmlerin üzerinde durulacaktır.

1980’lerde yaşanacak ve hem ülkenin hem de bireylerin vizyonunu neredeyse tamamen değiştirecek olan gelişmeler yılın hemen başında 24 Ocak Kararları ile başlamış ve gelişmeler hızla devam etmiştir. Alınan bu kararlarla Türkiye’nin 57 yıllık rotası değişmiş ve karma ekonominin yerini serbest piyasa ekonomisi almış ve ülke ekonomi ve kurumlarıyla liberal bir yapıya yönelmiş; sonuçta büyük sermayenin egemenliğinde mülkiyet yoğunlaşmaları ortaya çıkmıştır.⁶⁰⁵ Alınan bu kararlarla kısmi bir rahatlama içine girilse de zaman içinde, işsizlik patlamış ve eşi benzeri görülmemiş zamlar başlamıştır. Tüm bu gelişmeler iletişim alanına da yansımış ve serbest piyasada yer alan büyük sermaye sahipleri küçük olanları ortadan kaldırmış ve büyük tekeller ortaya çıkmıştır. Enflasyonun artmasıyla film üretim maliyetleri de artmış, yabancı

⁶⁰⁵ Halil Nebiler, **Medyanın Ekonomi Politikası**, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995, s. 35.

sermaye kurumlarına tanınan haklar ile sinema ve film işletmeciliğinde yeni kurumlar ortaya çıkmış; dolayısıyla Türk sineması bu durumdan olumsuz etkilenmiştir.⁶⁰⁶

80'lerde yaşanan bir diğer önemli olayda, Metin Aydoğan'ın,⁶⁰⁷ “*çalışanların ve aydınların 24 Ocak Kararları'na tepki gösteremez hale getirilmesi ve küresel sermayeye tümüyle açılma eylemi*” olarak değerlendirdiği 12 Eylül Askeri Darbesi'dir. Ülkede yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal çatışmaları öne sürerek askeriyenin yönetime el koymasıyla başlayan süreç 1982 Anayasası ve 1983 seçimleriyle devam etmiştir. Darbenin komutanı Kenan Evren'in “*Devlet, kişi özgürlüğü uğruna güçsüz bırakılamaz...*”⁶⁰⁸ şeklinde başladığı konuşma bir anlamda 1980 sonrası Türkiye'sinin de özeti olarak görülebilir. Seçimlerin yapıldığı 1983 yılına kadar binlerce kişinin gözaltına alındığı, yüzlerce kişinin tutuklandığı, devlet eliyle işkenceler ve infazların yapıldığı bir dönem olan bu yıllar depolitizasyon sürecinin ve bireyselleşmenin yoğun olarak yaşandığı yıllar olmuştur.

Nurdan Gürbilek'in 80'li yıllar Türkiye'sini değerlendirdiği “Vitrinde Yaşamak” isimli çalışmasında ortaya koyduğu;

“Türkiye’de 1980’lerin kültürel iklimini tanımlayacak ilk kavram ‘sözün bastırılması’ysa ikincisi mutlaka ‘söz patlaması’ olmalı. Çünkü 80’lerin ortasında Türkiye’de, neredeyse baskı döneminden çıkıldığı yanılısamasını doğuracak yaygınlıkta bir söz, imge ve görüntü patlaması yaşandı. Türkiye’de şimdiye kadar yalnızca ANAP iktisadi ve politikası, kültürü birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayacak biçimde ikiye ayırabildi: Bir yanda merkezi bir iktidarca bastırılan, yasaklanan, söz hakkı verilmeyen hayat alanları; öbür yanda 80’lere kadar benzeri görülmemiş bir iştahla yaşanan, çok daha merkezlessiz, çok daha dağınmık, çok daha kendiliğinden görünen bir söz patlaması.”

şeklindeki bu değerlendirme toplumsal ve bireysel iklimi anlama açısından oldukça önemlidir.⁶⁰⁹

Gerçekten de 80'ler Türkiye için, karşıtlıkların çarpıcı bir biçimde bir araya geldiği, “*siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısının, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel*

⁶⁰⁶ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması** II. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, s. 11.

⁶⁰⁷ Metin Aydoğan, **Türkiye Üzerine Notlar 1923-2005**, Umay Yayınları, İstanbul, İzmir, 2005, s.155.

⁶⁰⁸ Bülent Tanör, “*Siyasal Tarih 1980-1995*”, **Türkiye Tarihi**, 4. Cilt, Der. Sina Akşin, Cem Yayınları, İstanbul, 1995, s.39.

⁶⁰⁹ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, s. 21.

yükselişinin, işkenceyle bireyselleşme çağrılarının susma zorunluluğuyla konuşma iştahının”, aynı sahneyi paylaştığı,⁶¹⁰ yerelliğin patladığı, bir kültürel çoğullaşmanın yaşandığı, kültürün özerkliğini talep ettiği, iç dünyaların, cinsel tercihlerin, özel zevklerin öne çıktığı, gündelik hayatın kendi özerk taleplerini dayattığı, diğer yandan da bütün bu alanların bir anlamda yağmalandığı, kural ve sapsmaların yoklandığı, her türlü çeşitliliğe rağmen insanların en kaba toplumsal yasalara tabi olduğu yıllar olmuştur.⁶¹¹

Çalışmanın birinci bölümünde Tecavüz ve İktidar başlığı altında değindiğimiz ve Foucault'nun -cinsellik ve iktidar ilişkilerini açıklarken- devlet tarafından uygulanan politikalarla cinsellikten söz ettirilmesi, konuşulmasının sağlanması ve böylece olanlardan haberdar olunup, dinlenip, kaydedilmesi üzerine ortaya koyduğu teori, bir anlamda 80'ler Türkiye'sini anlatma konusunda da yardımcı olmaktadır. Gürbilek'in de yukarıda değindiğimiz “konuşma iştahı”nın kışkırtılması görüşüyle birleşen bu görüş, haberdar olma, bilme ve kaydetmeyi kolaylaştırmıştır.

Bu dönemde ülkenin yaşadığı bir diğer kırılmada, 1950'lerden itibaren başlayan ve bu dönemde özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaşanan sorunların eklenmesi ve güvenlik gerekçeleriyle yaşanan hareketlenmenin de etkisiyle yaşanan göçler olmuştur.⁶¹² Bir çelişki ortamının ürünü olan ve adeta arada kalmışlığın temsili haline gelen, Anadolu'nun dört bir yanından gelmiş ve aşağı yukarı aynı kaderi paylaşmış bu insanların, yaşam biçimleri zamanla bir araya gelmiş ve derme çatma bir kültür oluşturmuştur. İşte bu ortak kültür arabesk kültür olarak adlandırılmış ve bu durum kendini önce müzikte ardından da sinema da göstermiştir. 1968 yılında Orhan Gencebay'ın çıkardığı plakla başlayan bu süreç; yaşamdan bezmişliği, karamsarlığı, çaresizliği, kaderciliği dile getirmiş ve bu durumla kendini özdeşleştiren gecekondu insanı yeni müzik türünü hemen benimsemiştir.⁶¹³

Yaşanan tüm bu ekonomik, siyasi ve toplumsal gelişmeler etkilerini kısa zamanda sinemada da göstermiş ve 80'ler sinema açısından da bir kırılma noktası

⁶¹⁰ A.g.e., s. 9.

⁶¹¹ A.g.e., s. 10.

⁶¹² Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, s. 553.

⁶¹³ Şükran Esen, **80 Sonrasında Türk Sinemasının Toplumsal Olaylara Yaklaşımı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1990, s. 109-111.

olmuştur. 1950'ler, 60'lar ve 70'lerin ilk yarısı boyunca klasikleşmiş konularıyla büyük işler yapan ve seyirciyi sinema salonlarına çeken Yeşilçam, yaşanan siyasi çalkantılar, ekonomik bunalımlar, televizyonun yayın hayatına başlaması ve yaygınlaşması sonucu bunu başaramaz hale gelmiştir. Bunun yerini, değişen izleyici kitlesinin de etkisiyle, zamanla seks filmleri almış; fakat 12 Eylül askeri müdahalesinin ardından bu da ortadan kalkmak zorunda kalmıştır. İşte bu sıkıntılı dönemde ticari sinemanın imdadına o dönemlerde müzikte yaşanan arabesk patlaması yetişmiş, yapımcılar kendilerine yeni bir izleyici kitlesi yaratarak arabesk müzikten ve arabesk müzikçilerden yararlanmaya başlamışlardır.⁶¹⁴ Acıyı, yoksulluğu, karamsarlığı, karasevdayı, kaderciliği sonuna kadar kullanan bu filmler, arabesk müziğin starları olan Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur ve İbrahim Tatlıses gibi arabesk müzik starlarına ve onların şarkılarına da bol miktarda yer vermiştir.

80'li yıllarda film sektöründe dikkati çeken bir diğer özellik de video filmlerin yaygınlaşması olmuştur. Bu filmlerde, az önce değindiğimiz gazino dünyasının ünlü arabesk starları Yeşilçam tarzındaki melodramlarla bir araya getirilerek bilinen öykülerin daha acılı ve kaderci çeşitleri tekrarlanmıştır.⁶¹⁵

80'lerle birlikte gündeme gelen bir diğer değişme de, yaşanan toplumsal koşulların bir uzantısı olarak, bireyselleşme isteğiyle beraber, kişisel isteklerin daha rahat ifade edilebilir hale gelmesi ve arzu denen şeyin başkalarının arzularına tabi olması ve bu durumun çoğu zaman sadece tüketme arzusundan ibaret kalması gerçeği olmuştur.⁶¹⁶ Gürbilek'e göre, "80'lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir." Bu iki durum hiçbir zaman birbirinin yerini almamış, daima birbirine ihtiyaç duyan, etkisini bir diğerinden alan ve meşruluklarını birbirine borçlu olan olgular olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.⁶¹⁷

⁶¹⁴ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000, s. 145-147.

⁶¹⁵ Hakan Karaman, **90'lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2002, s. 29.

⁶¹⁶ Gürbilek, a.g.e., s. 10.

⁶¹⁷ A.g.e., s. 13.

Gürbilek'in değindiği, bir yandan darbenin, baskının, Şiddetin diğer yandan da g6rece 6zg6rleŐmenin getirdiği bu ortam sinemada da karŐılıđını bulmuştur. Darbenin getirdiği baskıcı ortam ilk olarak siyasal eleştiri filmlerini vurmuŐ ve 70'lerde Yılmaz G6ney'le birlikte y6kselen bu filmler sans6r6n de etkisiyle b6y6k bir azalma yaşamıştır. 12 Eyl6l d6nemini anlatan filmler ancak 1986 yılından itibaren 6ekilmeye başlanmış, ancak bu filmler bile keskin bir d6nem eleştirisi yapmaktan uzak kalmıştır. Kişinin i6inde yaşadığı topluma yabancılaŐması, yalnızlaŐması 6er6evesinde anlatılmaya 6alıŐan bu hik6yeler birey odaklı anlatıların da 6rnekleri olmuşlardır.⁶¹⁸

12 Eyl6l filmlerinin 80'li yılların ikinci yarısından itibaren ortaya konmasında 1986 yılında kabul edilen Sinema, Video ve M6zik Eserleri Yasası ile film denetimi polisin elinden alınmış sinemayla ilgili diğer konularla birlikte K6lt6r Bakanlığı'nın g6revleri arasına verilmiŐ⁶¹⁹ olmasının da etkisi olduğu da d6Ő6n6lebilir. 6ıkarılan yasayla sans6r, o d6nemdeki h6k6metin tutumuna, kurul 6yelerinin anlayıŐlarına g6re değişiklik g6stermeye başlamıştır.

6eŐitli değişimler ve d6n6Ő6mlerle 1987 yılına kadar gelen T6rk sineması bu tarihte yeni bir sorunla daha y6z y6ze gelmiştir. Bu tarihte Yabancı Sermaye Kanunu'nda bir değişiklik yapılmış ve Amerikan Şirketleri adeta piyasayı ele ge6irmiŐtir. Bu durum karşısında, ticari kaygı taşıyan, Amerikan tarzı pop6ler filmler dışındaki pek 6ok film g6sterim Şansı bulamamıŐtır.⁶²⁰

B6lent Vardar ise konuyla ilgili farklı bir bakış a6ısı getirmiş ve bu s6recin haksız bir rekabet ve ulusal sinemaya yapılan bir darbe olduğunu vurgulamakla beraber diğer yandan bu yeni s6recin sinema i6in yeni bir Őans olabileceği d6Ő6ncesine de değinmiştir. 6nceki d6nemin ayak sistemi 66km6Ő, film yapma ve g6sterim koşulları değişmiş, zaten sorunlu olarak g6r6len yapımcılık kurumu yok olmuş, bir d6nem kapanmıŐ ve bu zorunlu koşullar nedeniyle T6rk sinemasının yeni d6nemi yeni sanat6ılarıyla birlikte ortaya 6ıkmıŐtır.⁶²¹

⁶¹⁸ Ő6kran Esen, **T6rk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010, s. 180-181.

⁶¹⁹ Onaran, a.g.e., s. 10.

⁶²⁰ Nigar P6steki, **Toplumsal Değişim S6reci: Bir Etkilenme Aracı Olarak Sinema ve 90'lar T6rkiyesi Sineması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara 6niversitesi, 2001, s. 230.

⁶²¹ B6lent Vardar, "*Soruşturma*", Haz. Bilge Akay, **Sinemat6rk**, Sayı:4, Şubat 2007, s. 16.

Daha önce de değindiğimiz üzere, yaşanan depolitizasyon sürecinin bir yansıması olarak, genç kuşaklar siyasal-toplumsal düşünce ve eylemden uzaklaşmış ve sanatın özgül sorunlarına yönelmişlerdir.⁶²² Bu dönemde, bir zamanlar Yeşilçam sinemasının başvurmuş olduğu kolaya kaçma yöntemleri, kalıplaşmış melodramlar bir kenara bırakılmış ve oluşmakta olan genç ve hazırlıklı kuşakların karşısına farklı fikirlerle çıkmıştır.⁶²³ Dönemin ikinci yarısına gelindiğinde ise bireyi ön plana çıkaran filmler ortaya koyulmaya başlanmıştır.⁶²⁴

Bu dönemde Türk sineması kamerasını geçmişten farklı olarak köyden kente taşımış, köy gerçeği ya da Doğu kökenli öyküler yerine şehirleşme sürecini henüz tamamlayamamış ve bu yüzden hem toplumsal hem de bireysel anlamda kimlik bunalımı yaşayan karakterlerin sorunları ön plana çıkmıştır.⁶²⁵

Bu filmler içinde çalışmamızda özellikle üzerinde duracağımız ve kendi içinde bir kategori olarak da değerlendirilen filmler “kadın filmleri” olacaktır. 1980’lerde yaşanan toplumsal gelişimlere paralel olarak kadının toplumdaki yeri de farklılaşmış ve 80 sonrasında feminist gruplar da toplum içinde kendilerini iyiden iyiye göstermeye başlamış, ortaya çıkan bu dönüşüm bir yandan kadın açısından önemli sorunları beraberinde getirmiş diğer yandan da modernleşmeyi körüklemiştir. Geleneksel kalıplar yıkılmaya başlamış, çağdaş değerler önem kazanmıştır. Buna bağlı olarak da toplumdaki aile yapısı ve kadının yeri aynı paralellikte değişim göstermiştir.⁶²⁶

Tekeli’ye göre, Osmanlıdan günümüze yaklaşık yüzyıllık bir geçmişe sahip olan feminist hareketin bilinç yükseltme gruplarının kurulması 1982’de gerçekleşmiş ve 1980 askeri darbesinin ardından gerçekleşen ilk demokratik muhalefet bu feminist

⁶²² Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 22.

⁶²³ Giovanni, Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 428.

⁶²⁴ Dorsay, a.g.e., s. 18.

⁶²⁵ Uğur Vardan, “1980’lerden Sonra Türk Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Edt. Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 746.

⁶²⁶ Canan Uluyağcı, “1980 sonrası Türk Sinemasında Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”, **Kurgu Dergisi**, Sayı 19, Eskişehir, 2002, s. 5.

oluşumlar sayesinde oluşmuş ve bu bağlamda feminizm o dönemde toplumun demokratikleşme arayışında oldukça önemli bir işlev görmüştür.⁶²⁷

Yaşanan bu gelişmeler kadının sunumuna ve sinemadaki temsillerine de yansımış, 80'li yıllarda kadın filmi kavramı ortaya çıkmış, çekilen filmlerle kadın karakterler yüzeysellikten kurtarılmaya çalışılmıştır. Yeşilçam sineması başlığı altında da sıkça vurguladığımız; ya cinselliklerinden arındırılmış iyi kadınlar ya da dişiliklerini silah gibi taşıyan kötüler olarak vücut bulan iki boyutlu kadın sunumu, biçim değiştirmeye başlamıştır.

Şükran Esen, 80'li yıllardaki Türk sinemasının kadına bakışını ise; iki başlık altında toplamıştır. Bunlardan birincisi geleneksel Yeşilçam tarzı bakış; yani, tamamen iyi ya da tamamen kötü olan uçlardaki kadın tiplerini, ikincisi daha gerçekçi ve çok boyutlu bakış; yani, kadına ve sorunlarına yaşamda olduğu gibi bakmaya, çok yönlü ve değişik açılardan yaklaşmaya çalışan filmlerdir.⁶²⁸

Türk sinemasında kadının toplum içindeki yeriyle ilgili filmler 1960 sonrası dönemde başlamıştır. Yeşilçam içinde Lütfi Akad, Halit Refiğ, Atif Yılmaz ve Metin Erksan gibi yönetmenlerin altmışlı yıllarda çektikleri filmler gerçekçi kadın portrelerinin öncüleri konumunda olmuşlar, yetmişlerin ikinci yarısında ise seks filmleriyle birlikte kadın karakterler filmlerde sadece cinsel bir obje olarak kullanılmaya başlanmıştır. Seksenlerle birlikte ise az önce değindiğimiz üzere iki farklı kadın temsili karşımıza çıkmıştır. Dönemin en önemli ismi ise, kadın filmleri yönetmeni olarak da görülen Atif Yılmaz olmuştur. *Dağınık Yatak* (Atif Yılmaz, 1984), *Adı Vasfiye* (Atif Yılmaz, 1985), *Ahh Belinda* (Atif Yılmaz, 1986), *Asiye Nasıl Kurtulur* (Atif Yılmaz, 1986), *Kadının Adı Yok* (Atif Yılmaz, 1987), *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul, 1984), *Kurbağalar* (Şerif Gören, 1985), *On Kadın* (Şerif Gören, 1987), *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman, 1987) ise dönemin kadın filmleri olarak adlandırılan filmlerine örnek teşkil etmektedir.

⁶²⁷ Şirin Tekeli, **1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995, s. 33.

⁶²⁸ Esen, a.g.e., 2000, s. 41-42.

Bu dönemin en önemli kadın yıldızı ise; Müjde Ar olmuştur. Müjde Ar genellikle o döneme kadar Yeşilçam yıldızlarının kabul etmediği ya da o starlara çizilmeyen portrelerdeki düşmüş, düşürülmüş kadını canlandırmış, etiyile kemiğiyle bir kadının doğrularını ve hatalarını bir araya getirebilmiştir. Ar, Yeşilçam'daki erkek egemen, tek yönlü ahlak anlayışının dışında ki karakterlere vücut vermiştir.

1980'li yıllarda Türk sinemasında yaşanan bu değişimler sonucunda, Yeşilçam sinemasının namus, ölümü pahasına bekaretini koruma gibi klişeleşmiş mitleriyle sarmalanmış yıldızlarının da taviz vermedikleri kuralları yavaş yavaş terk etmeye başladığı görülmüştür. Uzun yıllar öpüşmemek, sevişme sahnesinde oynamamak gibi kesin kurallar benimsemiş olan Türkan Şoray, bu kanunlarını 1982 yılında oynadığı *Mine* filmiyle yıkmış, farklı bir karakter olarak beyazperdeye çıkmıştır.⁶²⁹

Kadını iyi ve kötü özellikleriyle bir bütün olarak ele almaya çalışan filmlerde, kadın özne olarak temsil edilmeye çalışılmıştır. Kadınlar, eskisinden farklı olarak, düşünmekte, başkaldırmakta, cinsel istek duymakta, iş yaşamında başarılı olmaya çalışmakta ve Yeşilçam'daki tiplerin yerini kişilikleri çizilmeye çalışılan, gerçekçi olmaya çabalayan karakterler almaktadır. Kadının birey olabilme sorunlarına, evlilikten beklentilerine, toplumun kadına bakışına değinen filmler çekilerek kadına çok boyutlu bakmaya çabalanmaktadır.⁶³⁰ Kendi içinde evlilik kurumunun ve namus kavramının yoğun olarak tartışıldığı ve her ne kadar dışarıda ya da çalışıyor olarak görünse de anlatı içinde inşa edilen dünyalarla ev içine kapatılan kadının çevresinde oluşturulan kabuğu kırıp dışarı çıkışını ortaya koymaya çabalayan bu filmler kendinden önceki dönemlere kıyasla farklı bir duruş sergilemiştir.

Ancak bu dönemde çekilen ve kadın filmleri olarak nitelendirilen bu filmlere getirilen en büyük eleştiri; kadının özne olma savaşına gösterilen bu ilginin daha çok kadının cinselliği üzerine yoğunlaşmış olmasıdır. Bu filmlerin büyük bir kısmında, Türk filmlerinde görülen kadın merkezli anlatımlar sözde cinsel devrimle eş anlamlı hale getirilmiş, kadının özgürlüğü cinsel özgürlük olarak sunulmuştur. Filmlerde birer özne olarak var edilmeye çalışılan kadın karakterler ve problemleri erkekler tarafından erkek

⁶²⁹ Oktan, a.g.e., s. 157-158.

⁶³⁰ Esen, 2000, a.g.e., s. 340.

bakış açısıyla sunulmuş, sahip oldukları hikâyeler gerçek anlamda aktarılamamıştır. Örneğin Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye*⁶³¹ filminde kadın, dört erkek tarafından hayatına girdikleri sırayla yazara bir yandan da izleyiciye anlatılır. Birinin anlatısı kesildiğinde diğerininki başlar, hangisi gerçek hangisi değil ya da Vasfiye'ye ne oldu bilinemez. Böyle bir kadın var mı yoksa erkeklerin fantezilerinden mi ibarettir, düş mü, hayal mi belli olmayan anlatı içinde Vasfiye erkeklerin öyküleri dışında yoktur. *Adı Vasfiye*, Süalp'e göre, "hem anlatıları, hem erkek dilinin günlük söylemleri, hem Türkiye sinemasının kendi içinde yarattığı kadın temsilleri açısından bakıldığında, kendini anlatan, kendi anlatılarının farkında ve bu anlatılara gönderme yapan bir filmidir."⁶³² Ancak diğer yandan anlatı içinde kadın bir varlık olarak değil, ele geçirilemez bir hayal, bir görüntü, olarak yer almış, erkeklerin birbiriyle konuşmasının, çatışmasının vesilesi olarak resmedilmiştir. Bizim yorumumuza göre; 1980'lerin kadın filmlerinden biri olarak ortaya konan *Adı Vasfiye*, bu yönüyle kadın kahramanına özne konumu verme durumundan tamamen uzaklaşmıştır.

Zaman içinde kadın karakterlerin temsillerinde zorunlu bir farklılaşma ortaya çıkmış fakat; bu durum filmlerdeki kadınlık tanımlarına yansımamış, kadınların konumları ve yaşadıkları ilişkiler farklılaşsa da kadına biçilen toplumsal rol esas olarak aynı kalmıştır. Abisel'e göre, toplumsal koşulların getirdiği değişimlerle birlikte, ayakları üzerinde durmaya çalışan, yalnız yaşayan ve görece bağımsız olan kadın karakterlerin, dış dünyada yaşadıkları ve karşılaştıkları öyküleri anlatan filmler 1980'lerde artış göstermiş ancak buna paralel olarak kadına yönelik şiddetin yoğunluğu da arttırılmıştır. İş hayatında oldukça başarılı kadınlar anne ve eş olma konusunda uğradığı zaaf lar ortaya konmuş, avukat ve gazeteci kimliğine sahip kadınlar öldürülmüş, kadın bedeninin teşhiri, önceki sınırları da aşarak yoğunlaşmış, gözetlemecilikle

⁶³¹ Filmle ilgili ayrıntılı bir incele Övgü Gökçe tarafından "*Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak*", **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Der. Esra Özcan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s. 249-251, çalışmasında yer almaktadır. Gökçe, Vasfiye'nin filmin asıl kahramanı mı olduğu, yoksa asıl kahraman olan yazarın baş oyuncusu Vasfiye'yi erkeklerin dili aracılığıyla anlatmak için bir araç mı olduğunu sorgulayarak filmdeki farklı hikâyelerle ve görünümlemlerle Türk sinemasının farklı görünümüleri arasında bir bağ kurar.

⁶³² Z. Tül Akbal Süalp, " "*Adı Vasfiye*" Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcısı Yok", **Adı: Atıf Yılmaz**, Haz. Kurtuluş Özyazıcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, s. 129.

birleştirilmiştir. Bu filmlerde yer alan kadın karakterlerin, bedenleri nesneleştirilip haz unsuru olarak kullanıldıktan sonra cezalandırılmıştır.⁶³³

Sinemaya konu olan olaylarda, savaşlarda ya da aşklarda kadın; ister geleneksel tarzda olsun ister çok boyutlu-gerçekçi bakış açısıyla olsun daima problemlili olmuş ve bu durum filmlerin en önemli noktasını oluşturmuştur.⁶³⁴

Sonuçta; 1980'lerle birlikte Türkiye bir değişim sürecine girmiş ve feminist hareketlerin de etkisiyle kadın sorunları gündeme gelmiştir. Kadının hakları, yaşadığı sorunlar ele alınmaya ve kadının toplum içinde özne konumuna geçişi gündeme gelmeye başlamıştır. Türk sineması da tüm bu sorunlara ilgisiz kalmamış ve sinema da kadını, kadının yalnızlıklarını, problemlerini, bunalımlarını, kıskançlıklarını, aşklarını, fedakarlıklarını ve ilişkilerini ele alan filmler ortaya konmuştur. Kadın karakterlerin kent yaşamındaki zorluklar karşısında gösterdikleri direnç ve kararlılıklar filmlerde vurgulanmış; fakat kadının ev dışında çalışması onun ev içindeki sorumluluklarını azaltmamış tam tersine arttırmış, üretime katılan kadının ataerkil aile düzenine karşı çıkması ve erkeğin boyunduruğundan çıkması söz konusu olmamıştır. Ancak bu filmlerle, uzun süreli bir ele alış ve kalıcı bakış açıları getiren bir söylem oluşturulamamış ve 80'ler boyunca ele alınan bu konular ve kadın filmleri olarak nitelendirilen bu filmler 90'larla birlikte sona ermiştir.

1980'ler sinemasında tecavüz olgusunun ele alınışına baktığımızda, dönemin ilk yıllarından itibaren sık sık filmlerde tecavüz ya da tecavüz girişimi sahnelerinin yer aldığı görülmektedir. Daha önce de değindiğimiz üzere, 80'lerde altın çağını yaşayan ve acıyı, yoksulluğu, kaderciliği sonuna kadar kullanan arabesk filmlerin büyük çoğunluğunda kadına tecavüz edilmekte ya da tecavüz girişimi olmaktadır. Başlarına gelen bu olay sonrası anlatı içinde kadınlar pavyona düşmekte, düşürülmekte ya da intihar etmektedir. Bu olay karşısında erkeğe düşen rol ise onu düştüğü hayattan kurtarmak ya da intikamını almak olarak gösterilmektedir. Örneğin İbrahim Tatlıses⁶³⁵

⁶³³ Abisel, 2005, a.g.e., s. 311-312.

⁶³⁴ Hale Künuçen, "Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine", **Kurgu Dergisi**, Sayı 18, Eskişehir, 2001, s. 55.

⁶³⁵ Fikriye Tan "İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsil" isimli tezinde Tatlıses'in filmlerindeki keskin sınıf ayrımına dikkat çekmektedir. Tan'a göre; "Kaderciliği adeta bir hücre gibi benliklerinde bulunduran namuslu ve temiz ahlaklı fakir insanlar, zenginlerin zulmüne maruz kalmış, kelimenin mecaz

ya da Ferdi Tayfur gibi arabesk müzik starlarının oynadığı *Yaşamak Bu Değil* (1981- Temel Gürsu), *Nasıl İsyan Etmem* (1982- Temel Gürsu), *Sende mi Leyla* (1982-Osman Seden), *Utaniyorum* (1984-Melih Güngen), *Yalnızım* (1985- İbrahim Tatlıses), *Sarhoş* (1986- İbrahim Tatlıses) *Kara Zindan* (1988- İbrahim Tatlıses), *Sevgiler Çiçek Gibi* (1988-Ferdi Tayfur), *Elveda Mutluluklar* (1988- Şahin Gök) içinde tecavüzün geçtiği filmler arasında yer almaktadır. Kadınların sahip olunan bir “nesne” olarak kabul edildiği bu filmlerde, tecavüz de kadına “sahip olma” biçimlerinden biri olarak gösterilmektedir. Başlarına her türlü felaketin geldiği fakir ama namuslu bu insanların “kadınları” da özellikle zengin erkekler tarafından tecavüze uğramaktadırlar. Bu filmlerdeki tecavüz sahnelerinde, kadınların vücudu nesneleştirilip bir haz unsuru haline getirilmektedir. Kıyafetleri parçalanan, yarı çıplak hale getirilen kadınların belli noktalarına odaklanan ve bütünlükten koparıp parçalar halinde sunulan beden yer aldığı sahnelerle bu durum daha da desteklenmektedir.

Aynı dönemde, arabesk filmler kategorisi dışında yer alsa da Banu Alkan’ın oynadığı *Bataklıkta Bir Gül* (1983-Orhan Aksoy) ve *Arzu* (1985-Şahin Gök), Harika Avcı’nın oynadığı *Alışırım* (1987-Temel Gürsu), Ahu Tuğba’nın *Kayıp Kızlar* (1984-Orhan Elmas) filmleri içinde de tecavüze yer verilmiştir. Bu filmlerde yer alan tecavüz sahneleri de arabesk filmlerdekinden farklı değildir. Kadın bedeni yine tecavüz sahneleri boyunca beden çeşitli yerlerine odaklanılarak nesneleştirilmektedir.

Tecavüz sahnesi açısından Türk sinemasındaki en bilenen örnek diyebileceğimiz İffet’te bu dönemde çekilmiştir. Kartal Tibet’in yönetmenliğini yaptığı, senaryosunu Yavuz Turgul’un yazdığı, başrolünde Müjde Ar’ın oynadığı İffet⁶³⁶ 1982

ve düz anlamıyla tecavüzüne uğramıştır”. Bu açıdan bakıldığında kadın ve bedeni filmlerde kötü zenginler ve fakir iyi insanlar arasındaki ayrımı vermek için bir araç olarak kullanılmakta ve tecavüz üst sınıfın alt sınıfa hükmetme, acı çektirme vasıtası olarak görülmektedir. Sınıflar arası bu mücadelede kadın yine araç konumuna indirgenmekte ve fakir ama temiz insanların dünyasındaki en değerli şey olan “namus” kadın bedeni üzerinden değerlendirilmektedir. Fikriye Tan “*İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsili*”, Danışman: Prof. Dr. Serpil Kirel, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2012.

⁶³⁶ Günümüzde televizyon dizilerinde çok fazla tecavüz sahnesi kullanılması üzerine çıkan tartışmalar sonucunda Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanı Selma Aliye Kavaf, televizyondaki dizilere şifreli uygulama başlatılmasının uygun olabileceğini söylemiş bunun üzerine Müjde Ar Önder Açıkbaz ile sunduğu “Güzel Haberler” programında bu söylemleri eleştirmiştir. Ar görüşlerini, “*Televizyon dizilerindeki sevişme sahnelerine yasaklar geliyor. Ben 25-30 sene evvel yaptığım filmlerle toplumun ahlakını çok bozmuşum. Çünkü benim her filmimde öpüşme var, sevişme var. 80 filmimin 60’ında benim ırzuma geçilmiş*” “*Her şeyin sebebi cam sahnemdir. (İffet filmindeki sahnesini kastederek) ...*

yılında gösterime girmiştir. Babasının ve mahallenin katı kuralları arasında yaşayan İffet mahallede taksi şoförlüğü yapan Cemil'e aşiktir. Ormana pikniğe gittikleri bir gün Cemil, İffet'e tecavüz eder ve bu gerçeği öğrenen babası onu evden kovar. Bunun üzerine İffet güçlü olmak adına zengin erkeklerle birlikte olmaya başlar ve sonunda Cemil'i kendisinin özel şoförü yapar. İffet bir yandan ona acı çektirmek ister diğer yandan tekrar duygularına yenilir ve Cemil'le birlikte olur; ancak Cemil bu sefer de İffet'in kız kardeşine tecavüz eder ve İffet Cemil'i öldürür. Konusu itibariyle bir tecavüz olayını merkezine alan filmde, daha önce de belirttiğimiz gibi sinema tarihinin en çok bilinen ve tartışılan tecavüz sahnesi yer almaktadır.



Şekil 11: İffet filmi tecavüz sahnesinden plan örnekleri.

İffet'in kafasını araba camına sıkıştıran Cemil, daha sonra rızası dışında onunla cinsel ilişkiye girer. Bu tecavüz sahnesinin yanı sıra kadının olaydan sonra düşürüldüğü konum da tartışılması gereken bir başka konudur. İffet olay sonrasında, uğradığı tecavüze değil de hayallerinin gerçekleşemeyeceğine üzülmemektedir. Onu asıl yıkansa Cemil'in onunla evlenmeyişi olmaktadır. Evlendiği takdirde her şey unutulabilecek ve mutlu bir şekilde hayatlarına devam edebileceklerdir. Bu şekilde tecavüz olayı bir ilişki şekliymiş gibi sunulmakta ve normalleştirilip, meşrulaştırılmaktadır.

Sevişmelerimde en akılda kalan cam sahnesidir. Gençlik benim "İffet" filmindeki cam sahneyle büyüdü. Bu film 80 ve 90'lı yıllardaki hortumlamaların sebebidir. 80'li yıllardaki cam sahneyle insanlar "Milletin tavuk gibi kafasını nasıl koparıyoruz?"ı düşündüler. Ondan sonra emekli maaşlarına varana kadar göz koydular, bankalar bu yüzden battılar. Hatta bazı bankacıların bu sahnedeki etkilenip banka batırıp yurtdışına kaçtığı söyleniyor. Sorumlusu da İffet filmindeki o sahne. Trafik kazalarının nedeni de Aşk-ı Memnu'daki o sahnedir. Şoför Aşk-ı Memnu'daki o sahneyi hatırlıyor, kaza yapıyor!" şeklinde dile getirmiş ve eleştirileri haksız bulmuştur. (<http://www.habervitrini.com/haber/oynadigim-80-filmin-60inda-irzima-gecildi-423595/>, 20.01.2012.)

Bu dönemde gösterime giren Süreyya Duru'nun yönetmenliğini yaptığı 1986 yapımı *Fatmagül'ün Suçu Ne* filmi de yine bir tecavüz olayı ve sonrasını anlatmaktadır. Yörenin zengin gençleri Fatmagül'e tecavüz etmekte ve daha sonra dönemin yasasında⁶³⁷ var olan indirimden faydalanabilmek amacıyla aralarındaki tek fakir genç ile Fatmagül evlendirilmektedir. Arkadaşlarını cezadan kurtaran bu genç daha sonra kasabada Fatmagül'le baş başa kalınca bir iç hesaplaşmaya girmektedir. Film, hem tecavüz sahnesi hem de sonrasında yaşanan olaylar açısından çok fazla eleştirilebilmektedir. Tecavüz sahnesine baktığımızda, kadın bedeninin yine pek çok filmde olduğu gibi nesne konumuna indirildiği görülmektedir. Kadın bedeninin belli noktalarına yapılan yakın çekimler ile sahne izleyicinin eril bakışla özdeşleşip dikizci bir şekilde olayı izlemesine olanak verecek şekilde düzenlenmiştir. Sonrasında yaşanan olaylarda da Fatmagül anlatı içinde kendisine tecavüz eden ve bebeğini kaybetmesine neden olan adama aşık edilmiş ve tecavüz her anlamda cezasız kalmıştır.

Şahin Gök tarafından 1988 yılında çekilen *Kırmızı Gece* filminde ise, seksenlerin toplumsal ortamında kamusal alana çıkmak, ev dışında var olmak isteyen ve dönemin kadınlarını simgeleyen bir karakter bulunmakta ve bu kadın karakter kocasının karşı çıkmalarına karşın dışarı çıkmakta ve bunun sonucunda da bir 'akıl hastası'na kaçırılıp tecavüze ve işkenceye uğramaktadır. Kadının uğradığı tecavüz anlatı içinde kadının kocasının sözünü dinlememesine ve başına buyruk hareket ederek dışarı çıkmasına bağlanmakta ve bu bağlamda kamusal alana çıkma, sokakta olma, kocasının sözünü dinlememe ve bunun sonucunda da cezalandırılma durumu izleyicinin kafasında mantıksal bir bağ bütününe dönüştürülmektedir.⁶³⁸

1980'ler Türkiye'sinde sinemanın durumuna genel olarak bakıldığında ülkenin içinde bulunduğu ekonomik, siyasal ve toplumsal şartların yansıması görülmektedir. Yaşanan değişim ve dönüşümlerin yansıdığı sinema bir dönem durma noktasına gelse

⁶³⁷ **Eski TCK 434. Madde:** "Kaçırılan veya alıkonulan kız veya kadın ile maznun veya mahkûmlardan biri arasında evlenme vukuunda koca hakkında hukuku amme davası ve hüküm verilmiş ise cezanın çekirilmesi tecil olunur. (Bu fıkra Anayasa Mahkemesi tarihli kararı ile TCK 430. maddesinin ikinci fıkrası yönünden iptal edilmiştir.) Müruru zaman haddine kadar erkek tarafından haksız olarak vukua getirilmiş bir sebeple boşanmaya hükmedilirse takibat yenilenir. Evvelce hüküm verilmiş ise ceza çekirilir. Bu madde hükümleri 414, 415 ve 416'ncı maddeler hakkında da caridir. Evlenen maznun veya mahkum hakkında hukuku amme davasının veya cezanın tecilini müstelzim olan haller fiilde methali olanlar hakkında dava ve cezanın düşmesini müstelzimidir.

⁶³⁸ Abisel, 2005, a.g.e., s. 312.

de farklı sinemasal yorumlar da kendini göstermiştir. “Kadın filmleri” olarak da anılan filmler, bu dönemde çekilmiş ve kadının farklı sunumlarına bu dönemde rastlanmıştır. Ancak bu sunumlar geçmişe kıyasla ilerici gibi görünse de, yapılan alt okumalarla, yukarıda değindiğimiz üzere erkek egemen sistemin ağlarına takıldığı görülmektedir. Kadının cinselliğinin ve cinsel özgürlüğünün ön planda tutulduğu bu filmlerde, özgürlük sadece cinsel özgürlük ile sınırlandırılmış ve kendi ayakları üzerinde duran, çalışan, hayatta tek başına durmayı tercih eden kadınlar anlatı içinde mutsuzluğa ve yalnızlığa mahkum edilmişlerdir. Dönemin hakim bir diğer sineması da arabesk filmlerden oluşmaktadır. Bu filmlerdeki kadının konumuna baktığımızda da geleneksel Yeşilçam söyleminin daha da acılara, fedakarlıklara, kaderciliğe boğulmuş hali görülmektedir. Erkeği için her türlü fedakarlığı yapması beklenen bu kadınlar için yine “namus” korunması gereken en önemli şey olarak görülmektedir. Dönemin filmlerinde tecavüz olgusunun nasıl işlendiğine baktığımız zaman tecavüze çok sık yer verdiği görülmektedir. Gerek arabesk filmlerde gerekse de dönemin diğer filmlerinde tecavüz, neredeyse kaçınılmaz olarak yer alan bir unsur gibidir. Bu filmlerin hemen hepsinde kadın bedeni nesneleştirilmekte ve sahne düzeni ile izleyicinin tecavüzcünün hazzına ortak olması sağlanmaktadır. Anlatı içinde, tecavüz sonrası kadınlar toplum tarafından dışlanmakta, fuhuşa sürüklenmekte, intihar etmekte, bazen de katil olmaktadır. Genel olarak 1980’lerde, kadının filmlerdeki konumunda köklü değişimler görülmemekte ve erkek egemen söylem devam etmektedir.

3.2.2.2. 1990’lardan Günümüze Türkiye’de Sinema ve Tecavüz Olgusu

Bir yandan yeni bir dil ve estetik arayışının yaşandığı, bireye yönelişin arttığı, sinemanın kendini konu edinip sorguladığı, yapım ve yapım sonrası koşulların değişen ekonomik koşullara bağlı olarak değiştiği, auteur sinemasının kendini hissettirdiği, diğer yandan Hollywood şirketlerinin Türk Sinema ortamını çökerttiği, sinema izleyicisinin değiştiği, televizyonun ve video egemenliğinin hüküm sürdüğü seksenli yıllar tüm bu değişim ve dönüşümleri bir anlamda doksanlı yıllara da taşımıştır. Doksanlı yılların başında yaşanan ekonomik kriz her alanı olduğu gibi sinemayı da etkilemiş hem çekilen film sayısı azalmış hem de çekimi tamamlanan filmlerin gösterim olanağı bulamama sorunu yaşanmaya başlamıştır. Bu açıdan bakıldığında doksanlı yıllar Türk sinemasına

hem olumlu hem olumsuz gelişmeler getirmiştir. Selim Eyüboğlu'na göre, 2000'lere gelindiğinde ise, sinemada otoriteye sırt çevirme, gerçekçilik, auteur olma zorunluluğu gibi farklı yaklaşımlar hakim olmaya başlamıştır.⁶³⁹

Yeşilçam ve seksenler Türk sinemasının ardından çalışmamızda asıl odak noktamızı oluşturacak doksanlı yıllar Türk sinemasının değerlendirileceği bu bölümde; dönemi hem daha ayrıntılı ele alabilmek hem de aradaki üretim, dağıtım, gösterim ve de tüketim farklılıklarını ortaya koyabilmek amacıyla popüler ve bağımsız Türk sineması ayrı başlıklar altında incelenecek kadına getirilen bakış farklılıkları -tabi varsa- kendi içlerinde değerlendirilecektir.

3.2.2.2.1. Popüler Sinema

Gerçekliği tutarlı kılma işlevini üstlenen ya da gerçekliğin çıkmaza girdiği durumlarda devreye giren toplumsal fantezinin, izlenebileceği bir alan olan popüler sinema, toplumsal boşlukları kapatabilecek hayaletleri üreten, farklı ideolojik söylemlerin toplumsal arzuları yönlendiğini ortaya koyan bir dünya sunmaktadır.⁶⁴⁰

Karakaya'ya göre, eğlenme, hoşça vakit geçirme, gülme ve rahatlama isteği üzerine temellen, hiçbir zihinsel zorlama ve sorgulama zorunluluğu oluşturmayacak konularla izleyici karşısına çıkan popüler sinema, sanatsal, estetik değerler içeren sinema örnekleri gibi seyirciyi zorlamamakta ve bir anlamda “kaçış” sağlamaktadır.⁶⁴¹

Türk sinema tarihinde Yeşilçam döneminde en büyük izleyici kitlelerine sahip olan popüler sinema toplumsal koşulların getirdiği ortam, seks filmleri, seksenli yıllarda Hollywood majörlerinin gösterim, dağıtım ve işletme tekeli kurması, korsan ve yasal olan videonun yaygınlık kazanması gibi nedenlerden ötürü büyük bir düşüş yaşamış ve Türk sinemasının içine girdiği büyük krizden de etkilenerek durma noktasına gelmiştir.

⁶³⁹ Selim Eyüboğlu, “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var Mı?”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Der. Esra Özcan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s.285.

⁶⁴⁰ Arslan, a.g.e., 2004, s. 163.

⁶⁴¹ Serdar Karakaya, “Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli / Karşılaştırmalı Üç Örnek: "Okul", "Hababam Sınıfı Merhaba", "O Şimdi Asker", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, www.e-sosder.com, Kış -2007 C.6 S.19, s. 252.

1980’li yıllarda sinemada yaşanan gelişmelerde değindiğimiz üzere, Türk Sineması, 1987 yılında Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan bir değişiklikle, Amerikan şirketlerinin hakim olduğu bir piyasa haline gelmiş,⁶⁴² önce dağıtım ile başlayan süreç, daha sonra gösterim ve son nokta olarak da yapımla devam etmiştir.⁶⁴³ Zaman içinde tüm gücü elinde toplayan dağıtımcı şirketler büyük gişe geliri getiren filmlerin dağıtım haklarına sahip oldukları oranda, sinemalarda gösterilecek filmleri ve bunların gösterim dönemleri ve sürelerini belirlemeye başlamışlardır. Dağıtımcıların yapım şirketleri ile bütünleşmiş olduğu bu ortam içinde bu yapının dışında kalan yapımcılar zor durumda kalmış ve film üretiminin riskleriyle yüz yüze gelmişler, bu durum sinemanın gelişiminde önemli bir engel olmuştur. Ayrıca gösterim tarihlerinin belirlenmesinde bağlı oldukları stüdyoların filmlerini ön planda tutan dağıtımcı firmalar, en uygun dönemleri bu filmlere ayırmışlar⁶⁴⁴ ve kağıt üzerinde olmasa da sinema salonlarını, gişe filmleriyle birlikte ucuz Amerikan filmlerini gösterime bir anlamda mecbur bırakılmışlardır.⁶⁴⁵

1990’lı yıllarda özellikle popüler sinema açısından yaşanan ikinci önemli kırılma da, özel televizyonların yayın hayatına başlaması olmuştur.⁶⁴⁶ İlk bakışta direk bağlantı kurulmasa da televizyon için program çeken ya da reklamcılıkla uğraşan şirketlerin film yapımına girmeleri ortaya yeni bir finansman şekli çıkarmıştır. Film yapımı için önemli bütçeler ayıran bu şirketler, çok seyircili popüler filmlerin üretilmesinde önemli katkılar sağlamışlardır.⁶⁴⁷ TGRT, Kanal 6, Show TV, ATV, ve TRT de benzer girişimlerde bulunmuşlar ancak bu durum uzun süreli olmamıştır.⁶⁴⁸

Yaşanan gelişmelerle, 1980’ler boyunca önemli bir düşüş sürecine giren Türk popüler sineması, özellikle de 1990’ların ikinci yarısından itibaren yüksek seyirci rakamına ulaşan filmlerle tekrar gündeme gelmeye ve izleyici toplamaya başlamıştır.

⁶⁴² Pösteki, a.g.e., s. 230.

⁶⁴³ Görücü, a.g.e., s. 251.

⁶⁴⁴ Zeynep Çetin Erus, “*Film Endüstrisi ve Dağıtım:1990 sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü*”, **Selçuk İletişim**, C.4, sayı:4, Ocak 2007a, s. 5-7

⁶⁴⁵ Akt. Zeynep Çetin Erus, a.g.e.2007a, s.12, Şahin Tunç, “Bir Pazarlama Müdürü Tunç Şahin (söyleşi)”, **Görüntü Sinema**, 4, s. 76-79.

⁶⁴⁶ Görücü, a.g.e., s. 51.

⁶⁴⁷ Zeynep Çetin Erus, “*Son On Yıllın Popüler Türk Sinemasında Televizyon Sektörünün Rolü*”, **Marmara İletişim**, Sayı:12, Ocak 2007b, s. 124.

⁶⁴⁸ Nejat Ulusay, “*Globalization and National Film Industries: The Turkish Case*”, **Boğaziçi Journal**, Vol, 18, no:1-2, 2004, s. 114.

1993'te Şerif Gören'in çektiği *Amerikalı*, 400 bine yakın seyirciye ulaşmış, ardından 1995 yılında Mustafa Altıoklar *İstanbul Kanatlarının Altında* ile yaklaşık 471 bin seyirci rakamına ulaşmıştır. Ancak asıl önemli kırılma noktası 1996 yılında Yavuz Turgul'un çektiği *Eşkuya* ile yaşanmış ve film 2,5 milyon izleyiciye ulaşarak popüler Türk Sineması adına büyük bir umut olmuştur.⁶⁴⁹ Bu filmi takip eden on yıl içerisinde bir milyonunun üstünde seyirciye ulaşan filmlerin sayısı hızla artmış ve 1996 yılında yaklaşık 3 milyonla toplam seyirci sayısının % 20'sini oluşturan yerli film seyirci sayısı, 2004'te ve 2005'te 11 milyon ile toplam seyirci sayısının % 40'ına yaklaşmıştır.⁶⁵⁰ 2008 yılında toplam 38 milyon bilet satışının % 60'ını yerli filmler gerçekleştirmiş ve aynı yıl box office rakamları incelendiğinde en çok izlenen 10 filmin 10'unun da yerli olduğu görülmüştür. 2008'de ABD ve dünya çapında yıl sonu gişe rakamlarının bir numarası olan film Türkiye'de ancak 14. olabilmiş ve bu durum popüler Türk filmlerinin gişede kazandığı başarıya önemli bir örnek olmuştur.⁶⁵¹

Bu filmlerin yapımcı ya da yönetmenlerine bakıldığında ise önemli bir çoğunluğun asıl işinin televizyon yapımcılığı ya da reklam sektörüyle ilgili olduğu görülmektedir. FilmaCass, Plato, IFR, ANS, Sinegraf, BKM, Avşar Film gibi şirketlerin temeli bu sektörlerle dayanmaktadır ve Ömer Faruk Sorak, Osman Sınav ve Yılmaz Erdoğan gibi isimler bu sektörlerde de faaliyet göstermektedirler.⁶⁵²

Özellikle televizyon dizilerinde rastlanan epizodik anlatımın ön plana çıktığı⁶⁵³ bu filmlerin bir kısmında da televizyondan gelen karakterler kullanılmakta ve bu karakterlerin televizyon programlarında ya da kendi show veya stand-uplarında kullandıkları skeçler beyazperdeye aktarılarak film bir skeçler bütünü haline almaktadır. Örneğin Cem Yılmaz'ın oynadığı *GORA* (2004) ya da *AROG* (2008) filmi ve Şahan Gökbakar'ın televizyon kökenli karakteri olan *Recep İvedik* serisi (2008, 2009, 2010) bu filmler arasında sıralanabilmektedir. Ayrıca bu dönem boyunca çekilen popüler filmlerin önemli bir kısmının da ana konudan yoksun olduğu söylenebilmektedir.

⁶⁴⁹ Vardan, a.g.e., s. 750.

⁶⁵⁰ Erus, a.g.e., 2007b, s. 125.

⁶⁵¹ Enis Köstepen, "Türkiye'de Sinemaclığın Güncel Manzaranı", Çev. Özden Şahin, **Altyazı**, Sayı:87, Eylül 2009, s. 45.

⁶⁵² A.g.e., s. 127-128.

⁶⁵³ A.g.e., s. 128.

Popüler sinema bu dönemde bir anlamda Yeşilçam'ın star sistemini kullanmakta ve seyircinin televizyondan aşına olduğu ve takip ettiği isimleri beyazperdeye taşımaktadır. *Kahpe Bizans* (1999), *Hababam Sınıfı* (2003, 2004, 2005) ve *Maskeli Beşler* (2005, 2006, 2007) serisi, *Deli Yürek* (2001), *Asmalı Konak: Hayat* (2003), *Vizontele* (2001), *Organize İşler* (2005), *Hırsız Var* (2005) bu tür filmlere örnek olarak gösterilebilecek diğer filmlerdir.

Avşar Film-TMC'nin Basın Koordinatörü Sadi Çilingir'e göre, yabancı filmlerin birbirinin benzeri konuları işlemesi ve bu durumun insanlarda bıkkınlık yaratması da yerli filmlere olan ilginin artmasına neden olmuştur.⁶⁵⁴

Kaçıp kovalamacanın, hızlı kamera ve kurgu anlayışının hakim olduğu bu filmlerde⁶⁵⁵ gelişmiş teknoloji ve tanıtım için her türlü mecra kullanılmaktadır. Proje aşamasından başlayarak konuşulan bu filmlerle ilgili her türlü bilgi sürekli izleyiciye aktarılmakta, görkemli galalar, büyük törenler ve davetlilerle filmler vizyona girmektedir.⁶⁵⁶ Filmin diline hiçbir katkısı olmamasına rağmen, kullanılan teknoloji özellikle vurgulanmakta, Hollywood'un teknolojik açıdan yakaladığı mükemmelliğe yaklaşıldığı belirtilmektedir.⁶⁵⁷ Seyirci rakamları büyük oranda filmlerin magazin basınında ne ölçüde yer aldığıyla paralellik göstermektedir.⁶⁵⁸

İzleyici sayısını gün geçtikçe artıran ve sayısal anlamda Hollywood filmlerini geride bırakan ve hemen her yıl en çok izlenen filmler arasında yer alan popüler Türk filmleri niteliksel açıdan ön plana çıksa da sektörün ayakta kalması ve endüstrileşme açısından bu durum yeterli görülmemiş aynı zamanda da içerik tartışmaları ortaya çıkmaya başlamış ve olumsuz eleştiriler de almıştır.

Bu eleştirilerin en büyüğü de, Hollywood'un pahalı yapım ve ileri teknoloji kullanımının da etkisiyle bir zamanlar izleyici kitlesini kaybetmiş olan popüler Türk sinemasının, Hollywood sinemasının öyküleme özelliklerini kullanmaya başlaması ve anlam üretmeyen, tek boyutlu, derinliksiz öykülerle ticari kaygılar gözetilerek anlatılar

⁶⁵⁴ Sadi Çilingir, "Soruşturma", Haz. Bilge Akay, **Sinematürk**, Sayı:4, Şubat 2007, s. 19.

⁶⁵⁵ Karakaya, a.g.e., s. 248.

⁶⁵⁶ A.g.e., s. 250.

⁶⁵⁷ Görücü, a.g.e., s. 53.

⁶⁵⁸ Fırat Yücel, "Soruşturma", Haz. Bilge Akay, **Sinematürk**, Sayı:4, Şubat 2007, s. 18.

oluşturulması olmuştur. Bu durum beraberinde, Türk Popüler Sineması'nda 'içeriksizleşme' olgusu tartışmalarını da beraberinde getirmiştir.⁶⁵⁹ Özel televizyonların tanıtım desteği ile en iyi biçimde pazarlanan ve hedef kitleye ulaşan⁶⁶⁰ bu filmlerde, aşk, aldatma, cinayet, fuhuş, mafyatik ilişkiler ve suç örgütleri, adam kaçıрма, şantaj, tehdit, suç işleme, şiddet, gerilim, paranoya ve garip tesadüfler gibi ana ve yan temalar işlenmiştir.⁶⁶¹

1990 sonrası popüler Türk filmlerinde kadın karakterlerin, kadın bedeninin ya da kadına yönelik şiddetin ve tecavüzün filmlerdeki kullanımına baktığımızda ise önceki dönemlerden çok da farklı olmayan bir tablo ile karşılaşırız.

Daha önce de değindiğimiz gibi *Çılgın Dershane* (2006), *Çılgın Dershane Kampta* (2008), *Avanak Kuzenler* (2008) gibi genel bir ana temadan yoksun olan filmlerde kadın karakterler de birer nesne olmaktan öteye gidememişler ve kadınlar sadece beden kullanımıyla erkek izleyicinin ilgisini çekmede kullanılan seyir nesnesi haline getirilmişlerdir.

Kadın bedeninin yoğun olarak kullanılmadığı ve genel olarak belli bir temaya sahip diyebileceğimiz öykülerin bir kısmında da kadın karakterlerin anlatı içinde yalnızlaştırılmış olarak sunuldukları görülmektedir. Abisel'in de vurguladığı üzere; zor anlarında anlatı içinde yalnızlaştırılan ve kadın dayanışması ve arkadaşlığından uzaklaştırılan bu karakterlerin kurtuluşu yine bir erkeğe bağlanmıştır.⁶⁶² Örneğin *Gönül Yarası*⁶⁶³ (2005) filminde filmin kadın karakteri Dünya'ya öykünün sonlarına doğru iki seçenek sunulur; pavyona düşmek ya da kocasına dönmek. Dünya'nın aklından geçen ama asla gerçekleşmeyen seçenek ise öğretmen Nazım'la kalmaktır. Ancak genel olarak bakıldığında hangi seçenek olursa olsun kadının hikâyesine odaklanılmadığı, yalnızlaştırıldığı ve kurtuluşunun yine bir erkeğe bağlandığı görülmektedir. Farklı bir

⁶⁵⁹ Karakaya, a.g.e., s. 247

⁶⁶⁰ Akt. Karakaya, a.g.e., s. 238-239.

⁶⁶¹ Karakaya, a.g.e., s. 247

⁶⁶² Abisel, 2000, a.g.e., 185-186.

⁶⁶³ *Gönül Yarası* (2005-Yavuz Turgul) filminde Dünya, küçük yaşta tecavüze uğramış ve ailesi tarafından dışlanınca pavyonlarda çalışmaya başlamıştır. Filmde tecavüz sahnesi ve olayı yer almaz; ancak Dünya öğretmen Nazım'a bu yola nasıl düştüğünü anlatırken başına gelen tecavüz olayından da bahseder.

türde de olsa aynı şekilde *Duruşma* (1999) filminde de; Nazan karakterinin kurtuluşunun yine bir erkeğe bağlandığı görülmektedir.⁶⁶⁴

Bu öyküler içinde yer alan kadınların da gerçek sorunları yansıtılmamakta, stereotipleştirilmiş kadın karakterlerin varlığı devam ettirilmektedir. Anlatı içindeki kadın karakterler kentleşme, eğitim ve modernleşme süreçlerinden paylarını almalarına karşın özlerinde geleneksel niteliklerinden uzaklaşmamış, şefkatli, yumuşak, sadık-fedakar eş ve anne rollerini terk etmemişlerdir.⁶⁶⁵

Örneğin televizyondan sinemaya geçen örnekler arasında yer alan *Asmalı Konak: Hayat* (2003) filminde (dolayısıyla dizide de) yurt dışında eğitim görmüş, modern, inatçı, ayakları üstünde durabilen belli açılardan da asi bir karakter olarak çizilen Bahar karakteri, anlatı içinde zamanla bir zamanlar aslında sırf öyle olduğu için kendisine aşık olan kocası Seymen karakteri için değişime ve dönüşüme uğratılmış, yaşadığı aşk uğruna fedakarlıklar yapan sadık bir eş ve anne konumuna getirilmiştir. Kocasının kendisine uyguladığı şiddeti ve tecavüz girişimini dahi vazgeçemediği aşkı uğruna affetmiş ve uygulanan şiddet yaşanan “tutkulu” aşkın bir parçası olarak yansıtılıp normalleştirilmiştir.

Bu dönem içinde kadın ve tecavüz konusu temel alındığında karşımıza çıkan ilk film ise dönemin hemen başında Ümit Efekan tarafından çekilen *Madde 438*⁶⁶⁶ filmidir. Gerçek bir olaydan esinlenerek⁶⁶⁷ çekilen filmde, geçmişinde kocası tarafından fuhuşa zorlanan bir kadının bunu kabul etmeyip ondan ayrılarak çocuklarıyla hayatta kalma mücadelesi sırasında yaşadığı zorluklar, başına gelen tacizler, tecavüz, sonrasında kendisine kurulan tuzaklar ve yaşadıkları anlatılmaktadır. Filmde, bir

⁶⁶⁴ N. Aysun Yüksel, “Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak *Duruşma* Filmindeki İzdüşümleri”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Haz. Deniz Derman., Der. Övgü Gökçe, Bağlam Yayınları, 2001, s. 142.

⁶⁶⁵ Pişkin, a.g.e., s. 41.

⁶⁶⁶ Filme de adını veren, Eski TCK’nın 438. maddesi şöyle idi: "Irza geçmek ve kaçırmak fiilleri fuhuşu kendine meslek edinen bir kadın hakkında irtikâp olunmuş ise, ait olduğu maddelerde yazılı cezaların üçte ikisine kadarı indirilir." SDP ve Anavatan Partisi, 438. maddenin iptali için bir önerge hazırladı ve 1990 yılının Kasım ayında 438. madde yürürlükten kaldırıldı.

⁶⁶⁷ Gerçek olayda, Antalya’da yaşayan N.T. adlı kadın, 1986’da 4 kişinin tecavüzüne uğradı. Sanıkları yargılayan Antalya 2. Ağır Ceza Mahkemesi Başkanı Ali Güzel, seks işçisine tecavüz halinde üçte iki oranında indirimi öngören ve 1926’dan beri yürürlükte olan TCK’nın 438. maddesinin iptali için Anayasa Mahkemesi’nde dava açtı. Mahkeme talebi reddetti. <http://www.haberturk.com/yasam/haber/650945-yine-o-bildik-utanc-kriteri>, 23.07.2011.

komplo sonucu “hayat kadını” olarak damgalanan ve vesika verilen Naciye’nin bir kadın olarak toplum tarafından nasıl dışlandığı, erkeklerin tavırları ve tecavüz sonrasında basın, sivil toplum örgütlerinin ilgisi ele alınmıştır. Kadının yaşadığı zorlukları, basının sansasyonel olma uğruna kadının ve çocukların yaşamını nasıl olumsuz etkilediğini ve tecavüzün kadın açısından nasıl görüldüğünü ve neler yaşattığını, kadının bakış açısından vermesi nedeniyle başarılı olarak kabul edilecek bu film, sinemasal dilin kullanımı açısından da kadın bedenine koyduğu mesafeyle iyi bir örnek olarak kabul edilebilmektedir. Film boyunca kadının bedeni bir haz unsuru olarak soyulmamış, parçalara ayrılıp belli noktalara odaklanılan bütünlükten yoksun bir nesne haline getirilmemiştir. Tecavüz sahnesinden çok, sonrasında yaşananlar, kadının durumu ve olaylar sonrasında parçalanmış hayatlar odak noktası olmuştur.⁶⁶⁸

Anlatı içinde tecavüzün önemli bir etken olarak kullanıldığı bir diğer film de 1996 yılında Sami Güçlü tarafından çekilen *Otostop* filmidir. Filmde, yıllar önce sevgilisiyle birlikte banka soyarken yakalanan genç bir adamın, zengin bir adamla evlendiğini öğrendiği sevgilisinden intikam almaya çalışması anlatılmaktadır. Bir yolculuğa çıkan çiftin, yolda arabalarına aldıkları eski sevgili karı-kocayı kaçıtır ve ıssız bir sahil kenarında, elleri bağlı olan kocasının gözleri önünde eski sevgilisine tecavüz eder. Kadın önce karşı çıktığı bu durumdan giderek hoşlanmaya başlar. Ertesi sabah elleri bağlı olan adam içki şişesinin kırıklarıyla ipleri kesip, karısını ve genç adamı öldürür. Filmde kadın bedeni tamamen cinsel bir haz nesnesi olarak sunulmuş, (gerek havuz sahnelerinde, gerek dans sahnelerinde, gerekse de sevişme sahnelerinde) sadece kadının cinselliğine odaklanılarak içerikten ve karakter ögesinden tamamen yoksun tipler yaratılmıştır. Tecavüz sahnesi sırasında öncelikle karşı koyan kadın daha sonra bundan haz alır bir şekilde sunulmuş, tecavüz sanki bir ilişki şekliymiş gibi aktarılmış ve kadın bir sonraki sahnede gelen ölümü kendisi için adeta meşrulaştırmıştır. Daha önce de değindiğimiz üzere bu tür sahneler, “kadınlar gizli gizli

⁶⁶⁸ Film, yönetmeni (Ümit Efeke), yapımcısı (Türker İnanoğlu) ve oyuncularını (Gülşen Bubikoğlu, Berhan Şimşek, Nedim Doğan, Mehtap Anıl, Hakan Ural, vd.) açısından bakıldığında bağımsız bir yapımla değerlendirilemeyeceği için bu bölümde ele alınmış ve filmin konusu itibarıyla ana eksenini tecavüz olmasına rağmen tecavüz sahnesinin filmde yer almaması nedeniyle sinemasal dilin incelenemeyecek olmasından dolayı ayrıntılı incelemeye yer verilmemiştir.

tecavüze uğramak istiyor”⁶⁶⁹ gibi yaygın olarak kabul gören düşünceleri güçlendirmekte ve yeterli şiddeti gösterdiği takdirde kadının da bundan zevk alıp evet diyeceği düşündürülmektedir.

Anlatının merkezinde tecavüzün yer aldığı bir diğer filmde Abdullah Oğuz’un yönettiği *Mutluluk* (2007)⁶⁷⁰ filmidir. Filmde, tecavüz sahnesi gösterilmemekte, film tecavüzle başlamasına karşın izleyici sadece konuşulanlardan ve sonrasında gelişen olaylardan böyle bir şey olduğunu anlamaktadır. Doğu’da yaşayan ve tecavüze uğrayan –sonradan kendi amcası tarafından olduğu anlaşılan- bir kızın töre için öldürülmek istenmesini anlatan filmin sonunda tecavüz eden amca öldürülerek hikâye noktalandırılır. Şiddet yine şiddetle bertaraf edilmektedir.

Yılmaz Erdoğan’ın yönettiği 2009 yapımı *Neşeli Hayat* filminde de tecavüz olgusu yer almakta; ancak filmde tecavüz sahnesi gösterilmemektedir. Filmde yer alan Lokman karakterinin kız arkadaşı Şermin’e tecavüz edip onu hamile bıraktığı belirtilmekte ve kızın ailesi evlenmeleri karşılığında onu öldürmeyeceklerini söylemektedirler. Filmde, tecavüzün gerçek anlamının içi boşaltılmakta daha çok bir komedi unsuru haline getirilmekte ve tecavüz iki sevgili arasında var olabilen bir ilişki şekli olarak sunulmaktadır. Evlendikleri takdirde bu durum ne kız arkadaşı ne de ailesi tarafından bir sorun halini almaktadır. Bu açılarından filmde geçen tecavüz söylemi problemlili bir ifade olarak görülmektedir. Sürekli tecavüzden ve hamilelikten bahsedilmesi, hamileliğin normal bir birliktelik sonucu oluşan bir durum gibi sunulup bir an önce çifti evlendirme istek ve çabaları komedi unsurlarıyla birleşerek durumu normalleştirmektedir.

Popüler ve korku sineması örneği olarak vizyona giren *Büyü* (2004-Orhan Oğuz) ise tecavüz açısından tamamen bir uç nokta örneği vermiştir. Filmdeki karakterlerden Aydan (Ece Uslu) görünmeyen güçler (cinler) tarafından tecavüze uğramaktadır. Tecavüz sahnesi sırasında Aydan’ın yerdeki mücadele görüntüleri verilmekte ve tecavüz eden kişi olarak görünürde herhangi biri ya da şey yer

⁶⁶⁹ Kurt Weiss’in 1982 yılında Almanya’da yaptığı araştırma sonuçlarının ayrıntılı hali İkinci bölümde yer alan Tecavüz Kavramı başlığı altında yer almaktadır.

⁶⁷⁰ Bağımsız film kriterleri olarak baz aldığımız yapım dağıtım koşullarına uymadığı ve filmde tecavüz sahnesine yer verilmediği için *Mutluluk* filmi ayrıntılı olarak üçüncü bölümde incelenmemiştir.

almamaktadır. Tecavüz eden cinlerin hayalet ya da flu şeklindeki görüntüleri bile yoktur. Tecavüz sahnesinin sonlarına doğru öznel kamera kullanımı yer almakta ve kamera cinin yerine geçmekte, kadına tecavüz onun gözünden aktarılmaktadır. Daha önce de değindiğimiz gibi, hem bir cinin tecavüz etmesi hem de öznel kamera kullanımı açısından bu sahne uç bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 12: Büyü filminde cinin tecavüz ettiği sahneden plan örnekleri.

Genel olarak değerlendirildiğinde, insanların boş vakitlerini geçirmek için gittikleri ve kaçış sineması olarak da adlandırılan popüler sinemada, kadın, tıpkı önceki dönemlerde olduğu gibi film içinde bir yan karakter olmaktan öteye geçememiş ve çoğu filmde kadın bedeni, tüketim ve haz için sergilenen bir nesne olarak sunulmuştur. Kadının karşılaştığı sorunların çözümü çoğu zaman bir erkeğe bağlanmış ve kurtarıcı yine bir erkek olmuştur. Bu öyküler içinde yer alan kadınların gerçek sorunları yansıtılmamış ve şiddetin yer aldığı filmlerde bu durum çoğu zaman esas erkeğin sevgisini gösterme biçimi olarak yansıtılmıştır. Tecavüz yine anlatıların bütünü içinde yer alan “küçük” bir hikâyecik olarak sunulmuş, ayrıksı örnekler dışında kadın bedeni haz nesnesi ve tüketim unsuru olmaktan öteye geçememiştir.

3.3.2.4.2. Bağımsız Sinema

Sinemada “bağımsızlık” kavramı gerek Dünya sinemasında gerekse de Türk sinemasında en çok tartışılan, tanımı ve sınırları en zor belirlenen alanlardan biridir. Kriterlerinin esnekliğinden kaynaklanan bu tanımlama ve sınırlarını çizme zorluğu kavramın, yönetmenler, sinema eleştirmenleri ve tarihçileri tarafından farklı farklı ele

alınmasına ve yorumlanmasına neden olmaktadır. Bu açıdan 90 sonrası Türk Sineması'nda en çok tartışılan konulardan biri de “bağımsız sinema” kavramı olmuştur.

Sinema tarihçisi Burçak Evren'e göre, Türk sinemasında 1987-88'de başlayan, ama köklü olarak 1994'ten sonra ivme kazanan değişim-dönüşüm olgusu, birçok yönden, bir önceki dönemle farklılıklar göstermiş, geleneksel sinema sektörünün dışında “Bağımsızlar” adlı bir kuşağın ya da dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Aynı dönemde fakat; amaç ve eylem açısından birbirinden farklı odaklardan hareket ederek sinema alanına giren bu yönetmen-yapımcılar, sinema sektörünün alışılmış ilişkilerini, kalıplarını ve alışkanlıklarını değişime uğratmış, farklı bir sinema düzeninin temsilcisi olmuşlardır. Evren'e göre, önceki dönemlere göre, gerek biçim, üslup ve sinemayı algılayışlarıyla gerekse film yapım, dağıtım, işletim, finans kaynaklarıyla hiçbir ilişkisi olmayan bu kuşak, bir anlamda mevcut sinema sektörünün çöküşü ya da eskisi gibi ilişkiler sonucu film üretmez konuma düşmesiyle, film yapma isteğinin doğal ve kaçınılmaz sonucu ortaya çıkmıştır.⁶⁷¹

Dönemi “Bağımsızlar Dönemi” ya da “Post Yeşilçam” olarak adlandıran ve 1994 yılından itibaren başlatan Evren, bunun nedenini, Zeki Demirkubuz'un *C Blok* ve *Üçüncü Sayfa* filmlerinin başlangıcında “Bağımsız Yapım” yazısını kullanmasına bağlamıştır.⁶⁷² Evren, bu yönetmenlerin ortak özelliklerini; sinemada, yapımcının temin ettiği parayı çeşitli yollardan (yardım, sponsorluk, birikim...v.s.) kendileri bulan, kriz ortamında bile tüm riski göze alarak filmlerin yalnızca yapımcısı-yönetmeni değil, aynı zamanda senaristi, kimi zaman oyuncusu, görüntü yönetmeni olarak kendi beğenilerini, yeteneklerini ortaya koyan, tecimsel ödün vermeyen, mevcut sinema dağıtım-gösterim tekellerinin içine girerek kendilerini kabul ettiren, çoğu kez kitlelerle buluşamamalarına rağmen festivallerden, yarışmalardan ödüller kazanan, minimalist, gösterişsiz, dar ya da küçük bütçeli, kadrolu starlardan ya da bilinen oyuncularından çok, popüler ama sinema deneyimi olmayan yeni yüzleri tercih eden, çoğunlukla bireysel konu ve temaları ele

⁶⁷¹ Burçak Evren, “*Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsızlar*”, **Antrakt**, Sayı:75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s. 14-15.

⁶⁷² Ala Sivas, “*Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Danışman: Prof. Dr. Esra Biryıldız, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2007, s. 107.

olarak kişilerin iç dünyalarını ya da bunların yansımalarını anlatan, sponsor firmalar, kurumlar aracılığıyla film çekenler şeklinde sıralamıştır.⁶⁷³

Geleneksel Yeşilçam'ın usta-çırak ilişkilerinden yetişmeyen, klasik yapımcıya gereksinim duymayan, farklı projeleri gerçekleştiren bağımsız sinemacılar, Yeşilçam'ı her yönüyle değiştirmiş yeni bir düzen kurulmuştur.⁶⁷⁴

Bağımsızlık tanımını en kaba hatları ve en basitleştirilmiş anlatımıyla, “*hakim olan üretim biçimine ana üretim ağlarına az çok bir kendinde bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir*” şeklinde tanımlayan Süalp'e göre ise, toplumsal ve siyasal kaygıların olmadığı dönemlerde bağımsızlığın varlık nedeni de ortadan kalkmakta, kimden, neden bağımsız olunacağına film yapımcısı için net bir mesele olmadığı ve özgürce konuşabileceği bir ortama ihtiyaç duymadığı durumlarda bağımsızlık tanımı, ancak bir “*şıklık, süs, aksesuar, imaj*” gibi bir şey durumuna düşmektedir. Bu açıdan bakıldığında, festivallerde dolaşan bağımsız filmlerin önemli bir kısmı için bağımsızlık bir fırsat olmaktan çok bir isme dönüşmekte ve Türk sinemasının son dönemlerine baktığımızda da bu filmlerin hangi duruştan, hangi sistemden, hangi anlatı kalıbından, hangi seyretme ilişkilerinden bağımsız olduklarını sormak ve yeniden düşünmek gerekmektedir.⁶⁷⁵ Bu nedenle Süalp “yönetmen sineması” terimini de ihtiyatlı kullanmayı tercih ettiğini belirtmiştir.⁶⁷⁶

Sinema yazarı Giovanni Scognamillo da Türk Sineması'ndaki “Bağımsızlar” olarak adlandırılan dönemi dağıtım aşamasını temel olarak açıklamakta ve yapım açısından olsa da dağıtım açısından bağımsızlığın söz konusu olmadığını dile getirerek bağımsız sinemanın sadece Türkiye'de değil, dünyada var olabileceğine inanmadığını belirtmektedir.⁶⁷⁷

⁶⁷³ Evren, a.g.e., s. 17-18.

⁶⁷⁴ A.g.e., s. 16-17.

⁶⁷⁵ Z. Tül Akbal Süalp, “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler) Bağımsızdır ve İllaki niye Bağımsızdır?”, **Antrakt**, Sayı:75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s. 20-22.

⁶⁷⁶ Z. Tül Akbal Süalp, “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I”, **Yeni Film**, Sayı:20, Haziran-Eylül 2010, s. 37.

⁶⁷⁷ Sivas, a.g.e., s. 107.

Türkiye’de bağımsız sinema tartışmalarına dair bir başka yorum ve kavramsallaştırma da yönetmen Derviş Zaim’den gelmiştir. 1990’ların ortalarından itibaren biçim ve estetik açısından eleştirel ve riskli üretim modellerini deneyen bazı sinema sanatçıları gelmiş ve bu sinemacılar yeni, genç, bağımsız gibi değişik isimlerle anılmaya başlanmıştır.⁶⁷⁸ Derviş Zaim ise “alüvyon” kavramını kullanmaktadır. Zaim’e göre,

“Coğrafi bir terim olan “alüvyon”90’larda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen ayrılmaktadırlar.”⁶⁷⁹

Zaim, ana akım sinema ile arasındaki en büyük farkın Türkiye içindeki ve dışındaki satış, dağıtım, pazarlama olan bu sinema türünün üretim sürecindeki finans kaynaklarının da farklı olduğunu vurgulamaktadır.⁶⁸⁰

Bu açılardan bakıldığında; çok kesin sınırları ve çizgileri olmayan bir olgu olarak karşımıza çıkan “bağımsızlar” kavramı genel olarak, büyük stüdyoların dışında yapılan, yaratıcılarının ısrarcı çabalarıyla gerçekleşen, düşük bütçeli filmleri kapsayan, kendine özgü dili olan ve Hoolywood’un ana akım sinema anlayışının dışında kalan farklı anlatım biçimlerine sahip yapımlar için kullanılmakta, politik bir karşı duruştan, kurulu düzenle çatışmaktan, kime ve neye karşı bağımsız olduğu tartışmasından söz edilmemektedir. Genel olarak, 1990’lardan sonra Türk sinemasında görülen ve farklı isimlerle adlandırılan bu oluşum temelde geleneksel sinemadan farklı bir yapıya sahip olana vurgu yapmaktadır. Çalışmamızda bağımsız film olarak ele alınan filmler de bu unsurlar doğrultusunda değerlendirilmektedir.

Önceki bölümlerde de değinildiği üzere Türk sineması 90’lara büyük bir krizle girmiş, Yeşilçam tarzı üretim yapısı sekteye uğramış, film sayılarında ciddi düşüşler

⁶⁷⁸ Derviş Zaim, “*Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslar arası Kabul- 1. Bölüm*”, *Altyazı*, Boğaziçi Ün. Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:78, Kasım 2008, s. 48.

⁶⁷⁹ A.g.e., s. 50.

⁶⁸⁰ A.g.e., s. 52.

yaşanmıştır. Bu faktörlerin de etkisiyle ortaya çıkan ve kendi olanaklarıyla film yapan sinemacılar sektöre farklı bir bakış açısı getirmişlerdir.

90'lı yıllar, Türkiye'nin küreselleşme sürecine hızla eklemlendiği, gerek ekonomik, gerek toplumsal alanlardaki kabul görmüş değerlerin değişime uğradığı, modernleşme sürecine farklı sorgulamaların getirildiği bir dönem olmuş pek çok dönüşüm bir arada yaşanmıştır. Bu toplumsal ortam içinde doğan “Yeni Türk Sineması” da Türkiye’de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavırlarla perdeye taşıyan bir sinema olmuştur.⁶⁸¹

Vardan’a göre ise, 1990’ların başında popüler ve kişisel sinema arasındaki savaş su yüzüne çıkmaya başlamış, Türk izleyicisinin kendi sinemasıyla buluşması gerektiği yolunda tezler öne sürülmüş, fakat ağır maliyet koşulları ve Hollywood yapımları bu durumun gelişmesine engel olmuş ve bu ortamda, 90’ların ilk yarısında yine kendi kişisel dünyalarını aktarmak isteyen yönetmenler ve hikâyeleri ön plana çıkmıştır.⁶⁸²

Ayrıca 1990’lı yıllardan itibaren büyük Amerikan şirketlerinin Türkiye’deki dağıtım ağlarının kontrolünü ele geçirmiş olması, Eurimages’den⁶⁸³ (Avrupa Sineması Destek Fonu) alınan parasal desteğin hızla artması, Kültür Bakanlığı’nın belli oranlardaki proje destekleri, yerli ve yabancı festivallerden alınan ödüllerin çoğalması, reklam ve sponsorluk anlaşmaları, özel televizyon kanallarının açılmasıyla yeni finansal kaynaklarla tanışılması, teknik kalitenin zamanla artması bu yıllarda Türk Sinemasında yaşanan önemli gelişmeler arasında yer almaktadır.⁶⁸⁴

Zaim, batılı bir ortak yapımcı ile üretilmemişse ister ana akım olsun ister alüvyonik kategorisine girsin, filmin dünyanın önemli sayılan birkaç festivaline tercihen ana bölümüne kabulünün, popüler sinema ile Hollywood sineması arasına sıkışmış,

⁶⁸¹ Asuman Suner **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 257.

⁶⁸² Vardan, a.g.e., s. 748.

⁶⁸³ Türk sineması ve Eurimages işbirliği ile ilgili önemli bir çalışma için bkn.: Nejat Ulusay, “*Avrupa Merkezli Görsel İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması*”, **Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları**, Der. Mine Gencil bek, Ümit yayıncılık, Ankara, 2003.

⁶⁸⁴ Çiçek Coşkun, “1990 Sonrası Türk Sineması Ve Derviş Zaim”, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/1990sonrasiturksineması.doc>, 15-11-2010, s. 2-3.

bağımsız kalmaya çalışan sinemacılar için filmin satışı ve dağıtımı açısından bir nefes alma alanı olarak belirlediğinin altını çizmiştir.⁶⁸⁵

Daha bağımsız duruşlu olan ve Türkiye’yi uluslar arası alanda temsil edip yeni izleyici kitlelerinin oluşmasını sağlayan bu filmler bir yandan daha az ifade edilen dertlerin yeni sinemasal temsillerini sunarken diğer yandan da bu yapıdaki filmler genç yönetmenlerin ilk uzun metraj filmlerini üretmek için gereken koşulların oluşmasına yardımcı olmaktadır.⁶⁸⁶

1980 sonrası yaşanan süreç ve 1990’lar sinemasına yansımaları ile ilgili bir diğer önemli yorum da Tül Akbal Süalp’ten gelmiştir. Süalp, 80’lerden sonra dünyada standartlaşma ve küreselleşme ile gelen değişimlerin ve bunların birey üzerindeki etkilerinin bizdeki yansımalarında, yok edilen muhalefetin ve sindirilmiş bireylerin ortaya çıktığını belirtmiş, bu sürecin bir anlamda unutmaya reaksiyonu yarattığını dile getirmiştir. Ayrıca bu utancın ve unutmamanın dilimizi ve anlatımızı da şekillendirdiğini belirterek, erkek melodramlarının çoğaldığını ve tarihsel bağlarıda olan kendine acıma ve acındırma durumunun arttığını dile getirerek, utanç, özlem, tedirginlik, tepkisellik ve yeniden utanç gibi duyguların oluşturduğu arka planın 1990’ların ortalarından son birkaç yıla kadar olan süreçte sinemanın baskın üslubunu etkilediğini iddia etmiştir.⁶⁸⁷

1990’ların ortalarından itibaren Türk sinemasında anlatı açısından görülen önemli bir değişim de, Süalp’in de değindiği üzere, erkeklerin anlatıların merkezinde yer aldığı, onların sorunlarını, bunalımlarını, dayanışmalarını konu alan, erkekler arası dostluk filmleri olarak da değerlendirilen bir grup filmin ortaya çıkması olmuştur. Önceki dönemin kadın filmlerinin ardından ortaya çıkan ve erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret eden bu filmlerin öykülerinde, kadınlar dışarıda bırakılmış ve erkekler arası ilişkiler temel alınmıştır.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ Derviş Zaim, “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslar arası Kabul- 2. Bölüm” **Altyazı**, Boğaziçi Ün. Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:79, Aralık 2008, s. 42.

⁶⁸⁶ Köstepen, a.g.e., s. 46.

⁶⁸⁷ Z. Tül Akbal Süalp, “*Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar*”, **Medya ve Kültür**, der. Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu, Urban Kitap, İstanbul, 2009, s. 232.

⁶⁸⁸ Nejat Ulusay, “*Günümüz Türk Sinemasında “Erkek Filmleri”nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi*”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 101, Güz 2004, s. 144.

Vurdulu/kırdılı filmlerde iyi kalpli kabadayılar, tarihi-kostüme abartılı erkeklik temsilleri, suç üzerine çekilen filmlerde gerekirse yakınları için kendilerini feda eden, melodramlarda ise kadınların tersine hata da yapabilen karakterler olarak Türk Sinemasının farklı dönemlerinde farklı tiplerle karşımıza çıkan erkek temsilleri, 1980 sonrasında adeta iktidarını kaybetmeye başlamış, bunun yerine başkaldıran kadınların (*Şalvar Davası*-Kartal Tibet, 1983), kendini gülünç duruma düşüren erkeklerin (*Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*-Yavuz Turgul, 1990), iktidarsız ve ruhsal olarak ölü kocaların (*C Blok*-Zeki Demirkubuz, 1993), travesti, biseksüel ve orta yaşlı bir eşcinsel (*Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*-Atıf Yılmaz 1993) anlatılarda yer bulduğu görülmüştür.⁶⁸⁹

Tül Akbal Süalp bu erkek melodramlarını “*topluma dışarıdan apolitik ve ürkütücü, soğuk bir dışarılıkla bakan, hiçliği, lümpenliği kutsayan, kadını bütün mağduriyetin kaynağı olarak ötekileştiren şık bir film plastiği*” olarak değerlendirmiştir.⁶⁹⁰

Kadınların anlatının dışında bırakıldığı bu filmlerde, kadınlara verilen roller oldukça sınırlı ve de sorunlu olmuştur. Çoğu zaman seks işçisi olarak temsil edilen kadınlar erkekler arası mücadelenin aracı haline gelmiş, aşklar dahi çıkar ilişkisine dayandırılmış, kadınlar kocalarını, sevgililerini aldatan, ihanet eden femme fatale’lar olarak yansıtılmıştır.⁶⁹¹

Kadın kahramanına özne konumunu vermeyen bu filmlerde, hikâyeler daima erkeklerin bakış açısından kurulmuş, kadınlar, bir görüntünün, bir arzu nesnesinin ötesine geçememiş, erkeklerin dünyasında onların hikâyelerini anlatmada, kimi zaman aralarındaki çatışmaları aktarmada bir araç olarak sunulmuşlardır.

⁶⁸⁹ A.g.e., s. 147-148.

⁶⁹⁰ Süalp, a.g.e., 2010, s. 38.

⁶⁹¹ A.g.e., s. 154.

Filmlerde sürekli bir “erkeklik” vurgusu yapılmış, kadınlar, cinsel bir malzeme olarak sunulmuş, seks ise; şiddetle dolu ve erkek egemenliğinin ya da krizinin açığa çıktığı anları gösterecek şekilde yansıtılmıştır.⁶⁹²

Sorunların temelini ailedeki aksamalara bunun sorumluluğunu da kadınlara bağlayan bu filmlerde; sadakatsiz, ailesini terk eden, gerekirse cinselliğini kullanarak erkekleri kandıran olarak resmedilen kadın karakterler, erkeğin iktidarını tehdit eden, düzeni bozan temsiller olarak yer almıştır.⁶⁹³

Karışık Pizza'da kadın, tüm tuzakları kuran, zekasını, vücudunu ve silahını kullanarak tüm erkekleri alt eden ve parayla kaçan bir kiralık katil olarak karşımıza çıkarken, *Gemide*'de bir seks işçisi olarak anlatı içinde yer bulmaktadır. Gemiye gelerek düzenin bozulmasına neden olan kadın ancak dışarı bırakılınca denge ve huzur yeniden sağlanmaktadır.⁶⁹⁴ Sürekli argo konuşulan, kadını pasifize ederek cinsel ilişkiden bahseden diyaloglar kullanılan bu filmlerde, erkekler, sürekli cinsel organlarından ve kadınları nasıl zevkten mest ettiklerinden ya da edeceklerinden bahsetmekte, kadınlara da bu durumda seks işçisi rolü verilerek, onların zevk alacak nesnelere haline getirilmektedirler.⁶⁹⁵

Erkekler arası dostluğun sık sık vurgulandığı, kadınlara güvenmenin ise hata yapmak olarak resmedildiği bu anlatılarda, mekânlar, sözler, şiddet ve ölümler erkekler dünyasının bir parçası olarak yansıtılır.

Puslu ve gri bir havanın, karanlığın, dar ve pis sokakların, içki içip, porno film seyreden erkeklerin ve sadece seks işçisi kadınların yer aldığı sokakları gösteren *Gemide ve Laleli'de Bir Azize* filmleri adeta erkeklerin dünyası ve “namuslu” kadınların dünyası arasındaki sınırları keskin bir şekilde göstermekte ve bu dünyada yer alabilecek kadınların da ancak bu işi yaparak ya da tecavüze uğrayarak bulunabileceğini vurgulamaktadır. Karanlık sokaklara hakim olan erkeklerin dünyasıdır ve burada kadınlara yaşama hakkı tanınmamaktadır.

⁶⁹² Levent Cantek, “Gönderen: Bağımsız-Hollywood Sineması”, **Kültür ve İletişim**, 3(2) Yaz, 2000, s. 60.

⁶⁹³ Oktan, a.g.e., s. 160.

⁶⁹⁴ Cantek, a.g.e., s. 65

⁶⁹⁵ A.g.e., s. 67.

Bunun yanı sıra Pelin Esmer (*Oyun*), İlksen Başarır (*Başka Dilde Aşk, Atlıkarınca*), Selma Köksal (*Fikret Bey*) gibi ilk ya da ikinci filmlerini çeken, gündelik hayata ve onun katmanlı yapısına değinen ayrıksı bazı yönetmenlerin, 1990'ların ikinci yarısından itibaren baskın olan erkek sinemalarından farklılaşmış bir duruş çizdiğini belirten Süalp, bu yönetmenlerin bakma dünyalarının da farklı olduğuna değinmiştir.⁶⁹⁶

Birkaç ayrıksı örnek dışında 1990 sonrası Türk sinemasına genel olarak baktığımızda, *Gemide* (1998, Serdar Akar), *Düş Gezginleri* (1992, Atıf Yılmaz), *Aşk Ölümden Soğuktur* (1994, Canan Gerede), *Eşkıya* (1996, Yavuz Turgul), *Karartma Geceleri* (1990, Yusuf Kurçenli), *Tabutta Rövaşata* (1996, Derviş Zaim), *Masumiyet* (1997, Zeki Demirkubuz), *Karışık Pizza* (1998, Umur Turagay), *Dokuz* (2001, Ümit Ünal) ve *Babam ve Oğlum* (2005, Çağan Irmak), *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999, Tomris Giritlioğlu), *3. Sayfa* (1999, Zeki Demirkubuz), *İtiraf* (2001, Zeki Demirkubuz), *Banyo* (2005, Mustafa Altıoklar), *İki Kadın* (1992, Yavuz Özkan) vb. pek çok filmde anlatı içinde daha önce değindiğimiz “sorunlu” kadın karakterlere sıklıkla rastlanmakta ve şiddetin gerek erkekler arası ilişkilerde gerekse de kadına yönelik olarak çeşitli biçimlerde ve oranlarda da olsa yoğun biçimde ele alınmaktadır. Çalışmamız kapsamında üzerinde özellikle duracağımız filmler tecavüzün anlatı içinde yer aldığı filmlerden oluşmaktadır. Bu filmlerin büyük bir kısmında tecavüz anlatı içinde küçük bir detay olarak kalırken bir kısmında da anlatının merkezinde yer almaktadır.

Örneğin *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde (Tomris Giritlioğlu, 1999) gelinine tecavüz eden bir kayınpeder anlatı içinde yer almakta, ancak kadın karakter filmin tek önemli karakteri olmadığı ve olay tek bir öykü çevresinde dolaşmadığı için tecavüz kısa zamanda unutulacak bir olay ya da başkalarının hikâyeleri arasında kaybolan bir soruna dönüşmektedir. Aynı durum az önce belirttiğimiz üzere *C Blok*, *Duvara Karşı*, *Üçüncü Sayfa*, *Aşk Ölümden Soğuktur*, *Gönül Yarası*, *Kaç Para Kaç* vb. filmlerde de kendini göstermektedir. Bu filmlerin her birinde tecavüz anlatı içinde farklı şekillerde yer almakta fakat birer detay ya da yan olay olmaktan kurtulamamaktadır. *Duvara Karşı*'da Sibel aşırı alkol ve uyuşturucu alır ve ardından barın ortasında bayılır ve tecavüze uğrar.

⁶⁹⁶ Zeynep Tül Akbal Süalp, “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III”, *Yeni Film*, Sayı:22, Şubat-Nisan 2011, s. 66-67.

Bu sahnenin hemen ardından gelen sahnede de öldüresiye dövülen kadın karakterin başına gelen bu olay hikâye içinde kaybolup gitmekte ve adeta bu hayatı tercih eden kadının yaşayabileceği sıradan bir olay haline getirilmekte, sonrasında bu olaydan hiçbir şekilde söz dahi edilmemektedir. *Gönül Yarası*'nda (2005) kadının geçmişinde “düşmüş” olmasının nedeni olarak söz edilmekte, *Aşk Ölümden Soğuktur* (1994) ve *İklimler*'de (2006) ise, olayın tam olarak tecavüz mü gönüllü bir ilişki mi olduğu net olarak yansıtılmamaktadır. Kadın karakterler bir yandan karşı koyarken bir yandan da zevk alıyor gibi gösterilmektedirler. Bu nedenle tecavüz sahnelerine yer veren filmler arasında bu açıdan seyirci için en tehlikeli olarak nitelendirilebilecek filmler arasında bu filmler yer almaktadırlar. Çünkü eğer kadın karşı koyuyorsa bu tam bir koyma şeklinde yansıtılmamakta bir yandan da zevk alır şekilde gösterilmekte ve tecavüzle ilgili “her kadın tecavüze uğramak ister ya da kadınlar tecavüzden zevk alır”⁶⁹⁷ şeklindeki mitler gerçekmiş gibi yansıtılmaktadır. Anlatısının merkezinde yer almamasına rağmen bu filmlerde tecavüz bir ilişki biçimi haline getirilmekte ve hikâyenin içine yedirilen bu olay çoğu zaman bir daha sözü edilmeyen, üzerinde hiç konuşulmayan ya da herhangi bir eylemde bulunulmayan, kadın üzerinde de herhangi bir hasar bırakmayan bir durum olarak resmedilmektedir.

Gemide ve *Barda* gibi filmlerde ise anlatının merkezinde tecavüz yer almaktadır. Hikâye bu çerçevede içinde gelişmekte ve olaylara bu durum yön vermektedir. İki filmde de tecavüz ve şiddet sahnelerine açıkça yer verilir. Özellikle *Barda* filmi şiddetin her türünün yoğun olarak gösterildiği bir film olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Her iki filmde de tecavüz(ler) anlatı içinde oldukça önemli role sahip olmasına rağmen hikâyeler yine de erkek hikâyeleridir. Olayların hiçbiri bir kadının gözünden ya da kadınların hikâyesi olarak aktarılmamakta, soğuk ve acımasız erkek dünyasında yer alan sıradan erkeklerin hayatları olarak sunulmaktadırlar. Üçüncü bölümde ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz bu tür filmlerin en önemli sorunları ise, bağımsız sinemacılar arasında gösterilen ve sinematografik açıdan ve film atmosferini yansıtması açısından oldukça başarılı görülen ve gerçeğe oldukça yakın bir dünya

⁶⁹⁷ Bu görüşleri ve bu tür düşünce kalıplarını destekleyen araştırma sonuçlarına, birinci bölümde yer alan *Tecavüz Kavramı* başlığı altında yer verilmiştir. Kurt Weiss'in 1982 yılında Almanya'da yaptığı araştırma sonuçları ve Türkiye'de, Adli Tıp Enstitüsü'nden Fatih Yavuz'un adli personel arasında gerçekleştirdiği araştırma sonuçları erkeklerin bu tür düşünceler beslediğini kanıtlamaktadır.

görüntüsü çizen bu yönetmenlerin şiddeti de estetize ederek ve yaşanan olaylar içinde kabul edilebilir bir durum olarak sunmasında, sıradanlaştırıp, normalleştirmesinde yatmaktadır.

4. 1990 SONRASI TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMADA TECAVÜZ OLGUSUNUN ELE ALINIŞININ ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

4. 1. İNCELEME YÖNTEMİ

Çalışmamızın, “Cinsiyet ve İktidar Bağlamında Erkek Egemen Söylemin Meşrulaştırılması ve Tecavüz Olgusu” ve “Erkek Egemen Söylemin Meşrulaştırılmasında Bir Araç Olarak Sinemanın Tecavüz Kavramı Bağlamında Tartışılması” ana başlıklı bölümlerinde kadın ve erkek kavramlarına ilişkin toplumsal cinsiyet söylemlerinin yönlendirdiği tanımlamalar ve erkek egemen söylemin yaratılmasında ve meşrulaşmasında kullanılan araçlar, kadının erkek karşısında konumlandırılması, tecavüz kavramı ve tecavüzün toplum içindeki algıları kuramsal açıdan incelenmiş ve örnek filmlerle de bu bilgiler desteklenmeye çalışılmıştır.

“1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinemada Tecavüz Olgusunun Ele Alınışının Örnek Filmler Üzerinden İncelenmesi” başlıklı bu son bölümde ise, literatür çalışmasında elde ettiğimiz bilgileri somut örneklerle desteklemek amacıyla, bazı filmler üzerinde derinlemesine inceleme yapmak faydalı görülmüştür. Bu amaçla ilk olarak bu dönemde gösterime girmiş olan filmleri belirlemek için Agah Özgüç’ün *Türk Filmleri Sözlüğü*’nden (Cilt 2,3,4)⁶⁹⁸ ve *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*’nden⁶⁹⁹, Deniz Yavuz’un hazırlamış olduğu *Türkiye Sinemasının 22 Yılı (1990-2011)*⁷⁰⁰ kitabından ve *boxofficeturkiye.com*⁷⁰¹ sitesinden genel bir tarama yapılmıştır. Ardından bu filmler içinden üçüncü bölümde yer alan “Bağımsız Sinema” başlığı altında belirlediğimiz kriterlere uygun bağımsız sinema örnekleri tespit edilmiştir. Tespit ettiğimiz filmlerin tamamını izleme şansımız olmadığından, izleyemediğimiz filmlerin konularını Agah Özgüç’ün *Türk Filmleri Sözlüğü*’nden (Cilt 2,3,4) ve *Ansiklopedik*

⁶⁹⁸ Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü* Cilt 2,3,4, Sesam Yayınları, İstanbul.

⁶⁹⁹ Agah Özgüç, *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*, Horizon Yayınevi, İstanbul, 2012.

⁷⁰⁰ Deniz Yavuz, *Türkiye Sinemasının 22 Yılı 1990-2011*, Antrakt Sinema Kitaplığı, İstanbul, 2012. Yavuz’un kitabında yer alan “Vizyona Çıkan Bütün Türkiye Yapımlarının Bilet Sayısı” başlıklı tabloda 29 Aralık 1989- 14 Haziran 2012 yılları arasında gösterime çıkmış 594 filmin tamamının ismi, yönetmeni, yılı ve bilet sayıları yer almaktadır. s. 142-153.

⁷⁰¹ www.boxofficeturkiye.com. 2012 yılına ait sayısal verilerin tamamı tarama yaptığımız kitaplarda yer almadığından bu yıla ait veriler bu siteden elde edilmiştir. 02.01.2013.

Türk Filmleri Sözlüğü'nden okuyarak, 1990 sonrası Türkiye'de gösterime girmiş⁷⁰² ve bağımsız sinema örneği olarak kabul edilen filmler içinden tecavüzle ilgili olan ya da içinde tecavüz sahnesi bulunan filmler belirlemeye çalışılmıştır. İlk olarak, merkezine tecavüz konusunu alan ve içinde tecavüz sahnesinin olduğu filmler belirlenmiştir. Bu noktada karşımıza üç film çıkmıştır. Bunlardan ikisi Serdar Akar'ın farklı yıllarda çektiği *Gemide* (1998) ve *Barda* (2007) filmleri, diğeri ise Yavuz Özkan'ın *İki Kadın* (1992) filmidir. Daha sonra merkezine konu olarak tecavüzü almamış; ancak içinde tecavüz sahnesi barındıran filmler belirlenmeye çalışılmış⁷⁰³ ve bu filmlerden gösterime girmiş⁷⁰⁴ iki tanesi rastgele seçilmiştir. Bu filmler Berlin'de Altın Ayı alan *Duvara Karşı* (Fatih Akın, 2004) ve bir kadın yönetmen tarafından perdeye aktarılan *Salkım Hanımın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) filmleridir.

Belirlenen bu filmlerin, öncelikle künyelerine yer verilecek, ardından ayrıntılı biçimde öyküleri ve filmdeki karakterler ele alınacaktır. Filmlerin öyküsü anlatılırken bir yandan da daha sonra üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız kadının konumlandırılışı, tecavüz sahnesi ve düzeni konularına dikkat çekilecektir. Ardından film iki temel kategori üzerinden derinlemesine incelenecektir. Bunlar;

- Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi
- Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

olarak belirlenmiştir. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi başlığı ise;

- Bakış Açısından İrdelenmesi

⁷⁰² 1990 sonrasında çekilmiş; ancak gösterime girmemiş ve içinde tecavüz sahnesinin bulunduğu filmler arasında *Çok Özel İlişkiler* (1993- Ömer Uğur), *Aşklar Yalan Olmuş* (1994- Tefik Polam), *Kara Gün* (1994-Mehmet Samsa), *Ziller* (1994-Eser Zorlu), *Meçhul Kadın* (1995- Tefik Polam), *Tel Örgü* (1995- Nejat Gürsoy), *Gölge Aşklar* (2000-Nihat Seven), *O Benim Karımdı* (Şişme bebeğe tecavüz) (2001, Mehmet Ezici) yer almaktadır. Ağah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü** Cilt 3, Sesam Yayınları, İstanbul.

⁷⁰³ 1990 sonrasında gösterime girmiş tüm filmleri izleme şansımız olmadığından dolayı, izlenen filmlerin içinde tecavüz sahnesi yer alanlar arasından seçim yapılmıştır.

⁷⁰⁴ Bu filmlerin dışında aynı dönemde gösterime giren ve içinde tecavüz barındıran filmler arasında; *Kaç Para Kaç* (1999- Reha Erdem), *Dava* (2001- Gani Rüzgar Şavata), *Meleğin Düşüşü* (Babanın taciz ve tecavüzü) (2004- Semih Kaplanoğlu), *Hayat Var* (2008-Reha Erdem), *Saddamın Askerleri: Kara Güneş* (2009- Gani Rüzgar Şavata), *72. Koşuş* (2011-Murat Saraçoğlu), *Atlıkarınca* (Babanın taciz ve tecavüzü) (2011- İlksen Başarır), *Gözetleme Kulesi* (Tecavüz gösterilmez) (2012-Pelin Esmer) gibi filmlerde yer almaktadır.

- Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi

- Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi şeklinde kendi içinde alt başlıklara ayrılmışlardır. Bu bölümde tecavüz sahneleri sahne düzeni, kamera açıları ve konumlandırışı açısından değerlendirilecek ve sahnelerde bakışın kime ait olduğu sorusuna cevap bulunmaya çalışılacaktır.

Filmin bağlamının irdelenmesi başlığında ise; öykünün yapılandırılması içinde kadının nasıl bir yere sahip olduğu, tecavüzün nasıl anlatıldığı, öncesi ve sonrasında nasıl işlendiği, olayın kahramanları tarafından nasıl algılandığı ve izleyiciye nasıl aktarıldığı cevaplanmaya çalışılacaktır.

4.2. FİLM İNCELEMELERİ

İnceleme yöntemi kısmında da belirttiğimiz üzere belli başlıklar altında incelemeye başlayacağımız filmleri öncelikle iki kategoriye ayırdık. Bunlar, tecavüzü öykünün merkezine alan ve almayan filmler olarak belirlendi. İlk olarak tecavüzü ya da tecavüzleri anlatı içinde merkeze alan ve hikâyesinin ana ekseninde tecavüz ve şiddetin yoğun olarak bulunduğu filmler incelenecektir.

4.2.1. Öyküsünün Merkezinde Tecavüz Olan Filmler

Öyküsünün merkezinde tecavüz olan filmler araştırıldığında, Türkiye’de 1990 sonrası bağımsız sinema yapıtı olarak görülen filmler içinden üç film bulunmuştur. Bunlar Serdar Akar’ın *Gemide* ve *Barda* filmleri ve Yavuz Özkan’ın *İki Kadın* filmidir. Bu nedenle öncelikle bu filmler “İnceleme Yöntemi” başlığında belirtilen kriterler bağlamında incelenecektir.

4.2.1.1. GEMİDE

4.2.1.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Serdar Akar

Senaryo Yazarı: Serdar Akar, Önder Çakar

Yapımcı: Yeni Sinemacılık, Sevil Demirci, Önder Çakar

Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın

Müzik: Uğur Yücel

Kurgu: Nevzat Dişiaçık

Sanat Yönetmeni: Yavuz Fazlıoğlu

Oyuncular:

Erkan Can *Kaptan İdris*

Ella Manea *Kaçırılan Kadın*

Haldun Boysan *Kamil*

Naci Taşdöğen *Boksör*

Yıldıray Şahinler *Ali*

Cengiz Küçükayvaz *Doktor*

İştar Gökseven *Makor*

Güven Kıraç *Aziz*

Ek Bilgiler

Vizyon Tarihi: 04.12.1998

Toplam Hafta: 18

Toplam Seyirci: 16.218⁷⁰⁵

Ödüller:

• 35. Antalya Film Şenliği En iyi 2. film, En İyi Yönetmen Ödülü, “Erkan Can” En İyi Erkek Oyuncu

• 11. Ankara Film Festivali “Seçiciler Kurulu Özel Ödülü”, “Umut Veren Yeni Yönetmen Ödülü”, “Umut Veren Yeni Senaryo Yazarı Ödülü”, “Erkan Can En İyi Erkek Oyuncu”, “Haldun Boysan En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü”

• 10. Orhan Arıburnu Ödülleri, “En İyi Film”, “En İyi Yönetmen”, “Erkan Can En İyi Erkek Oyuncu”⁷⁰⁶

4.2.1.1.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi

Filmde kısaca olaylar, İstanbul Boğaz’ında demir atıp kum taşıyan bir gemide geçmektedir. Sabah akşam esrarlı sigara içen, Kaptan İdris (Erkan Can), adamları

⁷⁰⁵ http://www.sinematurk.com/film_genel/1080/Gemide, 29.11.2011.

⁷⁰⁶ Agah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü 1997-2002 Cilt 4**, Sesam Yayınları, İstanbul, 2003, s.32.

Kamil, Boksör ve Ali'nin yaşamını sürdürdüğü gemideki hayat, bir gece gemiye yiyecek almak için Laleli'ye giden Boksör'ün bir grup serseri tarafından soyulduğunu söylemesiyle değişir. Dört gemici tanımadıkları soyguncuları aramaya karar verirler ve Boksör aradıkları adamları bulduklarını söylediğinde, onları dövüp birini de yaralayarak paralarını geri alırlar. Gemiye dönerken aldıkları, sadece para değil, aynı zamanda da soyguncuların yanlarındaki Romen seks işçisidir. Ancak Kaptan İdris, ertesi gün esrarın etkisi tamamen geçince olanları hatırlar ve Romen kadının gemiden gittiğine emin olmaya çalışır. Kadını ambara saklayan Boksör, içtikleri esrarlı sigaradan sonra, elleri bağlı kadına tecavüz eder. Boksör'ün ardından, Ali ve Kamil de sıradadır. Fakat onlara göre; hem daha farklı bir kişilik taşıyan hem de geminin Kaptanı olarak olayları kontrol altına almaya çalışan İdris, bir yandan cinsel tatminlerinin peşinde koşan bir yandan da kadın yüzünden sürekli birbirlerine düşen adamları dengeleyerek olayların içinden sıyrılmalarını sağlamaya çalışmaktadır.

Açılış jeneriği üzerine Kaptan'ın konuşmasıyla başlar film:

“Bir memleket gibidir gemi. Her şey düzenli ve kontrol altında olmalıdır. Kaidelere uyulmalıdır. Kanunlara, nizamla... Ben de bu memleketin baş şeyi gibiyim, Başbakanı gibi mesela. Her şey benden sorulur. Denize çıktımıydı bu küçücük gemi, memleket oluverir. Aslında bir Başbakan'dan daha çok görevim var. Çünkü onun bakanları var, adamları var, falanı var, filanı var. Benim yok... Bu gemide güvenlik de, eğitim de, sağlık da, eğlence de benden sorulur. Kamil de Başbakanın en kıyak yardımcısı, siz de vatandaş. Aynı zamanda memur gibisiniz. Bu yüzden çok kıyak, çok disiplinli ve çakı gibi olmalıyız. Sürekli kendimizi ve birbirimizi kollamalıyız. Mesela Boksör geç kaldı, git bak bakalım geliyor mu...”

“Bir memleket gibidir gemi” yazısıyla açılan filmde, gemi bir metafor olarak kullanılmış ve “gemi-devlet özdeşleştirmesinden” hareketle toplumsal bir çözümleme yapılmaya çalışılmıştır⁷⁰⁷. Çok açık bir biçimde ifade edilen bu benzetme ile izleyici bu tür bir yaklaşıma yönlendirilmiştir. Susturulmuş bir kadın üzerinden aktarılan bu

⁷⁰⁷ Rıza Kıracı, **Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Deki Yayınları, Ankara, 2008, s. 12.; Rıza Kıracı, “Şiddet Oryantalizm, Minimalizm: 90'lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış”, **25. Kare**, Bahar-Yaz, ayı:31, 2000, s.12; Fatma Okumuş Ergül, “Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90'lı Yılların Türk Sineması'ndaki Yansımaları Üzerine Bir Giriş Denemesi: Düş Gezginleri, Döneren Islık Çal ve Gemide”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Yay. Haz. Deniz Derman, Der. Övgü Gökçe, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001, s.154.

çözümlemede, ırzına geçilenin kim ya da ne olduğu tartışılabilen; ancak film bu metafordan bağımsız olarak bize gösterdikleriyle değerlendirildiğinde, erkeklerin ve onlara ait bir dilin hakim olduğu bir dünyada defalarca tecavüze uğrayan bir kadının hikâyesini görebilmekteyiz.

Orijinal DVD'sinin arkasındaki tanıtım yazısında ise film;

“Kadın satıcıları tarafından aldatılan gemiciler, onların sermayelerini kaçırap intikam almak isterler. Harap bir gemide dört adam ve bir kadın. Aylak ve doyumsuz dört gemici... Kadın arzuyu, nazı, korkutucu gizli güçleri temsil ediyor. Dördü birbirlerini çok yakından tanıyorlar. Kadın bir yabancı. Dördü de hayatın ağırlığını taşıyorlar. Kadın saflığı, bastırılmış istekleri ile tehlikeli bu yaşlı kurtların yuvasını belaya sokan pilici temsil ediyor. Başta çok şiddetli oluyor bu iki dünyanın karşılaşması, sonradan rekabet, giderek bir vicdan sorununa dönüşmeden önce. Dört adam nefes kesen Gemide bir oyunla zayıflık ve alçaklıklarıyla zaman zaman nükseden bastırılmış, saklanmış iç güzellikler, utanç verici zayıflıklarıyla boğucu ve kapalı bir mekânda kendilerini açıklıkla ortaya koyuyorlar ve kimse zararsız kurtulamıyor!” şeklinde anlatılmaktadır.

Gerek konusu, gerek tanıtım yazısı, gerekse de filmin başlangıcında yer alan konuşmadan hareketle birinci bölümde belirttiğimiz ve yukarıda yer alan tanıtım yazısında da *“Kadın arzuyu, nazı, korkutucu gizli güçleri temsil ediyor. Dördü birbirlerini çok yakından tanıyorlar. Kadın bir yabancı. Dördü de hayatın ağırlığını taşıyorlar. Kadın saflığı, bastırılmış istekleri ile tehlikeli bu yaşlı kurtların yuvasını belaya sokan pilici temsil ediyor”* şeklinde tanımlanan kadın, korkutucu, gizli güçleri olan, akıl ve rasyonellik simgesi erkeğin tam karşısında yer alan duygusallık, arzulanır olma ve naz ile vücut bulan, birbirlerini tanıyan ve kollayan erkekler dünyasındaki yabancıyı, ötekini temsil eden bir varlık olarak sunulmuştur. Bu dünya içinde sadece erkeklerin hazlarını tatmin etmek için var olan kadın ikinci cinsi temsil etmektedir. Gemide belli bir düzen içinde devam eden erkek yaşamı, bir gece ansızın hayatlarına giren bir kadın yüzünden sekteye uğramış, hayatın akışı bozulmuş, erkekler dünyasındaki ilk çatlama başlamıştır. Kadın, gemideki dört erkeğin birbirleriyle ve kendileriyle hesaplaşmasının bir anlamda iktidar mücadelesinin vasıtası olmuştur. Karakterler içinde *“Kimsenin zararsız kurtulamadığı”*nın belirtildiği yazıda, kadının gördüğü zararın filmde kadın bakışından ne kadar yansıtıldığı gerçekten yansıtılıp

yansıtılmadığı önemli bir konudur. Erkeklerin hikâyeleri ve yaşamları üzerine odaklanan anlatı kullanılan dille (kadın ve piliç arasındaki benzetmede ya da filmin içinde geçen fırın sütlaç ve kadının kalçası arasındaki benzetmede olduğu gibi) de kendini bir kez daha göstermektedir.

Filmde kadına tecavüz eden Boksör karakterinin ardından, Ali'nin de sıraya girmesi, iki adam arasında yaşanan gerilimler ve son olarak Kamil'in de bu işe aslında karşı değil gönüllü olduğunu göstermesi üç erkeğin birbirine düşmesine ve Kaptan'a olan isyana kadar sürmüştür. Bu da erkekler arasındaki iktidar mücadelesinin kadın üzerinden yapılmasına önemli bir örnek teşkil etmektedir.⁷⁰⁸

Kaptan'ın deyişiyle düzen ve kontrol altında olması, kanunlara, kaidelere, nizamla uyulması gereken “gemi”nin kanunları ve düzeni erkekler dünyasına gelen düzensizliği ve rasyonalite karşıtlığını temsil eden kadının gelişiyle bozulmuştur. Bu düzeni yeniden sağlayabilmek, gelen yabancıyı erkekler dünyasına geçici de olsa dahil edebilmek amacıyla da elleri bağlanmış kadın, oradan oraya sürüklenmiş, dayak yemiş ve bedeni ihlal edilmiş; fakat yine de bu dünyaya sığdırılamamış ve filmin sonunda dışarıda bırakılmıştır.

4.2.1.1.3. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi



Kaptan İdris (Erkan Can) : Kum taşıyan geminin kaptanı olan İdris, aynı zamanda diğer karakterlerin de kaptanı olarak görülüyor, hem gemideki işle ilgili kararları hem de özelde yapacakları şeyleri, herhangi bir yere gidip gitmeyeceklerine, ne yiyip ne içeceklerine hatta sofradan ne zaman kalkılacağına bile karar veren Kaptan kendi deyimiyle bu küçük devletın Başbakanı⁷⁰⁹ ve her konu hakkında karar verme yetkisine sahip tek kişi. Her akşam rutin olarak gerçekleşen esrarlı sigara muhabbetinden sonra yapılanları pek de

⁷⁰⁸ Konuyla ilgili kuramsal bilgilere Birinci bölümde yer alan Erkek Egemen İktidar Söyleminin Yararlanmasındaki Araçların Tanımlanması kısmındaki İktidar (Erişim-dişil), Güç, Otorite başlığı altında değinilmiştir.

⁷⁰⁹ Filmdeki sorunlu kavramlardan biri de Kaptanın kendisi tarafından tanımlanan Başbakan kavramıdır. Burada sözü edilen Başbakan demokratik bir ülkede seçimle başa gelen ve belli yetkilere ve sorumluluklara sahip bir Başbakandan farklıdır. Kaptan daha çok bir diktatör ya da kral tanımını kapsayan bir Başbakan ve yetkilerinden bahsetmekte ve bu tür algıyı ortaya koymaktadır.

hatırlayamayan Kaptan'ın "Gemide"ki rolü kadının gelmesiyle geçici de olsa sarsılmakta ve sorgulanmakta; ancak son anda baskın gelerek "vatandaşlarını" tekrar hizaya sokmaktadır. Diğer karakterlere nazaran daha akli başında olan, daha görmüş geçirmiş ve daha vicdani sorumluluklar taşıyan Kaptan kadınla olan ilişkisinde de sınırlarını daha net belli eden bir karakter olarak karşımıza çıkmakta.



Kamil (Haldun Boysan): Kaptan'ın en büyük yardımcısı ve arkadaşı olarak gördüğü Kamil, hayatını gemiye adanmış ve gemi dışında herhangi bir yaşamı olmayan bir karakter. Filmin içinde Kaptan'la yaptığı bir konuşmada hayatı özetlenen Kamil Kaptan'ın da belirttiği üzere, dışarıda bir hiçken, gemi dışına çıktığı zaman en alt tabakada yer alan ve herkesten emir alan bir kimseyken gemide en azından yanlarında çalışan birkaç kişiye emir verebilen, onlar üzerinde iktidar kurabilen bir karakter. Kaptanla ilgili bazı duyarlılıkları, saygısı ve korumacılığı söz konusu iken, kadının hayatlarına girmesiyle bakışı değişmiş, belli noktalarda Kaptan'a isyan etmiş, önceleri kadına yardım etmeyi düşünürken ve bunu dile getirirken sonraları tıpkı diğer iki karakter gibi kadını gözetlemeye, istek duymaya hatta en sonunda kurtulabilmek için onun öldürülmesi gerektiğini savunmaya başlamıştır.



Boksör (Naci Taşdöğen): Kaptanın vatandaşlar ya da memurlar olarak nitelendirdiği gemideki tayfalardan biri olan Boksör, hikâyenin başlamasına buna bağlı olarak da düzenin bozulmasına sebep olan karakterdir. Bir gece alışveriş için gittiği Laleli'de saldırıya uğrayıp soyulduğu yalanını söyleyerek arkadaşlarının "karaya" çıkmasına ve başlarını derde sokmasına neden olan Boksör "Abi kurtaralım bu kızı i... elinde eziyet çekmesin" diyerek kızı da yaşam alanlarına sokmuştur. Gemiye "kurtarmak" için getirdiği kadına birkaç kez tecavüz eden ve kendini ele vermemesi için Ali'nin de tecavüzüne göz yuman ve en sonunda da Kaptan'ın da onunla birlikte olmasını sağlayarak kendi suçunu hafifleteceğini düşünen Boksör, bu amaçla kadını öldürmeyi

de planlamıştır. Boksör şiddetin her türünü kullanmaktan çekinmeyen bir karakter olarak çizilmiştir.



Ali (Yıldıray Şahinler): Gemideki tayfalardan ikincisi olan Ali, Boksör'e göre daha sakin ve korkak görünmesine karşın kadının hayatlarına girmesinden sonra Kaptan'a karşı cephe almış ve türlü yalanlarla olayların akışını değiştirmiştir. Boksörü kadına tecavüz ederken görmüş, onun kadını öldürme planına kendisi de kadına tecavüz ettikten sonra ortak olmuş ve Kaptan her şeyi öğrendikten sonra bile hala kadına tecavüz etmek için fırsat kollamıştır. En sonunda kadını yaralayan ve kadının gemiden çıkarılmasına neden olan Ali, Kaptan'ın iktidarı karşısında sinmiş; ancak kendi eline geçen güç ile de başkası üzerinde iktidar kurmaktan kaçınmamıştır.



Kaçırılıp Tecavüze Uğrayan Kadın (Ella Manea): Erkek karakterlerin etrafında kurulan ve erkeklerin bakışını yansıtan bu hikâyede kadın, özne konumundan uzak, sessiz (Türkçe bilmediği için bir anlamda dilsiz), tepkisiz, dirençsiz, her türlü şiddete maruz kalan, bedeni ihlal edilen bir karakter olarak vardır. Kadın; ne kaçırılırken ne de tecavüze uğrarken tepkisini ve sesini yükseltebilmiş, erkeklerin kadın üzerinden anlattıkları hikâyelerinin bir nesnesi olmuş, iktidar ve düzen adına yaptıkları mücadelede düzen bozan ve sonunda da dışarıda bırakılan olarak karşımıza çıkmıştır. Bütün hikâyeye kadın üzerinden anlatılmasına karşın filmde kadın görünmeyendir.

4.2.1.1.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi

İçinde suç, gizem, otorite ve insanın dehşetli kaygısı unsurlarını barındıran, rastlantılarla daha karmaşık bir hal alan öykülere dayanan “kara film”de, ışık-gölge oyunları ile çizilen resimlerle, kamera açıları, çerçevelemeler ve yakın çekimlerle

kapatılmışlık duygusu yaratılmakta ve olaylar daima kentte ve gece geçmekte; ayrıca insanın önlenemez korkuları sinema diliyle ustaca yansıtılmaktadır⁷¹⁰. Süalp'in yorumuna göre bu filmlerde; bir yandan yabancı olmakla ilgili sorunlar yaşayan diğer yandan da kendine olan güvensizliğini olaylara hakimmiş gibi göstererek kapatmaya çalışan erkek kahramanlar, tekinsiz bir ortamda, etrafa karşı güvensiz ve öfkeli olarak yaşamakta ve kadınları da bu dünyanın dışında bırakmaktadırlar⁷¹¹. Gizemli/tehlikeli kadın ve gizemi çözmeye çalışırken kendi yıkımını hazırlayan erkek motifleri de türün içinde yer alan unsurlardandır. Bu açıdan bakıldığında “kara film” olarak nitelendirebileceğimiz *Gemide* aynı zamanda “erkek filmi” olarak da değerlendirilebilir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi 1990 sonrası ortaya çıkan ve hikâyesinin merkezine erkekleri alan “erkekler arası dostluk filmleri” olarak da değerlendirebileceğimiz bu filmlerde erkek karakterlerin gözünden erkek dünyası anlatılmaktadır. Erkeklerin bakış açısından kurulan bu öykülerde, bir görüntü, bir arzu nesnesi olarak karşımıza çıkan kadınlar, erkeklerin dünyaya bakışlarını ortaya koymalarında, birbirleriyle hesaplaşmalarında ya da uzlaşmalarında zemin olma işlevi görmektedir⁷¹².

Gemide filmi açısından değerlendirdiğimizde ise buna ek olarak filmdeki erkek karakterlerin de toplumsal hayatın içinde birer nesne konumunda oldukları göze çarpmaktadır. Bu noktada, filmin değerlendirilmesi açısından birinci bölümde yer verdiğimiz Connell'in hegemonik erkeklik kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Connell'in da belirttiği gibi kavram sadece kadınları değil toplum içinde ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimlerini de kapsamış ve erkeklik modellerinin yaratılmasına neden olmuştur.⁷¹³ Filme tekrar baktığımız zaman filmdeki erkek karakterlerin de yaratılan ideal erkek modeli dışında, toplumun alt kesimine itilmiş, yarattıkları kendi küçük ve fantezi dolu dünyaları içinde yaşayan; fakat toplum içinde özne konumunda olmayan bireylerden oluştuğu görülmektedir. Birbirleri üzerinde iktidar mücadelesi

⁷¹⁰ Zeynep Tül Akbal Süalp, **Zaman Mekân Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s. 122.

⁷¹¹ A.g.e., s. 142.

⁷¹² Nejat Ulusay, “Günüümüz Türk Sinemasında “Erkek Filmleri”nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 101, Güz 2004, s.144-145

⁷¹³ Daha ayrıntılı bilgi ve tartışmalara Birinci Bölümde yer alan Toplumsal Cinsiyet Belirlenimleri/Tanımları Bağlamında Erkek(lik) başlığı altında yer verilmiştir.

vermelerine rağmen aslında kendi dünyaları dışında var olamayan bu erkekler de tıpkı nesne konumuna ittikleri kadın gibi birer nesne konumundadırlar.

Filmde yer alan erkeklerin de nesne konumunda olmaları kabul edilse bile filmin içinde, memleket, hayatın işleyişi ve yapılan işlerin kuralları gereği kadınlara yer olmadığı ya da yardımcı oyuncular olarak yer bulabileceği açıkça ortaya konmaktadır.⁷¹⁴ Akbal, filmdeki diğer karakterler yaratılırken gösterilen özenin kadın karakter söz konusu olunca görülemediğini belirterek, bu kadın karakterin silik bir tecavüz nesnesi olarak sunulduğunu ifade etmektedir.⁷¹⁵ Ulusay'a göre; filmlerde "fahişe"lik ve dilsizlik kadınlar için uygun görülen başlıca durumlar arasında yer almış ve erkeklerin birbirini aşağılamaya yönelik bol küfürlü konuşmaları da anlatının öne çıkan unsurları arasında dikkat çekmiştir. Yerli sinemada daha önce böylesine rastlanmamış bir argo ve küfürlü konuşmanın "gerçekmiş gibilik" izlenimini artırmak, gerçek hayata daha da yakınlaştırmak için kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu açıdan başarılı bir atmosfer filmi olarak kabul edilen *Gemide* kısırılmış ve çaresiz erkek figürlerini ve kullandıkları dilin kirini yansıtabilmiş filmler arasında kabul edilmektedir.⁷¹⁶ Tül Akbal da filmin diyalogları açısından yakaladığı başarıya değinmekte; ancak öfkeli ve çaresiz bu dilin kime, niye, neye, nasıl bu derece öykünüldüğünün de sorgulanması gerektiğini dile getirerek, bir süre sonra küfür edenin, ettirenin, onu temsil olarak tekrarlayanın ve duyanın bundan haz alır hale gelmesine dikkat çekmektedir.⁷¹⁷

Filmin atmosfer yaratmada, dili kullanmadaki başarısı kabul edilmekle birlikte, buna rağmen dil aracılığıyla aşağılananın ya kadınlar ya da eşcinseller olduğu da görülmektedir. Sadece kadın üzerinde değil diğer erkekler üzerinde de egemenlik kurmak isteyen erkek, onu kadınlıştırarak küfür etmekte ve aşağılamaktadır. Kaptan'ın Boksör'e ettiği küfürler ya da Ali'nin kadına tecavüz ederken Boksör'ün sürekli gelerek onu "rahatsız" etmesi sırasında kullandığı dil bu duruma örnek gösterilebilir.

⁷¹⁴ Ulusay, a.g.e., s.157

⁷¹⁵ Z. Tül Akbal Süalp, "Alegori ve Temsil: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığın İzlediği Filmler III, Sonun Başlangıcı-Gizemli Şehir ve Gemide", **25. Kare**, Sayı:26, Ocak-Mart 1999, s. 20.

⁷¹⁶ Ulusay, a.g.e., 2004., s.156

⁷¹⁷ Z. Tül Akbal Süalp, a.g.e., 1999, s. 19.

Biraz evvel de belirttiğimiz gibi, kadının seks işçisi olması ve konuşamaması da anlatıda üzerinde durulması gereken bir diğer unsurdur. Feminist yönetmenlerin sık sık ses ve görüntü eşleşmesi kuralını ihlal ederek ve sesi imgeden kopararak film çektiklerini ortaya koyan Kaja Silverman'a göre; egemen Hollywood sinemasında dilsel otorite sahibi olan erkektir. “Erkek kahramanın sözlerini yankılayan taraf” olan ya da söyledikleri ikincil konumda kalan kadın karakterlerin sesleri fazlasıyla duyulmasına karşın, bunlar kendisine uygun görülen dışavurumlardır. Bu nedenle feminist sinema örnekleri, bu duruma bir karşı çıkışın ifadesi olarak, sessizliği anlatıda anlam yaratıcı bir unsur olarak kullanmakta ve bu durumu kadınların gösterdiği bir direnç, reddetme ya da karşı koyma biçimi olarak yansıtmaktadır⁷¹⁸.

Ancak *Gemide* farklı bir duruş göstermektedir. Filmdeki tek kadın karakter olan (filmde görülen diğer kadınlar ise Laleli'ye gidildiği zaman girilen birahaneler de erkeklerin izlediği televizyonlardaki porno filmlerde oynayan ve bedeni parçalanarak erkek izleyicinin gözünde haz nesnesi haline gelen kadınlardır) ve kaçırılarak gemiye getirilen kadın, ağız bantlanmış, elleri ayakları bağlanmış ve adsız bir Romen olarak karşımıza çıkar. Kadının Türkçe bilmemesi onu bir kat daha dilsizleştirmektedir. Film boyunca bu kadın konuşmaz, tepki göstermez, bağırır, sesi çıkmaz, kendi dilinde bir iki kelime söylemeye çalıştığı zaman da susturulur ve film içinde onun söyledikleri çevrilmez. Böylece söylediği şeyleri de izleyici anlamaz.



Şekil 13: Tepki veren kadının Boksör tarafından susturuluşu.

Silverman, *The Acoustic Mirror* (1988) adlı çalışmasında, Hollywood filmlerinde kadının sunumunda, kadın sesinin önemine değinmiş ve nesne konumu ve

⁷¹⁸ Silverman'dan akt. Asuman Suner, **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 200.

suskunluk ile kadınlık öğelerinin azaltıldığı ve film boyunca duyduklarımızla bunun başarılı bir baskı aracı olarak kullanıldığını dile getirmiştir. Silverman'ın kadın sessizliği üzerine ortaya koyduğu teorilerden hareketle *Gemide* filmi yorumlayan Özlem Güçlü'ye göre, filmde yer alan kadın susturulmuş, erkekler tarafından yorumlanmış ve erkek karakterlerin hikâyesine hapsedilmiştir.⁷¹⁹ Filmde kadın karakterin iki kez kontrol altında tutulduğu görülmektedir. Kadın bir yandan anlatının dışına itilmekte bir yandan da erkek fantezisine ve arzu nesnesine indirgenmektedir. Sessiz, uysal, güzel ve erotik imge olarak sunulan kadının duygu ve düşünceleri bilinmemekte aynı zamanda sessiz varlığı ile tehdit oluşturmaktadır.⁷²⁰ Kadını anlatıdan tamamen çıkaramayan film, böylece en azından onu “dilsizleştirmiş” olur. Buradaki dilsizlik kadının bilinçli tercihinden ya da olaylara, duruma olan tepkisinden değil erkekler tarafından susturulmuş olmanın, bir gölge gibi sadece görüntüden ibaret olup aslında görünmemenin bir sonucudur. Anlatı içinde gerçekten var olmayan sadece görüntüden ibaret olan kadın “karakter” doğal olarak bilinçli bir tepki ve tercih de gösterememektedir ve bu tepkisiz kadının bedeni, erkekler tarafından umarsızca kesilir, yaralanır, şekilden şekle sokulur.⁷²¹ Kadının seks işçisi olmasından kaynaklanan cinsel beklentiler ve sessizliği ile tecavüz normalleştirilir ve kadının bedeni adeta bir şişme bebek gibi tepkisizleştirilir.

4.2.1.1.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi

Bakış ve izleyici-film ilişkisi, üzerinde tartışılan kavramlar olsa da film boyunca izleyici olarak olayları birinin ya da birilerinin gözleriyle gördüğümüz ve onların bakışını geçici olarak sahiplendiğimiz bir gerçektir. Bu açıdan değerlendirildiğinde izleyici koltuğunda oturanların, yönetmenler tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak konumlandırıldıkları yer önemli bir noktadır. Kimin, kime, kimin

⁷¹⁹ Özlem Güçlü, “*Silent Representations of Women in The New Cinema of Turkey*”, **SineCine**, Sayı:2, Güz, 2010, s. 80.

⁷²⁰ A.g.e., s. 82.

⁷²¹ Sinemadaki “suskun” kadın imgesiyle ilgili olarak Ruken Öztürk-Nilgün Tural “*Sinemada Kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir Mi?*”, Dilek İmançer “*Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi*”, Ruken Öztürk, **Sinemada Kadın Olmak**, Alan Yayınları, İstanbul, 2000 başvurulacak eserler arasında yer alır. Bu çalışmalarda sinema filmlerindeki suskun kadın imgeleri üzerinden sessizliğin anlamlarına odaklanılmaktadır. Gayatri Chakravorty Spivak'ta “*Madun Konuşabilir Mi?*”, **Méthodos: Kuram ve Yöntemin Kenarından**, Çev. ve Der. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 79, çalışmasında kadın ve suskunluk arasındaki ilişkinin kadınların kendileri tarafından tasarlanabileceğini belirtmiştir.

bakış açısıyla baktığı hem klasik anlatıdaki özdeşleşme trafiği açısından hem de bizim burada üzerinde özellikle duracağımız toplumsal cinsiyet tartışmaları açısından önemlidir.

Sinemanın bakmadaki hazzı inşa ediş yolları üzerine sorular ortaya koyan Mulvey'e göre; geleneksel sinema, erotik olanı, egemen ataerkil düzenin diline uygun olarak kodlamaktadır. İzleyicileri bir diğerinden yalıtın salonun karanlığı voyoristik (dikizcilik) ayrılmışlık yanılmasına yardımcı olmakta ve ortamın, projeksiyonun ve anlatının koşulları izleyiciye, özel bir dünyaya bakıyor olma duygusu vermektedir. İzleyicisine bir takım hazlar sunan sinemanın, sunduğu hazlardan biri de skopofildir (gözetlemecilik). Öteki insanları nesnelere gibi ele almakla ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ortaya çıkan haz en uç noktada nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyretme şeklinde kendini göstermektedir. Var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eden sinemada, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünen bakmadaki haz sırasında, belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarmakta ve geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajı veren ve erotik etki amacıyla kodlanan dış görünüşleriyle hem bakılan hem teşhir edilen olarak sunulmaktadır.⁷²²

Kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksiz olan erkek, film fantezisini denetlemekte ve iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkmaktadır. İzleyici esas erkek kahramanla özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarmakta ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetleme gücüyle, erotik bakışın aktif gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu vermektedir.⁷²³

Mulvey'in sinemadaki haz ve bakış ile ilgili bir anlamda çığır açan bu görüşlerinden hareketle *Gemide* filmine tekrar baktığımızda, filmin klasik anlatı sineması için ortaya konan bu görüşlerle önemli paralellikler gösterdiğini görmekteyiz.

⁷²² Laura Mulvey, **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, Çev. Nilgün Abisel, 25. Kare, Ekim Aralık, Sayı:21, 1997, s.39-41.

⁷²³ A.g.e., s. 42-43. Laura Mulvey'in skopofili, voyorizm ve egemen erkek bakışı – sinema ilişkisine yönelik görüşlerine ve bu konuyla ilgili olarak ortaya konulan diğer kuramsal görüşlere ikinci bölümde yer alan "Bakış" başlığı altında ayrıntılı olarak yer verilmiştir.

Sinemasal kodlar ve bakış açısından değerlendirme yapmadan önce filmdeki karakterlerin kadına olan bakışına bakmak, filmin sunduğu ve ortaya koyduğu dünyayı anlamak açısından da faydalı olacaktır. Daha önce de belirttiğimiz gibi film geminin kaptanı İdris'in konuşmasıyla başlar. Hem gemideki hem de metafor olarak düşündüğümüzde memleketteki hayatı anlatan İdris'in tanımlamalarında ve verdiği görevlerde zaten kadın yoktur, kadına yer de yoktur. O ve diğerleri için kadın İdris'in sürekli anlattığı hikâyedeki ve Laleli'deki seks işçilerinden ibarettir. Yanında çalışanlara sürekli olarak anlattığı hikâyede İdris kadınla ilgili fantezilerini şu şekilde dile getirmektedir;

“Karı soyunmaya başladı, ben dur dedim. Tekrar giyindirdim. Yaklaş dedim. Ben soymaya başladım. Üstünde böyle bi kaban vardı. Siyah. Altında mı? Yırtmaçlı uzun bir etek. Yırtmaç buraya kadar... kabanı bir çıkardım, böyle üstünde parlak kumaştan bir gömlek var. Gömleği çözüyorum böyle... Pat, pat, pat, pat... Bir yandan da böyle boynundan öpüyorum hafif, hafif... Gömleği bir çıkarttum, bir sarıldım, tuttum böyle... Tüyleri böyle diken diken oldu. Bak... Memeler mi taş... Bacağını kaldırdım, yırtmaçtan böyle çıktı bacak... Daha fazla soyamadım tabi... Zart diye verdim ağzına...”

Kaptan'ın hemen her gece esrarlı sigaradan sonra anlattığı bu hikâye hem Kaptan'ı hem de yanındaki erkekleri tahrik etmekte ve cinsel açlık içinde olan bu erkeklerin kadına olan bakışlarını da ortaya koymaktadır. Bu hikâye daha sonra bir gece Ali'nin rüyasına da girecek ve Ali gemideki kadınla kendisini bu fantezinin içinde görecektir. Rüyadan uyanır uyanmaz da her türlü riski göze alarak Kaptan'ın odasında kalan kadını bıçakla tehdit edip geminin başka bir bölümüne götürecektir ve ona tecavüz edecektir. Erkeklerin kendi aralarında anlattığı bu tür hikâyeler farkında olarak ya da olmayarak bilinçaltılarını etkilemekte ve kadını değersizleştirip onu fantezilerinin haz veren birer nesnesi haline getirmektedir. Kaptan'ın hikâyesinde vurgulanması gereken bir diğer önemli nokta da Kaptan'ın ısrarla her sefer kadın kendisi soyunmaya başladıktan sonra onu durdurup kendisinin onu soymaya başlamasını anlatmasıdır. Kadın üzerinde de güç ve iktidar sahibi olma ve olayları daima kendisi kontrol eden bir özne pozisyonuna getirme isteği, aktif eril arzu, bu noktada da kendisini göstermekte ve kadın hikâye içinde kendi isteklerinden ve hareketlerinden kopartılarak tekrar tekrar

nesneleştirilmektedir. Bu durum hikâye içinde Kaptan tarafından tahrik edici bir unsur ve erkeklik göstergesi olarak aktarılmaktadır.

Ayrıca tecavüzün ve kadının ortaya çıkmasından sonra aralarında gerçekleşen diyaloglar da “O... kızlığını bozduk diye evlenecek halimiz yok ya lan... Kim bilir kime kaçta satacağı zarını pislik...” ya da “Hiçbir polis gavur bir o... s... diye delikanlıları içeri atmaz.” kadının değersizleştirilmesini ve kadına olan bakışı ortaya koymada önemlidir. Son değişikliklere kadar seks işçilerine edilen tecavüzde yasal indirim giden bir hukuk sistemine sahip olmamız da bu anlayışın sadece “gemide”kilerde değil toplumun genelinde hatta adalet sisteminde de yer aldığını göstermektedir.⁷²⁴

Sinemanın kadına sadece bakılıp bakılmayacağını değil aynı zamanda kurgu, anlatı, kamera hareketleri ve kullanımı, sinemasal kodlar vb. yöntemlerle nasıl bakılacağını da yolunu inşa ettiği bir gerçektir. Perdede izleyici için bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratan sinemada kadın, kimi zaman izleyiciler için erotik bir nesne olma işlevinden öteye gidemeyen “karakterler” olarak gösterilmektedirler.

Sinemasal kodlar ve bakış sorunsalını göz önünde bulundurarak *Gemide* filmi incelediğimizde, kadının bedeninin parçalanıp kullanılan, itilip kakılan bir nesne ve haz verici bir unsur olmaktan öteye gidemediğini görürüz. Mulvey’in de belirttiği gibi geleneksel anlatı sineması içinde; “Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiği. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin, davrandığı gibi davranmasına neden olmaktadır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur.”⁷²⁵.

⁷²⁴ Jess Wells, **Kadın Gözüyle Batı Avrupa’da Fahişeliğin Tarihi**, Çev. Nesrin Arman, Pencere Yayınları, İstanbul, 1997, çalışmada seks işçiliği ve tecavüz ilişkisini şöyle ifade etmektedir: “... tüm kadınları, belli sınırlar içinde tutmak için bazı kadınların satın alınması gerektiğini söyler. Fahişeliğin, bir başka türlü tecavüzü gündeme getirdiği halde, tecavüzü engellediğinden dem vururlar. Fahişeliği doğuran tam tamına dinsel evlilik ve bekarlıktır, böylece fahişelik tecavüzü doğurur, çünkü kadını seks yapmak için para ödenen cinsel obje olarak gören felsefe kadını aynı zamanda düşmanlığın, düş kırıklığının ve şiddetin yöneldiği bir cinsel objeye de dönüştürmektedir. Fahişelik ve tecavüz kadına yöneltilen aynı cinsiyetçi bakış açısından kaynaklanır, birbirini destekler, birbirinin nedenidir. Eğer fahişeler başka kadınların ırzına geçilmesini durduruyorsa, öyleyse ırzına geçilenler onlardır ve kadın fahişeyse ırzına geçilmesi erkekler açısından kesinlikle caizdir.” s. 93. Wells’in de belirttiği üzere erkeklerin seks işçilerine olan tecavüzü bazı kadınların tecavüzden korunmasını sağladığı için meşru görülmüş ve kabul edilmiştir.

⁷²⁵ Mulvey, 1997, a.g.e., s. 42.

Gerçekten de filmin içinde kadın, erkekte uyandırdığı hislerle vücut bulmuş, onun endişelerinin, arzularının bir aracı olarak temsil edilebilmiştir. Kadın vücuduyla ve varlığıyla izleyiciler için erotik nesne unsuru olarak görevini tamamlamıştır. Filmin hem incelememiz açısından hem de filmin anlatısı açısından en önemli olan tecavüz sahnelerinde kadını sadece bedeni bu iş için kullanılan bir araç olarak izleriz. Bakanı rahatsız etmeyen ve dikizci izleme pratiğini kırmayan çekimler, kendi bedenlerinin seyredildiğinden habersiz olarak konumlandırılan oyuncular, bakanı bakmaktan duyacağı hazda özgür bırakmakta ve vücudun belli bölümlerine yapılan yakın çekimlerle de izleyene bu hazı doyasıya yaşama olanağı sunulmaktadır.

Filmdeki ve tecavüz sahnelerindeki en önemli sorun ise; filmin anlatısı boyunca bizi kadının bakışıyla hiç buluşturmamasıdır. İzleyici kaçırılma sürecinden itibaren kadının ne hissettiğini, yaşadıklarını, bu dünya içindeki kendi duruşunu ve çabasını görmez. Hikâye baştan sona kadar erkek karakterler, onların birbirleriyle olan mücadeleleri, cinsel açıkları etrafında geçer. Ancak bu cinsel doyumun diğer tarafında olan kadının durumu kadının gözüyle değil yine erkeklerin kadına olan bakışıyla resmedilmiştir. Filmde kadını sadece ilk kaçırılıp kamaraya getirildiğinde ayıldıktan sonra Boksör ona dokunurken söylediği birkaç kelimeyle (ki bu sözler çevrilmez ve izleyici kadının ne söylediğini anlamaz, ardından da kadın şiddetle susturulur), kaptanın odasında yediği tokadı kimin attığını işaretlerle tarif etmeye çalışırken duyar ve Ali kendisine dokunduğunda gözlerini kapatmasını ve son olarak da kaptanın odasına getirildiğinde bacaklarını açıp, cinsel organını göstererek Kaptan'ın yarı bulanık bakışı karşısındaki duruşuyla tepki verirken görürüz. İlk tepkiyi kendisine dokunulması sırasında hissettiği acı ve bakmadan kaçma olarak yorumlayabilsek bile, ikincisinde ne yapmaya çalıştığını anlamak ve yorumlamak zordur. Gemideki diğer iki karakter tarafından birden çok kez tecavüze uğrayan kadının odaya geldikten sonra kanlar içindeki bacakları ve çorabını da görebileceğimiz şekilde Kaptan'ın karşısındaki bu duruşu ve ona olan bakışı yaşadıklarını göstermek amaçlı mı, yoksa davetkar bir bakış mı, tam da anlaşılabilir şekilde ortaya konmuştur. Konuşturulmayan ya da tepkisi perdeye yansıtılmayan kadın tepki verdiği zaman da muğlak hareketlerle, akıl karıştırıcı davranışlarla gösterilmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, baskın erkek bakışı anlatıyı hükmü altına almış, izleyicinin kadınla özdeşleşip sahneyi izlerken rahatsız olması durumu ortadan kaldırmış ve etkin ve dolayısıyla iktidar sahibi olan erkek bakışı kadına yer bırakmamış, kadın bakılan olarak kalmaya devam etmiştir.

4.2.1.1.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi

Bu başlık altında, ikinci bölümde yer alan Özdeşleşme kısmında üzerinde durduğumuz katharsis kavramını ve kuramsal açıklamaları, *Gemide* filmi ve özellikle de tecavüz sahnelerini incelerken kullanacak ve pratikteki işlerliği üzerinde duracağız.

Kısaca hatırlarsak; dramatik anlatının temelini oluşturan özdeşleşme ve katharsis süreçleri ile, seyircinin duyguları yönetilmekte ve izleyici filmin sonucu üzerine yoğunlaştırılmaktadır. Seyirci filmi sahne sahne düşünüp değerlendirmek yerine sonuca odaklandırılmaktadır⁷²⁶. Filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesi sayesinde filme ve olaylara duygusal katılımı sağlanan izleyici anlatının kendisini yönlendirmesine izin vermekte böylece de kendisine sunulan mesajlar karşısında pasif konuma düşmektedir.⁷²⁷

Geleneksel sinemada anlatının sunduğu hazzı aktif eril bakışa yükleyen Mulvey'e göre; anlatı içinde eril karakterler, nazarlarını dişil karakterlere yöneltmekte ve doğal olarak izleyici de çoğu zaman bilinçsiz biçimde, bu eril bakışla özdeşleşmektedir. Yani kamerayla özdeşleşme eril kahramanla özdeşleşme şeklinde kendini göstermektedir. Bu anlamda erkek kahramanla özdeşleşen seyirci, hem eril iktidarın hem de erotik bakışın aktif sahibi olmaktadır. Kadını bakılmasıyla anlamlandıran geleneksel sinemada izleyici perdeye yansıyan imgeyle özdeşleşerek narsistik haz duymaktadır⁷²⁸.

Tüm bu kuramsal hatırlamalar doğrultusunda *Gemide* filmine ve tecavüz sahnesine tekrar baktığımızda, filmin, ana akım sinemanın bu mekanizmasından kurtulamadığını görürüz. Aktif eril bakışa yüklenen haz işlerliğini burada da

⁷²⁶ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005, s.139.

⁷²⁷ Y. Gürhan Topçu, "*Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın*", Edt: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Vadi Yayınları, Ankara, 2004, s.157.

⁷²⁸ Mulvey, ag.e., s.41.

göstermekte ve izleyici erotik bakışın sahibi konumuna gelmektedir. Seyirciyi filmin içine taşıyan kamera ve anlatı yardımıyla gözümüz filmdeki kadın karakterle değil de erkek karakterle özdeşleşir, filmin atmosferini ve olayları onların gözüyle algılamaya başlarız, kendi görüş açımızı kaybederiz. Merdivenlerin arasından gördüğümüz yarı çıplak kadın bedeni, bütünlüğünü kaybettirip parçalanarak ve vücudun belli noktalarına odaklanılarak verilen kadın bedeni, filmin tamamında susturulmuş ve hemen hemen tepkisiz olarak sunulan kadın karakterle özdeşleşmek ve yaşadıklarını anlamak anlatı içinde imkansız hale gelmektedir. Bu durum film anlatısı içinde olayların akışını değiştiren ve bizim çalışmamızın da ana sorununu oluşturan tecavüz sahneleri boyunca da devam etmektedir. Bu sahneler sırasında izleyici, kadınla özdeşleşip tecavüzü onun yaşadığı şekliyle yaşamak ya da görmek yerine bu sahneden haz alacak şekilde konumlandırılmıştır. Yani izleyici tecavülden rahatsız olmak yerine haz almaktadır. Bu şekilde kurulan sahne düzeni sayesinde izleyici rahatsız edici ve zor olan bir sahne yerine dikizcilik sürecini bozmayan bir bakışla olaylara dahil olmakta bu da onun kadının yaşadıklarını ya da yaşanan olayın ve şiddetin yanlışlığını, reddedilmesi gerekliliğini anlamasını zorlaştırmaktadır. Bu duruma hizmet eden bir diğer önemli unsur da kameranın konumu ve hareketleridir. Tecavüz sırasında yere yatırılmış baygın kadının hemen hemen baş hizasında konumlandırılan sabit kamera erkeğe odaklanmakta ve olay karşısında baygın yatan kadının deneyimi ve yaşadıkları anlatı dışına itilerek olaylar karşısında dikizci pozisyonda bırakılan seyirci yaşanan cinsel şiddeti rahatsızlık duymadan izler hale gelmektedir.

4.2.1.1.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi

Filmde, kadın satıcılarının elinden çalınan bir mal gibi kaçırılan kadın, gemiye getirildikten sonra kamaradaki yataklardan birine yatırılır. Daha sonra, filmin çeşitli bölümlerinde kadının kamera tarafından parçalanmış ve belli noktalarına odaklanılmış bedeninin görüntülerini izleriz.



Şekil 14: Filmde parçalara ayrılarak sinemasallaştırılan kadın bedeninin yer aldığı sahneden plan örnekleri.

İkinci bölümde yer alan Bakış başlığı altında da belirttiğimiz gibi sinema esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin etmekte ve bu nedenle de ana akım filmler dikkati genellikle insan bedenine odaklamaktadır. Ölçek, uzam ya da öyküler, merak ve bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle iç içe girmiş, Mulvey bu durumu Lacan'ın ayna evresi ile bağdaştırmıştır⁷²⁹.

Feminist sinemada -ana akım sinemanın tersine- dişil öznenin fetişleştirilmesinden kaçınılmakta ya da eleştirel olarak yaklaşıp, kamera kadınların bedenlerine karşı saygılı mesafesini daima korumakta ve kamera kadın bedeninin herhangi bir kısmına uzun süre takılı kalmamakta ve böylece seyircinin hissedebileceği herhangi bir haz ya da heyecanın önünü kesilmektedir⁷³⁰.

Filmde kadının bedeninin parçalanması ile nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yek vücut olmakta ve yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş kadın bedeni izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olmaktadır⁷³¹. *Gemide* tecavüz

⁷²⁹ Mulvey, ag.e., s.41.

⁷³⁰ Anneke Smelik, **Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı**, Çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008,s. 97.

⁷³¹ A.g.e., s.44.

sahneleri öncesinde yer alan kadın bedeninin parçalanmış ve nesneleştirilmiş sadece izleyicisine haz verecek bir ürün olan bu çekimleriyle Mulvey ve Smelik'in bu tespitlerine örnek teşkil etmektedir.

Filmdeki tecavüz sahnesinin düzenlenmesi noktasına geldiğimizde, Mulvey'e tekrar dönüp yeniden okumakta fayda vardır. Mulvey'in ortaya koyduğu üzere ana akım filmler, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten, onların voyoristik fanteziden yararlanan ve kendi içinde sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmetmekte ve izleyicileri bir diğerinden yalıtın salonun karanlığı ile projeksiyonun koşulları ve anlatsal özellikler izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanlısamasını vermektedir. İzleyicinin sinemadaki durumlarından en bilineni, onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzusunun oyuncuya yansıtılması hali olarak kendini göstermektedir⁷³². Hollywood ve onun etki alanına giren sinemaların büyüğü, büyük oranda bu görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde ortaya konmasından kaynaklanmakta ve bundan hareketle erotik olan da egemen ataerkil düzenin diline kodlandırılmaktadır⁷³³.

Geleneksel olarak, perdede, perdedeki öykü içindeki karakterler ve de izleyiciler için erotik nesne olarak iş gören kadın⁷³⁴, daha önce ayrıntılı olarak değindiğimiz gibi, Mulvey'e göre, erkekte hadım edilme endişesini de canlı tuttuğu için erkek bilinçdışının bu durumdan kaçışının iki yolu bulunmaktadır: Birincisi; suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmek, ikincisi ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek hadım edilmeyi tümüyle yok saymaktır⁷³⁵.

Sinemada hazzın dikizci mekanizmalara yaslandığı ilkesine dayanan bu görüşler çerçevesinde *Gemide* filmine ve tecavüz sahnelerine baktığımızda sahnelerin farkında olarak ya da olmayarak ana akım sinemanın tuzaklarına düşerek tam da bu amaca hizmet ettiğini görürüz.

⁷³² Mulvey, ag.e., s.40.

⁷³³ A.g.e., s.39.

⁷³⁴ A.g.e., s.42.

⁷³⁵ A.g.e., s.43.

Güçlü'ye göre, filmde tecavüz sahneleri boyunca, kadının herhangi bir tepkisinin bulunmamasıyla, daima güzel, çıkarıcı davranışlarıyla ve aynı zamanda “fahişe”ye tecavüzün önemsizliğinin tekrarlanmasıyla, kadının vücudu bütün erkekler için gönüllü olarak müsait şekilde gösterilmekte ve tecavüz sahneleri erkeğin gücünün somutlaştırılması şeklinde sunulmaktadır.⁷³⁶



Şekil 15: Boksörün baygın kadını yere yatırdığı sahneden planlar, kamera kadının baş hizasında.



Şekil 16. : İzleyiciyi dikizci bir pozisyonda konumlandıran sahneden plan örnekleri.

⁷³⁶ Güçlü, a.g.e., s. 82.

Sahnenin genel bir değerlendirmesini yaptığımız zaman, kadının yaklaşık baş hizasına konumlandırılan sabit ve hareketsiz kamera ile olayların tamamen dışında kalan izleyici gözetlemeci bir konumda sahneye eşlik etmektedir. Hareketsiz duran kamera ve yarı baygın olan kadın, tecavüz karşısında herhangi bir tepki vermemekte sadece ara sıra çok az duyulan bir “inleme” sesi sahnede yer almaktadır. Boksör’ün kadına tecavüz etmesi daha sonra bakire olduğunu düşünerek durması ve daha sonra tekrar devam etmesi sırasında parçalanarak kadının bedeninin belli bölümlerine yapılan odaklanmalarda dikizci hazzın işlerliğini devam ettirmesinde önemli faktörler olarak yer almaktadır. Boksör karakterinin kadının göğsünü açması, kadının boynuna dokunması ve kameranın detay çekimleriyle izleyicinin de bu ana eşlik etmesi tam da Mulvey’in belirttiği gibi, karanlık salonda perdeden yalıtılmış olan izleyicilerin voyoristik fantezilerine hitap etmektedir. Tıpkı Ali karakterinin merdivenlerin üzerinden yarı bulanık olarak, tecavüze uğrayan kadına ve kadının göğüslerine bakması yanına kadar yaklaşip ona dokunmaya çalışıp sızması gibi. Anlatı içinde sahnelerin düzenlenmesi, kamera açılarının ve konumunun seçimi filmi alternatif bir film olmanın dışında bırakmakta ve her ne kadar bağımsız yapım olarak değerlendirilse de sahne düzenlemesi sırasında yapılan bu seçimler onu ana akım sinemaya yaklaştırmaktadır. Benzer bir şekilde Necla Algan da tecavüz görüntüleri ve kadının bu filmde yer alış şeklini sorgulayarak tecavüz olayının filmde seyirlik bir nesne haline gelmesini eleştirmektedir.⁷³⁷

Smelik’in de belirttiği gibi, kameranın orada olduğunun kasten belli edilmesi, montaj tekniği, uzaklaştırma efektinin kullanılması veya içsel odaklanmayla kurulan dişil bakış açısı tecavüz sahnelerinde izleyicinin kendi dikizciliğinin farkına varmasına ve erotik bir unsur varsa bunu önemsememesine yol açmakta ya da dikizciliğın mekanizmasını bozarak sahnelerdeki şiddeti daha keskin ve dayanılmaz kılmakta ve buna bağlı olarak sahneyi izlenmesi zor hale getirmektedir⁷³⁸. Ancak başarılı “Bağımsız Sinema” örnekleri arasında değerlendirilen *Gemide*, tecavüz sahneleri açısından değerlendirildiğinde seyircinin kendini rahatsız hissetmesine neden olacak bu tür yöntemleri benimsemediği için aynı başarıyı ve atmosferi yakalayamamış tersine tam da

⁷³⁷ Necla Algan, “Antalya Film Festivali’nde Türk Filmleri”, **25. Kare**, Sayı:26, Ocak-Mart 1999, s. 57.

⁷³⁸ Smelik, a.g.e., s.98.

karşı duruş sergilediğini söylediği ana akım sinemanın tuzaklarına düşerek kadın bedenini haz nesnesi haline getirip seyircinin voyoristik duygularına seslenmiştir. Tecavüz sırasındaki vahşi şiddetin ortaya çıkarılması için uygulanacak olan plan, kamera açıları, çekim düzeni yerine izleyicinin koltuğunda sahneye odaklanıp belli bir haz duyarak sahneleri izlemesi sağlanmış, tecavüz kurbanı kadının görsel anlamda da sesinin duyulması engellenmiştir. Böylece tecavüz edilen kadının deneyimi dışarıda bırakılmış, yok sayılmış eril bakış varlığını devam ettirmiştir.

4.2.1.1.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

Kültürlerarası paylaşıma açık bir doğaya sahip olan filmler, izleyicinin kişisel deneyimleri ve hayal güçleriyle bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturmakta ve yorumlanabilmektedirler. Ükelere, yaşa, deneyime, sınıf, cinsiyet, kimlik gibi çeşitli değişkenlere bağlı olarak birbirinden farklı okumalara yol açabilecek filmler aynı zamanda filmin tüketildiği zaman dilimindeki koşullara da bağlı olarak algılamayı etkileyebilmektedir.⁷³⁹ Bu nedenle şu ana kadar çeşitli sinemasal kodları temel alarak incelediğimiz *Gemide* filmiyle ilgili olarak bu başlık altında, filme daha çok bağlamsal anlamda değinilecek ve film, anlatı içinde yer alan karakterlerin ilişkileri, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkileri, ortaya çıkan atmosferin oluşum süreci, cinsiyet ve sınıfsal ilişkiler de göz önünde bulundurularak anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Filmde ortaya konan hem fiziksel hem cinsel hem sözlü şiddetin hangi amaçlarla kullanıldığı ve bunların dayandırıldığı temeller ele alınmaya çalışılacaktır.

“Filmin Öyküsü” başlığı altında üzerinde ayrıntılı olarak durduğumuz açılış jeneriği üzerine Kaptan’ın anlatımıyla açılan filmde gemideki ilişkiler ağı ilk dakikalarda ortaya konmuştur. Kaptan kendi “Başbakanlığında” belli nizamlar ve kanunlar çerçevesinde yürüttüğü gemisinin içinde yer alan diğer kişilerin de yerlerini ve görevlerini açıklamıştır. Bu konuşmayla liderin kim olduğunu, kimin sözüyle hareket edileceğini ve erkekler arasındaki ilişkiler ağını kimin yönettiğini anlarız. İlerleyen sahnelerde de görürüz ki gerçekten de diğer üç kişi Kaptan’a tabi görünmektedirler. Esrarlı sigarayı içip içmeyeceklerini, sofraya oturup oturmayacaklarına, yatmaya gidip gidemeyeceklerine hatta ne yiyeceklerine bile karar veren odur. Yine esrarlı sigara

⁷³⁹ Kirel, a.g.e., 2010, s.160-161.

içtikleri bir akşam Kaptan kendileri ve ilişkileri ile ilgili ikinci bir tanımlama yapar. Bu kez bir aile tanımlamasıdır. Kaptan-Baba, Kamil-Anne, Ali ve Boksör de çocuklardır ve yine belli bir düzen içinde hayatlarına devam etmektedirler.

Bu açıdan bakıldığında ilişkilerdeki ilk düzen bozukluğu çocuklardan biri olan Boksör'ün aile üyelerine yalan söylemesiyle başlar ve bu yalanın kaynağı da bir kadındır. Kadın onu hem baştan hem de çileden çıkarmış, erkekliğiyle dalga geçmiş ve aynı zamanda da onun “ailesine” ihanet edip “yoldan çıkmasına” neden olmuştur.⁷⁴⁰ Çocuklarının bu yalanına inanan aile üyeleri onun başına gelenlerin hesabını sormaya gider ve onu dövenleri dövüp intikamlarını alarak geri dönerler. Ancak bu kez yanlarına diğer adamlarla birlikte olan kadını da alarak. Kadın ikinci kez düzeni bozan unsur olarak girer anlatıya. Kadının gemiye gelmesi hem geminin işleyiş düzenini hem “ailenin” düzenini bozacaktır. Ayrıca kadının, başka erkeklerin elinden kurtarmak amacıyla, diğerleri dövüldükten sonra alınması da anlatı içinde kadının değerlendirilişi ile ilgili bir diğer önemli ayrıntıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi iktidar mücadelelerini kadın üzerinden yapan erkeklerin yendiği erkeğin yanındaki kadını alıp götürmesi de Birinci bölümde vurguladığımız üzere özellikle savaş ve kargaşa dönemlerinde erkeklerin sıklıkla başvurduğu ve kadını önemsizleştirip oradan oraya savuran bir diğer ayrıntıdır.

Gemiye girmesiyle tamamen düzeni bozan kadın, zamanla “ailenin” üyelerinin birbirleriyle olan ilişkilerinde çatlamalara neden olmuş aynı zamanda da birbirleri üzerindeki iktidar mücadelelerinde bir araç haline gelmiştir. İlk olarak kadın geminin diğer üyelerine yalan söyleyen Boksör'ün erkekliğini (bir anlamda kendiyle dalga geçen ve onu kızdıran diğer kadına) ispat edebilmesi için cinsel bir obje haline getirilip, tecavüze uğramış, bakire olduğu düşünülüp gelgitler yaşansa da sonunda değersiz bir “fahişe” olduğu için tecavüzün bir önemi olmadığına karar verilmiştir.

Ayrıca kadın kaçırılıp tecavüz edilmeden önce gittikleri birahanelerde izlenen porno filmler, Ali ve Boksör'ün arzulu bakışları da kadına olan bakışın anlaşılmasında

⁷⁴⁰ Baştan çıkaran kadın imgesine Adem ile Havvanın cennetten kovulmasına kadar geriye gidilebilecek pek çok hikâyede rastlanılmakta ve erkeği yoldan çıkaran kadının cezalandırılması gerekliliği sürekli vurgulanmaktadır. Bu anlatıya Birinci Bölümde yer alan “Din ve Tecavüz” kısmında ayrıntılı olarak değinilmiştir.

önemli etkenlerdir. Çünkü anlatı boyunca görünen kadınlar ya televizyondaki porno filmlerde izlenen ve erkeğin erotik bakışının haz nesnesi haline gelen kadınlar ya da sokaklardaki seks işçileridir. Bu açıdan bakıldığında pornografinin⁷⁴¹ de cinsel şiddetin uygulanmasındaki etkisi önemli bir nokta olarak filmde yer alır.

Erkekleri, fizyolojik gerçekliğin tersine, doymak bilmez bir cinsel enerjiyle dolu, kadınları ise cinsel açıdan her zaman, her yerde elde edilebilir gösteren pornografinin, sadece cinsel duyguları coşturmayı amaçladığı ve porno filmlerde sadece cinsel ilişkilerin gösterildiğini kabul etmek olanaksızdır. İzleyici konumundaki kişi filmde gördüğü kadınları, erkekleri, olayları ve gücü elinde bulunduran tarafın kim olduğunu kendi toplumsal deneyimleriyle de birleştirerek belli bir bağlam içinde değerlendirmektedir.

Oskay'a göre; bazı pornografik filmlerde cinsel heyecan ve doyumun, tamamen, şiddet gösterimi aracılığıyla sağlanması; tecavüz ya da cinsel şiddet sahnelerinden sonra cinsel ilişkiyle ilgili eylemlerin gösterilmemesi⁷⁴² izleyicilerin beyinde çeşitli fantezilerin oluşmasına ve kadını bir araç konumuna getirerek, erkeğin gönlünce muamele edebileceği, cinsel doyum aracı olarak, görülmesine neden olmaktadır. Kadına karşı uygulanan şiddet gösterimini izlemek kişiye şiddet uygulamalarını öğretip kazandırmakta ve ilerisi için bu davranışa hazırlık biçimleri edinmemize yol açmaktadır⁷⁴³.

İzlenen şiddet görüntüleri herhangi bir arınma yaratmamakta tam tersine izlenen şiddet onaylanır türde verildiğinde izleyiciler tarafından benimsenip, meşru olarak algılanmaya başlamaktadır⁷⁴⁴. Özelde kadınlara genelde ise tüm “öteki”lere duyulan düşmanlık günlük ve sıradan deneyimlere yayılmış, normalleşmiş ve kimse bu

⁷⁴¹ Pornografinin kadın ve tecavüz üzerine etkileri ile ilgili olarak önemli bir çalışma, Andrea Dworkin'in **Pornography: Men Possessing Women**, The Women's Press, London, 1981 adlı eseridir. Dworkin göre; pornografiyle, kadının cinselliği elinden alınmakta, kullanılmakta ve penis bir sindirme imgesi olarak silahtan bile daha önemli hale gelmektedir.

⁷⁴² Ünsal Oskay, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım**, Der Yayınları, İstanbul, 2000, s.359.

⁷⁴³ A.g.e., s. 368.

⁷⁴⁴ A.g.e., s. 376.

öfke ve şiddeti sorgulamaz hale gelmiştir. Bu açık ve örtük şiddetin sorgulanmaması sonucunda da sıradan hayatlar sinmiş ya da sindirilmiştir⁷⁴⁵.

Bu açılardan bakıldığında anlatı içinde yer alan ve izleyiciye de kısım kısım gösterilen porno filmlerin izlenmesi yaratılan bu erkek dünyası içinde kadının konumunun oluşmasında önemli bir etken olarak gözükmektedir. Aynı şekilde Kaptan'ın her akşam esrarlı sigaradan sonra anlattığı hikâyeye de, kadının değerlendirilme şeklinde etkilidir. Daha öncede ayrıntılı olarak değindiğimiz üzere Ali rüyasında kaptanın anlattığı bu hikâyeyi kadın karakter yerine gemideki kadını koyarak yaşamakta ve uyanınca da kadından aynı şeyleri bekleyip olmayınca tecavüz etmektedir. Film boyunca erkekler arasındaki iktidar mücadelesinin aracı olan kadın, erkekliğini ispat etmek isteyen, bilinçaltına yerleşmiş fantezilerini gerçekleştirmek isteyen, cinsel haz açısından tatmin olma arzusu içinde olan erkeklerin tecavüzlerine, fiziksel şiddetine ve hakaretlerine maruz bırakılmıştır. Erkeklerle ait olan bu dünyadaki düzen ve intizam da yine kadının ortadan kaldırılmasıyla gerçekleşir, kadını öldüremeyen anlatı onu yaralanmış şekilde geminin dışında bırakarak yola devam eder. Genel olarak baktığımızda; *Gemide*, perdeye yansıttığı nedeni belli olmayan sert erkek dünyasını ve bu dünya içinde kadına ve zaman zaman belli ölçülerde diğer erkeklerle uygulanan şiddeti sinemasal unsurlarla estetikleştiren bir film olarak karşımıza çıkar ve dünyayı kadınların güvensizlik duyacakları bir yer halinde resmeder. Filmin en büyük tehlikesi de burada yatmaktadır. Çünkü kadına bu tekinsiz dünyada, diğer erkeklerin şiddetinden korunmanın yolu olarak sokaklardan, gece karanlığından uzak durması düşüncesi iletilmekte ve kadın kamusal alan dışına itilmektedir.

4.2.1.2. BARDA

4.2.1.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	Serdar Akar
Yapımcı	Serdar Akar, Güner Koralı Alev Gezer
Senarist	Serdar Akar

⁷⁴⁵ Zeynep Tül Akbal Süalp, "Kent, İmge, Özne ve "Dışarıklık" Zaman Mekanlar", **III. Mimarlık ve Felsefe Toplantısı "Zaman Mekan/Mekan Zaman"** İstanbul, İTÜ, 18-19 Kasım 2005, s.8.

Görüntü yönetmeni Mehmet Aksın
Müzik Selim Demirdelen
Kurgu Aziz Günhan İmamoğlu

Oyuncular:

Nejat İşler Selim
Hakan Boyav Patlak
Serdar Orçin 45
Erdal Beşikçioğlu Nasır
Volga Sorgu Çırak
Eray Özbal Savcı
Doğu Alban Nail
Burak Altay TGG
Melis Birkan Nil
Nergis Öztürk Sevgi
Sezen Aray Pelin
Meltem Parlak Aynur
Zeki Demirkubuz Mahkum
Çağan Irmak Mahkum
Cemal Şan Mahkum
Selim Demirdelen Mahkum
Serdar Akar Mahkum

Ek Bilgiler:

Vizyon Tarihi: 02.02.2007

Toplam Hafta: 18

Toplam Seyirci: 236.648⁷⁴⁶

4.2.1.2.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi

Barda filminin resmi web sitesinde filmin konusu şu şekilde özetlenmiştir:

⁷⁴⁶ http://www.sinematurk.com/film_genel/16195/Barda, 10-07-2012

“Nail, Nil, TGG, Aynur, Aliş, Sevgi, Pelin ve Cenk, yaşları 18 ile 25 arasında değişen genç bir arkadaş grubudur. Günlük hayatın akışı içinde huzurlu ve neşeli bir hayat sürmektedir. Her birinin kendilerine ait sıkıntıları ve çözmek zorunda olduğu problemler olsa da gençliğin getirdiği umutla hayata sınıksız bağlıdırlar. Kimi evlilik, kimi mezuniyet, kimi düzenli bir hayata adım atma hayalleri içinde olan bu gençler, birden bire hayatlarının tam ortasına giren nedensiz şiddetle büyük bir yıkım yaşarlar.

Bir gece yarısı, arkadaşlarının işlettiği barda son biralarını içip eve dönecekken içeri giren beş kişilik bir grup tarafından silahla alıkonulurlar. Elleri, ayakları, ağızları bağlanan gençler sabaha kadar dayak, işkence ve tecavüze maruz kalırlar. Kendilerini alıkoyan grubun görünürde hiçbir amacı yoktur. Yaşları 20 ile 45 arasında değişen bu grup, hayatlarında eksik kalan her şeyin hesabını hiç tanımadıkları bu gençlerden çıkartırlar.”⁷⁴⁷

Filmin resmi web sitesindeki konu özetine bakıldığında, filmin iki farklı gruba ait bireylerin arasında geçen olayları konu edindiğini ve filmin fazlasıyla şiddet içerdiğini anlamaktayız. Belirtilen özet içinde sınıfsal farklılıklara, “adalet” kavramını tartışmasına değinilmemiş ve “nedensiz şiddet” olgusu vurgulanmıştır.

Barda, yönetmenin diğer filmlerindeki gibi sınırlandırılmış bir alandaki insan ilişkilerini anlatmakta ve içerdeki-dışarıdaki ayrımı yine dikkat çeken unsurlar arasında yer almaktadır. İçerideki olaylar, dışarıdakilerin yüzünden meydana gelmekte filmde dışarıdan gelenler şiddet doğurup, içeridekilerin düzenini bozmaktadır. Gerçekten de film dışarıdan gelenleri "öteki"leştirmekte ve şiddetin nedeni olarak göstermektedir.⁷⁴⁸

Filmde dışarıdan gelen ve “öteki”ler olarak görülen bu karakterler, *Gemide* filminde olduğu gibi, bir anlamda özne olamamış, dışarıda bırakılmış, yaşadıkları toplum içinde adeta nesne konumunda olan erkeklerden oluşmaktadır. Alt sınıfa mensup olan, ufak tefek işlerde çalışan, eğitimleri olmayan ve kendi küçük dünyalarında yaşayan bu erkekler dışarıda yer alan ve uzaktan gördükleri dünyaya katılmak istemekte; ancak en ufak denemelerinde bu dünyaya ait olmadıkları hatırlatılmaktadır.

⁷⁴⁷ <http://www.bardafilm.com/>, 10-07-2012.

⁷⁴⁸ Senem A. Duruel Erkılıç , Hakan Erkılıç, “*Barda: Şiddet Bağlamında Barın İçi Ve Dışı*”, *Selçuk İletişim*, Sayı: 5, 3, 2008, s. 216.

Kendi hayatlarını kuramayan ve yaşadıkları hayatın öznesi olamayan bu erkekler, Connell'ın belirttiği üzere “hegemonik erkeklik” anlayışının ikincil konuma ittiği erkeklik biçimlerine örnek teşkil etmektedir.

Filme bakıldığında; film, bar sahnesiyle başlar. Bir grup arkadaş anlaşıldığı üzere sürekli bu bara gelmektedirler. O gece de grup grup bara gelirler ve karakterler yavaş yavaş ortaya çıkarak kendilerini gösterirler. Gündemleri Pelin'in hamileliğidir. Bebeği aldırma istemektedirler ve ertesi gün yapılacakları tartışır. Ancak bir sonraki gün yaşananlar bu karardan vazgeçmelerine neden olur ve Pelin ve Cenk evlenip çocuğu dünyaya getirmeye karar verirler. O gece yine bardaki konserde buluşmak için sözleşirler.

Filmin giriş sahnesinden sonra “Adalet mülkün temelidir.” yazısının özellikle vurgulandığı boş bir mahkeme salonu görülür. Mübaşir hakimin bulunacağı kısma dosyayı bırakarak salondan çıkar. Filmin bundan sonraki bölümleri mahkeme sahneleri ve barda geçen gece sahneleriyle paralel olarak devam eder. Hakim bir yandan sanıkları dinlerken diğer yandan da o gece olanlar hatırlanır.



Şekil 17: Boş mahkeme salonunun yer aldığı sahneden örnek plan.

Bar sahnesine geçildiğinde ise konser başlamış gençler bira içip eğlenmektedirler. Konserin bitiminin ardından da barda ki herkes gitmesine rağmen son bir bira içmek isterler. Barmen arkadaşları onları kırmaz son bir bira verir, kapıdaki görevliyi göndererek barı kendisinin kapatabileceğini söyler. Birkaç dakika sonra bir adam içeri girer biraz bakıp çıkar ve ardından diğerleriyle tekrar gelir. Barmen barın kapandığını söylemesine rağmen bu beş kişi dinlemez ve sadece birer bira içip

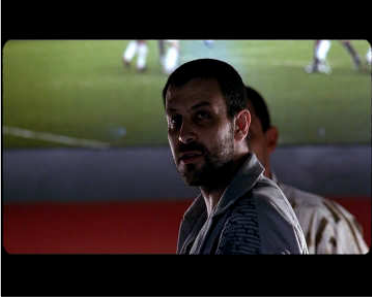
gideceklerini söylerler. Kızlar korkar ve gitmek isterler. Bir süre sonra adamların bakışları ve konuşmaları ve hareketleri iyice rahatsızlık vermeye başlar bunun üzerine herkes kalkmak ister ama TGG yani Güven itiraz eder ve kalmak zorunda kalırlar. Bara giren beş kişiden Selim, Patlak, 45 ve Nasır alkolün yanında uyuşturucu da alırlar. Tekrar içki istemelerinin ardından barmen mümkün olmadığını kapattıklarını söyleyince tartışma çıkar ve diğer erkekler de kavgaya karışır. Ama Selim'in silahı vardır ve o silahı çıkarınca kavgaya durur. Daha sonra bütün kızları ve erkekleri bağlayıp dövmeye başlarlar. Bu şiddet gece boyunca devam edecektir. İlerleyen saatlerde ise bu duruma Nasır'ın Pelin'e tecavüzüyle başlayan tecavüz olgusu eklenecektir. Patlak ise şiddetin boyutunu daha da artırarak Pelin'in bütün vücudunu jiletle paramparça hale getirecektir. Ölüm, yaralanma, tecavüz ve şiddetle geçen gece Çırak'ın Pelin'in kaçmasına göz yumması sonucu polislerin barı basmasıyla sona erecektir.

Mahkemenin sonunda ise hakim kararı bildirir; ancak savcı durumdan memnun olmaz ve gençlerle konuşur bir telefonlarıyla diğer mahkumların içeride onların "gerçek" cezasını vereceğini söyler. Gençler adına Nail böyle bir şey istemediklerini söylese de savcının adalet anlayışına göre adalet mahkemede yerini bulmamıştır ve gerekirse kendileri bu adaleti sağlamalıdır. Bu nedenle hapisnede bekleyen diğer mahkumlara ihtiyaçları olan alet ve silahlar gelir, bir kısmına intihar süsü verilerek diğerleri de bıçaklanarak öldürülür.

4.2.1.2.2. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi



Nail, TGG (Güven), Nil, Sevgi, Pelin, Aynur: 18-25 yaş arasında yer alan bir arkadaş grubunun üyeleri olan, kendi hayatlarına dair çeşitli sorunlar yaşayan, kendilerine göre bir düzen oturtan bu gençler hemen hemen her gece aynı mekâna gitmekte ve bira içip eğlenmektedirler. İçlerinde evlenmekte olan çiftlerin yanı sıra yeni tanışmış sevgili olmuş arkadaşları da yer almaktadır. Orta sınıfa ait olduğunu söyleyebileceğimiz bu gençler üniversite de okumuş ya da okumakta, belli bir hayat standardı çerçevesinde yaşamaktadırlar.



Selim: Bara giren beş kişiden biri olan Selim grubun lideri olarak görünmektedir. İçeri girince barmenle o konuşur, silahı o çeker, diğerlerine yapmaları gerekenleri o söyler, son ana kadar kararları o verir. Alt sınıftan gelen, uyuşturucu kullanan, alkol alan Selim aynı zamanda en öfkeli olanlarıdır. Öfkesi sadece o gençlere değil, onların temsil ettiği yaşama, onların hayat tarzıdır. Çünkü kendisi o dünyaya girememekte, girmeye çalıştığı anda da terslenmekte, aşağılanmaktadır. Tıpkı diğerleri gibi o da sürekli küfürlü konuşmaktadır.



Patlak: Patlak karakteri içlerinde en yaşlı olanlarıdır. Uyuşturucu hapları gruptakilere dağıtan da odur. Şiddete hepsi eğilimli olmasına rağmen Patlak'ın ki daha farklı boyuttadır. Sadistçe duygularla Pelin'in tüm vücudunu jiletle kesen Patlak daha sonra kendisi de kanlar içinde olmasına rağmen büyük bir rahatlıkla içeri girer.



45: Gece boyunca en yoğun şiddeti uygulayan, tecavüz eden, sürekli küfürler eden 45 sabahın yaklaşması ve dışarı çıkma vaktinin gelmesiyle yavaş yavaş değişir. Mahkeme sırasında ise yaptıklarının bir kısmını inkar ederek suçu Selim'in üzerine atmış, bütün bunların onun yüzünden olduğunu dile getirmiştir. Ancak uyguladığı tüm şiddet anlarında, yaptığından en çok zevk alanlardan biri olarak görülmektedir.



Nasır: Diğerlerine göre daha az konuşan ve gecenin büyük kısmını ayağının kırılmasından ötürü yatarak geçiren Nasır, tıpkı diğerleri gibi şiddet eğilimlidir.



Çıracak: Diğerlerine göre, gruba tam olarak da giremeyen Çıracak, ona verdikleri takma isimden de anlaşılacağı üzere grubun çırağı konumundadır. Ayak işlerinin yaptırıldığı, herkesin kızıp bağırdığı, kendileri uyuşturucu hap alırken onu dışarıda bıraktıkları ve dalga geçtikleri Çıracak gecenin bitmesinde önemli rol oynamıştır. Kızların hallerini gördükten sonra bir anlamda vicdan azabı duymaya başlamış ve Pelin'in kaçıp diğerlerini de kurtarmasına izin vermiştir.



Savcı: Mahkemelerin sağladığı adalet konusunda şüpheleri olan ve hakim de dahil pek çok kişiyle bu konuyu tartışan savcı “hukukun yeterli olmadığı” durumlarda kendi adaletini sağlayabileceğini ve kişilerinin kendisinin ceza verebileceğini düşünmektedir.

4.2.1.2.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi

Gerçek bir olaydan⁷⁴⁹ esinlenerek sinemaya aktarılan *Barda* filmi gerek konusu gerek şiddetin kullanımı gerekse de kullandığı sinemasal dil açısından üzerinde çok fazla tartışılan bir film olmuştur.

Filmin tartışmaya çalıştığı kavramalara ve konulara değinmeyi daha sonraya bırakıp sadece sinemasal dili kullanımı açısından incelediğimizde pek çok sorun olduğunu görmek mümkündür. Filmin girişini oluşturan başlangıç sahnelerinin ardından film tamamen barda ve mahkeme salonunda geçmektedir. Genel olarak karanlık bir atmosfer içinde geçen ve yoğun bir şiddetle karşı karşıya kaldığımız sahnelerde izleyicinin bulunduğu pozisyon, işkence ve tecavüz sahnelerindeki konumu sinemasal dil açısından önemli öğeler olarak görülmektedir.

⁷⁴⁹ Gerçek olay 1997 yılında Ankara'da gerçekleşmiş ve 5 genç, silahlı 7 kişi tarafından evlerinde rehin alınarak, yaklaşık 17 saat dayak, elektrik ve tecavüz gibi çeşitli işkencelere maruz kalmışlardır. Olayın ayrıntıları için bkz. <http://www.hurriyet.com.tr/pazar/5850513.asp>

İktidar, erkeklik, sınıf, eril söylem, cinsiyet, hukuk, adalet, vicdan, şiddet ve tecavüz gibi pek çok kavrama göndermede bulunan ve tartışmaya açmaya çalışan film, bunları perdeye aktarmaya çalışmış ancak pek çok eleştiri de almıştır.

Çalışmamızın bu bölümünde, belirtilen kavramların perdeye yansıtılması bakış, özdeşleşme, sahne düzeni gibi sinema dilinin çeşitli öğeleri baz alınarak incelenmeye çalışılacak ve özellikle tecavüz sahnelerinin aktarılması sırasındaki çekimler ayrıntılı olarak analiz edilecektir.

4.2.1.2.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi

Daha önce de değindiğimiz gibi film analizlerinde dikkat edilmesi gereken unsurlardan biri de kameranın gözünün kimin gözü olduğu sorusu yani bakış sorunsalıdır. *Barda* filmi söz konusu olduğunda da olaylara kimin dünyasından, bakışından bakmamızın beklendiği önemli bir unsurdur.

Filmin giriş bölümünde ilk gruba ait gençler ve yaşadıkları dünya hakkında bilgiler verilmekte nasıl bir yaşam tarzı benimsedikleri izleyiciye aktarılmaktadır. Oldukça serbest yetişen, belli bir gelir düzeyine sahip ailelerden gelen, kadın-erkek ilişkisi ve cinsellik konusunda (Nil ve Nail'in ilişkisi hariç, onlar daha önce bir cinsel deneyim yaşamamışlardır) deneyim sahibi olan bu arkadaş grubunun kendilerine göre çeşitli problemleri vardır ve o dönemde ortak olarak çözmeye çalıştıkları problem Pelin'in kürtaj problemidir. Filmin bağlamı kısmında ayrıntılı olarak tartışacağımız bu konu hakkında gençlerin bakışı ve izleyicinin konuya bakışının oluşturulması da önemlidir. Kürtaj korkulacak, kaçınılması gereken bir şey olarak gösterilmiş, kürtajın olmasını endişeli şekilde bekleyen arkadaş grubu, kürtajdan vazgeçilip evlenmeye karar verildiği anda olayı büyük bir sevinçle karşılamışlardır. Böylece benimsenen bakış açısıyla izleyiciye kürtaj hakkında da yönlendirici bir sunum yapılmıştır.



Şekil 18: Pelin'in kürtaj olmaya gittiği doktor sahnesinden planlar.

Filmin giriş kısmında karşımıza çıkan, basmakalıp diyalogların kullanıldığı, hemen her gençlik filmi ya da dizisinde yer alan diğerlerine göre daha felsefi cümleler kuran bir karakterin de yer aldığı bu sahneler ve oyunculuk performansları da izleyici olarak bizi gençlerden uzaklaştırmakta onlara ve yaşamlarına belirli bir mesafeden bakmamıza neden olmaktadır.

Filmin kadınları konumlandırışına baktığımızda da filmde yer alan kadınların, sanık avukatı hariç, hepsi genç grubun içinde yer alan kadınlardan oluşmaktadır. 18-25 yaş arasında yer alan bu kadınlar üniversite eğitimi almış ya da halen almakta olan, Nil hariç hepsi bir cinsel deneyim yaşamış, aileleri belli bir gelir seviyesine sahip, hemen her gece bara giden, alkol alan, serbest kadınlar olarak çizilmişlerdir. Kendi yaşadıkları dünya içinde sıradan bir hayata sahip olan kadınların diğer grubun gelmesiyle konumları değişmiş ve sıradanlıkları da kaybolmuştur. Çünkü daha alt sınıfa mensup olan bu erkekler için bu kadınların konumu yaşadıkları hayat nedeniyle “fahişe”den farksızdır. Herkesle rahatça cinsel ilişkiye gireceklerini düşündükleri bu kadınları aşağılamayı da en doğal hakları olarak kabul ederler. Filmde kullanılan ve fazlasıyla küfürü barındıran dil içinde de erkeklerin erkeklikleri ile dalga geçilip aşağılanırken, kadınlara da “fahişe” muamelesi yapılıp, küfürler edilmekte ve tecavüz onlar için önemsiz bir durum olarak görülmektedir.

Bakışın bir sorunsal olarak karşımıza çıktığı önemli sahneler arasında şüphesiz şiddet ve tecavüz sahneleri de önemli bir yer tutmaktadır. Uygulanan her şiddeti kimin gözünden gördüğümüz, bunun hangi nedenlere bağlandığı ve hatta oyunculuk performansları bile izleyici olarak bizim bakışımızı etkilemektedir. Özne kamera

kullanımının da görüldüğü tecavüz sahnelerinde bakışın sahibi olarak karşımıza aktif eril bakış çıkmakta ve Tül Akbal Süalp'in deyişiyle, *Barda*'da bizim tecavüzcünün, işkencecinin gözünden bakmamız, bundan haz ve keyif almamız, anlamının ötesinde anlayış göstermemiz beklenmektedir. *Gemide* filminde tek bir sahnede ortaya çıkan bu durum *Barda* filminde ise filmin bütününe yayılmış durumdadır. Film şiddeti anlatmak istediğini söylerken, şiddeti şiddetle üretmekte ve izleyicinin üretilen şiddetten keyif alması istenmektedir.⁷⁵⁰ Akbal'ın da belirttiği gibi sinemasal dilin oluşturulmasında en önemli unsurlardan olan bakış kavramı *Barda* filminde önemli bir tartışma konusunu oluşturmuş şiddet uygulananların bakışından çok şiddet uygulayanların bakışı benimsenmiştir. Filmin sonunda ise “mahkemenin sağlayamadığı adalet” bireyler vasıtasıyla yine şiddet uygulanarak sağlanmış, şiddet şiddeti doğurmuş ve bu bakış açısına göre vicdanlar bu şekilde rahatlatılmıştır.

4.2.1.2.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi

Bakış kavramıyla bağlantılı olarak karşımıza çıkan özdeşleşme süreci de *Barda* filminde aynı problemleri bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle tecavüz ve şiddet sahnelerini baz aldığımızda, bakışın şiddet uygulananlardan yana olmaması, izleyicinin özdeşleşme sürecini de etkilemektedir.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, olayları bir kişinin görüş noktasından, onun bakış açısından anlatmaya hizmet eden öznel kamera kullanımında, bakışımız, kahramanın bakışıyla tam olarak örtüştürülmekte, olaylar sadece ve tam olarak onun gözleriyle görünmektedir.

Barda filmine ve tecavüz sahnesine tekrar baktığımızda, filmde, aktif eril bakışa yüklenen hazzın işlerliğini burada da göstermekte olduğunu ve izleyiciyi filmin içine taşıyan kamera ve anlatı yardımıyla gözümüzün filmdeki kadın karakterlerle değil de erkek karakterle özdeşleştiğini, filmin atmosferini ve olayları onların gözüyle algılamaya başladığımızı görürüz. Özellikle öznel kamera kullanımı ile gösterilen

⁷⁵⁰ Zeynep Tül Akbal Süalp, “Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni yönelimler VIII: Sinema ve Politika**, 8. kitap, Ed. Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s.133-134.

tecavüz sahnesi izleyicinin doğrudan tecavüzcünün bakışı ile özdeşleşmesini istemekte ve bu durumda kadın karakterle özdeşleşmek, onun yaşadıklarını anlamak anlatı içinde imkansız hale gelmektedir. Bu sahne sırasında izleyici, kadınla özdeşleşip tecavüzü onun yaşadığı şekliyle yaşamak ya da görmek yerine tecavüzcünün bakışı ve onun yaşadığı hazzı anlayacak şekilde konumlandırılmıştır. Yani izleyici tecavüzden rahatsız olmak yerine haz almaktadır. Bu nedenle izleyicinin, kadının yaşadıklarını ya da yaşanan olayın ve şiddetin yanlışlığını, reddedilmesi gerekliliğini anlaması zorlaşmaktadır.



Şekil 19 : Öznel kamera kullanımının uygulandığı tecavüz sahnesinden örnek planlar.

Filmin oyuncularıyla yapılan Radikal Cumartesi’de yapılan bir röportajda, Nejat İşler, “*Herhangi bir sahnede bir an yaptığınızdan hoşlandığınızı hissedip kendinize yabancılaştığınız oldu mu?*” sorusuna “*Hoşlanmadığımı söyleyen oldu mu?, Benim daha ileriye gitmek istediğim oldu çok. En yorucu kısmı da oraya kadar geliyorsun ve yapmıyorsun...*” şeklinde cevap vermiştir.⁷⁵¹ İşler’in bir oyuncu olarak işin kamera arkasındaki kısmını bilmesine rağmen verdiği bu cevap onun dahi karakterlerle ne derece özdeşleştiğini ortaya koymasından önemli bir örnektir.

Filmdeki özdeşleme sürecini etkileyebilecek önemli bir unsuru da karakterler oluşturmaktadır. Gençlerin canlandığı ve giriş sahnelerinde hayatlarına genel olarak değinilen karakterler her ne kadar filmde daha çok yer alsalar da diğer grubun bara girmesiyle bütün dengeler değişmektedir. Hayatlarına dair herhangi bir şeye çok fazla

⁷⁵¹ Radikal Cumartesi Gazetesi, 27.01.2007

değinilmeyen bu karakterler ilk gruba göre filmin atmosferi içinde daha ön plana çıkmakta ve çok daha özenli olarak yaratılan bu karakterler diğer karakterlerin sığılığı yanında daha da ön plana çıkararak ilgiyi kendilerine toplamaktadırlar.

4.2.1.2.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi

Barda filminde, filmin giriş sahnesinden hemen sonra başlayan şiddet ve tecavüz sahneleri film boyunca devam etmiştir. Filmdeki tecavüz anları bir kısmı gösterilmemiş, tuvalete ya da mutfığa götürülen kadınlara tecavüz edildiği sözle ifade edilmiş ve daha sonra yarı çıplak ya da bağlanmış olarak bırakılan kadınların tecavüz sonrası görüntülerine yer verilmiştir. Ancak 45'in Sevgi'yi mutfığa götürüp tecavüz ettiği sahneyi biz de izleriz. Önce kanlar içinde yerde yatan Pelin'i Sevgi ile birlikte görürüz, ardından 45'in Sevgi'nin kafasını mutfak tezgahına vuruşunu ve ona tecavüz etmesini onun gözünden izleriz. Gözümüz 45'in gözüyle birleşmiştir ve Sevgi yakın çekimde tezgahın üstünde yatmaktadır. Bu sahne düzeniyle bir anlamda izleyici tecavüzün suç ortağı haline gelir. Bu bakış bize bir yandan tecavüze uğrayan Sevgi'yi diğer yandan yerde yatan Pelin'in bulanık görüntüsünü verir. Özdeşleşme kısmında da ayrıntılı olarak belirttiğimiz üzere sinemada öznel kamera kullanımı, bizi kahramanın bakışı ile aynı düzleme oturtmakta ve onun duygularını paylaşmamızı sağlamak için kullanılmaktadır. Tecavüz sahnesindeki bu kullanımda bu amaca hizmet etmiş ve izleyici olarak bizim bakışımızı tecavüzcünün bakışıyla birleştirmiştir. Tecavüz gibi kadın bedenine ve ruhuna yapılmış bu büyük saldırının, kadının bakışından değil de tecavüzcünün bakışından verilmesi, izleyicinin, kadının duygularını, hissettiklerini anlamak yerine tecavüzcünün hazzını yaşamakla baş başa bırakılmasına neden olmuştur.

Filmde perdeye yansıyan bir diğer tecavüz sahnesi de Selim'in Nil'e tecavüz ettiği sahnedir. Barın futbol sahasında iki grup arasında Selim'in zoruyla yapılan maçın ardından Nail'in Selim'e gol atmasını Selim bir erkeklik ve iktidar sorunu haline getirmiş hayatındaki her şeyin hatta "kadınının" bile onun olduğunu dile getirerek en başından beri yanından ayırmadığı Nil'i bar kısmına götürüp masanın üzerine yatırarak tecavüz etmiştir. Tecavüz sahnesinin düzeni açısından tartışma yaratacak bir diğer sahne

de budur. Sahnenin düzenine baktığımız zaman genel planda nesnel bir çekim görürüz. Kameranın daha uzakta kaldığı bu çekimde izleyici sahneyi bir çerçevenin içinden izler. Ortamı ve kişileri aydınlatacak bir ışık kullanılmamıştır. Karanlık bir ortamda kalan Nil ve Selim'in adeta silüetleri görünmektedir. Bu sahne düzeniyle karanlıkta ve uzakta kalan izleyici dikizci pozisyonunu korumaktadır. Olaylara uzaktan tanık olan izleyici, diğerinden yalıtılan salonun karanlığı ile projeksiyonun koşulları ve anlatısal özellikler ile özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını yaşamakta, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten, onların dikizcilik fantezisinden yararlanan bu sahneler, tecavüz sahnelerinde bir kat daha tehlikeli olmaktadır. İzleyicinin haz duygusunu tatmin eden dikizcilik şiddet ve cinsel şiddet kullanımıyla bir araya geldiğinde izleyiciye ikinci bir haz alma durumu da yaşatabilmektedir.



Şekil 20: *Barda* filminde yer alan tecavüz sahnesine örnek planlar.

Sadece tecavüz sahneleri açısından değil kadın bedeninin kullanımı açısından da filmlerin aynı dikkati göstermeleri gerekmektedir. Delicesine ve büyük bir hazla dövülen, tecavüze uğradıktan sonra yarı çıplak ya da kanlar içinde yatan kadınların film içinde sürekli gösterilmesi ve bunun filmin atmosferi içinde yoğrulup normal bir hale getirilmesi de bir diğer önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.2.1.2.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

İzleyicinin kişisel deneyimleri ve hayal güçleriyle bir araya gelerek anlamlı bir bütün oluşturan, yaşa, sınıf, cinsiyet, kimlik gibi çeşitli değişkenlere bağlı olarak birbirinden farklı değerlendirmelere neden olabilen filmler, bu nedenle sadece sinemasal kodların çözümüyle değil bağlamsal değerlendirmelerle de analiz

edilmelidirler. Bu sebeple bu başlık altında şu ana kadar çeşitli sinemasal kodların çözümü açısından ele alınan *Barda* filmi bağlamsal olarak da değerlendirilecek ve çeşitli yorumlamalara gidilecektir. Anlatı içinde yer alan karakterlerin ilişkileri, cinsiyet ve sınıfsal ilişkiler de göz önünde bulundurularak filmde ortaya konan hem fiziksel hem cinsel hem sözlü şiddetin hangi amaçlarla kullanıldığı ve bunların dayandırıldığı temeller ele alınmaya çalışılacaktır.

Filmde bağlamsal anlamda değerlendirilecek ilk sorun filmin giriş bölümünde yer alan ve daha önce de kısaca değinilen kürtaj problemidir. Cenk ve Pelin bir süredir beraberdirler ve Pelin hamile kalmıştır, bebeği aldırarak istemektedir. Cenk “gerekli şeyleri” hazırladıktan sonra bir grup arkadaş ertesi gün onlarla birlikte giderler. Ancak ilginç olan kısım kürtajın yasal olarak belli bir döneme kadar serbest olduğu bir ülkede bu gençlerin kürtaj yaptırmak için bir dairede illegal olduğu söylenebilecek bir ortamda kürtaj yaptırmaya gitmiş olmalarıdır. Hiçbir şekilde hijyenik bir ortamın olmadığı, merdiven altı denebilecek bir yerde, doktor olup olmadığı bile belli olmayan, yanında çalışan kadınların herhangi bir şekilde konuya vakıf olmadığı belli olan bir ortamda kürtaj yaptırılması, içerden kanlar içinde bir kadının çıkması, hasta ve hasta yakınından gelen kadın çılgınlıkları ve bunun normal bir kürtaj durumu gibi izleyiciye aktarılması yanlış ve yönlendirici bir kürtaj sunumu olarak görülmektedir. Her yaştan ve her eğitim seviyesinden izleyiciye sahip olan sinemanın kadın, kadın bedeni ve sağlığı açısından bu denli yanlış bilgiye yer vermesi geleneksel ataerkil yapının devamına hizmet etmektedir.

Filmde göze çarpan bir diğer önemli sorun da iktidar ve erkekler arası iktidar sorunudur. Sonradan gelen grubun (Selim ve diğerleri) bara girdiği ilk sahnede üstünlük gençlere aittir ve barmende dahil olmak üzere herkes yeni gelenlerden rahatsız olurlar, herhangi bir sürtüşme anında erkeklerin tamamı olaya müdahale etmek sonradan gelenleri dışarı atmak isterler. Ancak Selim’in silahı çekmesiyle mekândaki iktidar el değiştirir ve Selim ile arkadaşları önceki ezilmişliklerinin intikamını almaya başlarlar. Özellikle filmin sonlarına doğru olan bardaki maç sahnesinde özellikle kendini göstermektedir. Nail’in maç sırasında Selim’e gol atmasını bir erkeklik ve iktidar sorunu haline getiren Selim önce Nail’i bacağından vurur, ardından her şeyinin ona ait

olduğunu hatta “kadınının” bile onun olduğunu belirterek kız arkadaşı Nil’e tecavüz eder. Erkekler arasındaki iktidar savaşının araçlarından biri ve en önemlisi yine kadın olur ve kadın bedeni bir mal gibi iki erkek arasında sahiplik tartışması yaratır.

Erkeklığı, “*erkeklığın kadınlığa karşı tanımladığı bir toplumsal cinsiyet düzeni içinde kurulan ve bu yolla kadınlarla erkekler arasındaki iktidar ilişkilerini sürdüren toplumsal bir yapılanma*”⁷⁵² olarak tanımlayan Connell’in da belirttiği gibi tecavüz, iktidar eşitsizlikleri ve erkek üstünlüğü ideolojisine yerleşmiş bir “kişiden kişiye” şiddet biçimidir ve tecavüz en açık anlamda bu düzenin bir uygulamasıdır.⁷⁵³ Çalışmamızın birinci bölümünde yer alan Tecavüz ve İktidar başlığı altında da ayrıntılı olarak değindiğimiz üzere eski medeniyetlerden itibaren kadın, erkekler arası mücadelenin ve iktidar savaşının bir nesnesi olmakta ve tecavüz çoğu zaman bunun bir aracı olarak kullanılmaktadır.⁷⁵⁴ Kadına yönelik tecavüz, bir erkeğin bir başka erkeğe karşı işlediği suç olarak, onun kadınının ırzına geçme olarak yorumlanmakta ve eril şiddeti intikam temelinde meşrulaştırmaktadır. Yani kadına zorla sahip olma yalnızca haz sağlamaya yönelik bir eylem değildir ve farklı iktidar mekanizmalarını içermektedir. Bu durum iki ülke arasındaki savaşta askerlerin fethettikleri ülkelerin kadınlarına tecavüz etmeleri ile bağlantılıdır. Sahip olma, kazanma kadına tecavüz aracılığıyla tanımlanmaktadır.

İktidar ve erkeklik sorunsalının ortaya çıktığı sahnelerden biri de filmin aralarına giren mahkeme sahneleridir. Bu sahnelerde elinde iktidar varken bütün gece gösterdikleri "erkeklığın", bu iktidar kaybolduktan sonra ne hale geldiğine en iyi göstergelerdendir. 45’in gece boyunca hemen hemen en büyük hazzı olarak uyguladığı şiddet ve tecavüzleri mahkeme sırasında nasıl reddettiği, Selim’in ve diğerlerinin üzerine atarak, büyük bir korkuyla gece boyunca övündüğü erkeklik göstergelerinden nasıl vazgeçtiği, “iktidar” ve “erkeklik” krizlerine verilebilecek en iyi örneklerden birini oluşturmaktadır.

Filme ve mahkeme sahnelerine gelen eleştirilerden biri de Melih Altınok’tan gelmiştir. Altınok, yönetmenin, adalet sistemini sorgulama iddiası ile ortaya çıktığı bir

⁷⁵² Deniz Kandiyoti, a.g.e., 2007, s.200.

⁷⁵³ Connell, a.g.e.,1998, s. 150-151.

⁷⁵⁴ Daha ayrıntılı bilgi birinci bölümünde yer alan Tecavüz ve İktidar başlığı altında yer almaktadır.

filimde en basit hukuk kurallarını bile göz ardı ettiğini belirtmiş ve yönetmeni şu şekilde eleştirmiştir:

“İşlenen toplu suçun, Ağır Ceza Mahkemesi yerine Asli Hukuk Mahkemesi'nde görülmesi; suçu birbirinin üzerine atan sanıkların tek bir avukat tarafından savunulması; duruşma başlarken başkanın vicdanıyla karar vereceğini belirtmesi ve mübaşir ağzıyla kararı sanıklara okuması; sanık avukatının mahkeme dışında hâkimle görüşmesi ve duruşmada şikâyetçi tarafında bulunması; savcının filmsel süreçte anlatılmayan bir sebeple sanıklara karşı olan kini ve hakimle olan gerçeğe aykırı diyalogları...”⁷⁵⁵

Ayrıca Altınok yönetmene “Şiddetin devası şiddet mi olsun?” sorusunu sormuş ve filmin sonunda Akar’ın tavrını koyduğu tarafı da belirterek filmle ilgili eleştirilerine devam etmiştir.⁷⁵⁶

Gerçekten de adalet ve hukuk sistemini sorgulamak gibi bir iddia ile yola çıkan bir filmin sonunda yönetmenin, adalet sisteminin verdiği cezayı beğenmeyen bir savcı karakteri aracılığıyla, olayın mağdurları bunu istemese de kendi isteği ve “vicdanı” ile yaşanan şiddeti yine şiddetle cezalandırması yönetmenin olaya bakışını ve tercihini ortaya koymasından önemli bir göstergedir. Yönetmen bir yandan mağdurlar aracılığıyla bunun yanlış olduğunu söyletirken diğer yandan da filmin sonunda başka bir karakter aracılığıyla bunu gerçekleştirmiş ve vicdanları “rahatlat”mıştır.

⁷⁵⁵Melih Altınok, “Kurtlar Vadisi “Barda”yken”, http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1171290059&year=2007&month=02&day=12,12 Şubat 2007.

⁷⁵⁶ A.g.e.



Şekil 21: *Barda* filminin sonunda gençlerin intikamlarının alındığı sahneye örnek planlar.

Filmin şiddet ve tecavüz sahnelerine gelindiğinde ise, yine toplumsal sınıf, kimlik, cinsiyet, nedensiz şiddet gibi çeşitli kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Eric Fromm, şiddeti, kendi içinde oyuncu, tepkisel, öç alıcı ve ödünleyici olmak üzere çeşitli türlere ayırmıştır. Fromm'un kategorilendirmesinde *Barda* filminde görülen ve nedensiz şiddet olarak da değerlendirilen şiddet biçimine en yakın olanı ödünleyici şiddet türüdür. Fromm'a göre; ödünleyici şiddet, güçsüz bir kişide üretici etkinliğin yerine geçen şiddet türüdür. Buradaki temel etken güçsüzlüktür. Yaşam yaratmak insanın salt bir yaratık durumunu aşması anlamına gelirken, yaşamı yok etmek, yaşamı aşmak, edilgenliğin dayanılmaz acısından kurtulmak demektir. Yaşam yaratmak güçsüz insanda bulunmayan bir takım nitelikler gerektirmekte, yok etmek için ise, şiddete başvurmak yetmektedir. Güçsüz insan tabancası ya da bıçağı olduğu anda yaşamı yok ederek onu aşabilmekte ve böylece kendisini yadsıyan yaşamdan intikam alabilmektedir. Güçsüzlükten doğan ve güçsüzlüğü ödünleyen bu şiddet türünde yaratamayan insanın yok etme güdüsüne tanıklık ederiz.⁷⁵⁷ *Barda* filminde de tam olarak yaratamayan

⁷⁵⁷ Eric Fromm, **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev. Yurdanur Salman, Nalân İçten, Payel Yayınları, İstanbul, 1994, s. 24-25.

karakterlerin, yok etme güdüsü içinde, ellerine gücü geçirdikleri anda etrafa neler yapabileceklerine tanık oluruz.

Aslı Daldal da Radikal gazetesinde 12-02-2007 tarihli yazısında *Barda* filminin şiddeti kullanımı açısından eleştirisine yer vermiş ve Türkiye'nin bir parçası haline gelmiş toplumsal şiddetin eleştirel bir yaklaşımla perdeye aktarılmasının cesur adım olduğunu belirtmiş, ancak *Barda* filminde toplumsal eleştiri potansiyelinin yeterince kullanılmadığını dile getirerek filmin, “*şiddeti 'tüketilebilir' ve hatta zaman zaman 'haz alınabilir' bir formata da soktuğunu*” ifade etmiştir. Daldal, ayrıca filmdeki karakter yaratımına da dikkat çekerek işkenceye maruz kalan genç grubun yüzeysel de olsa bir takım bilgileri verilirken alt gruba ait diğer karakterlerle ilgili hemen hemen hiçbir ipucunun verilmemesini sorgulayarak “*Peki o zaman kimdir bu kişiler ve neden yaparlar bu işkenceyi tanımadıkları gençlere?*” sorusunu sormaktadır. Bu soruya,

“Akar'ın filmi izleyici kitlesi olarak temelde o "beyaz-Türk" adı verilen elit zümreyi hedef alır (zaten "lümpenler" sinemaya da pek gitmez). Bu yüzden de işkence gören "temiz burjuva gençlerin" profilini çıkarmak kanımca yönetmen için yeterli görünmüştür. İzleyicilerin "kurbanları" tanıyıp kendilerinden olduklarını anlaması yeterlidir. Böylelikle, bardaki karanlık, klostrofobik atmosfere yakın bir seyir ortamında oturan seyirci kurbanlarla had safhada özdeşleşebilir, bu işkenceyi kendisi de bizzat yaşayabilir ve sadist çete üyelerinden tiksinebilir. Hatta savcının yargıca söylediği "bunlar insan değil canavar" sözüne bile inanabilir ve bazı insanlar canavar ruhludur, onları yok etmeliyiz anlayışını savunan Bush familyasına hak da verebilir. İşkenceciler yüzeysel olarak, köyden kente göç etmiş ama kentli olamamış, yoldan geçen kızlara laf atan, barlara almamakla, itip kakmakla, adamdan saymamakla pekala da haklı olduğumuz o kent magandalarıdır. Bunun şöyle bir altını çizmek yeterlidir. Filmde neredeyse, "barlara almamak yetmez, bunların hepsini içeri tıkmalıyız" mesajını vererek, iyi burjuva çocukları ve kaka lümpen serseriler ikiliğini fazlasıyla vurgulayarak burjuvazinin vicdanına su serper.”⁷⁵⁸

cevabını vermektedir. Gerçekten de izleyici için bir taraftan sinemasal dilin kullanımı ile haz mekanizması işlerken diğer yandan da alt sınıfa ait bu karakterler “öteki” konumuna getirilip dışlanmakta, hatta öldürülmesinde herhangi bir sakınca görülmemektedir.

⁷⁵⁸ Aslı Daldal, “*Barda Ne Oluyor?*”, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6770, 18/02/2007.

Nihal Karaca da bir bara girerek hiç tanımadıkları gençlere işkence, şiddet, tecavüz ve cinayeti uygun gören bu adamların, sınıfsal konumlarına dikkat çekerek aşağılanmalarına, sınıf çatışmasına, filmin aslında nedensiz şiddeti değil, modern kapitalizmin yaptığı tahribatı anlatmaya çalıştığına değinerek; ancak bunun filme fon olmaktan ileri gidemediğini baskın şiddet görüntülerinin ön plana çıktığını belirtiyor. Karaca ayrıca, Akar'ın kapitalizmden şikayet ederken yaptığının, alt sınıf korkusunu pekiştirdiğini, henüz sınıf bilinci oluşmamış bir kitle için bu kadar ağır önermelerde bulunmanın ve bunu da şiddet kültürünü eleştirmek adı altında yapmanın uygunsuzluğunu ifade etmektedir.⁷⁵⁹

Serdar Kökçekoğlu da Beyazperde eleştirisinde, *Barda* ile ilgili sebepsiz gibi görünen işkence sahnelerinin altında yatan nedenleri açıklama çabalarının yetersizliğine değinmektedir.⁷⁶⁰

Serdar Akar ise, film gösterime girdiği sırada kendisiyle yapılan röportajlarda hukuku, adalet sistemini tartışmasını, “*hayatta yaşanan problemlerin temelinde ciddi sorunların olduğunu bunun da bir hukuk meselesi olduğunu*” dile getirerek açıklamıştır. Akar'a göre, bu yasalardan oluşan bir hukuk değil, insan hayatını ve birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyen bir hukuktur. Yönetmen filmini, binlerce yılda oluşan bu hukuk kurallarına uyulmadığı zamanda neler olduğunu ortaya koyan bir film olarak tanımlıyor.⁷⁶¹ Yönetmen ayrıca kendisine “şiddet göstererek şiddet karşıtı olunmaz denir, sizce” sorusuna “sinemada öyle bir kaidenin olmadığı” şeklinde cevap veriyor.⁷⁶²

Filmin üzerinde durulması gereken bir diğer önemli unsuru da kullandığı dildir. Filmin atmosferi ve yaratılan karakterler göz önüne alındığında bir süre sonra sıradan ve normal görülen bu eril dil, üzerinde düşünülmesi gereken bir başka tartışma konusunu oluşturmaktadır. Selim ve diğerlerinin bara girmesinin ardından kullanılmaya başlayan bu dil de aşağılanan ve üzerinden küfür edilen yine kadınlar olmuştur. Erkeklerle edilen küfürler de dahi onların erkekliklerini aşağılayan, kadınsılaştıran bir dil

⁷⁵⁹ Nihal B. Karaca, **Haneke'den Tenekeye: Barda...**, <http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=497975>, 09 Şubat 2007.

⁷⁶⁰ Serdar Kökçekoğlu, <http://www.beyazperde.com/filmler/film-133394/elestiriler-beyazperde/>, 12-07-2011.

⁷⁶¹ Serdar Akar Röportaj, **Empire Özel**, Ocak 2007, s. 65-66, Serdar Akar Röportaj, **Marie Claire**, Aralık 2006, s. 237.

⁷⁶² Serdar Akar Röportaj, **Empire Özel**, Ocak 2007, s. 66

kullanılmaktadır. Grubun içinde çıkan hemen hemen tek kavgada bu nedenle çıkmıştır. Nasır'ın 45 için söylediği ve erkekliğini sorguladığını düşündüğü sözler kavga çıkarmıştır. Kadınlara sürekli "orospu" kelimesi kullanılırken erkekler için de onların cinsel organ yokluğunu ya da küçüklüğünü ifade eden küfürler kullanılmakta ve bu dil filmin tamamına yayılmaktadır.

Genel olarak bakıldığında *Barda* filmi, hem sinemasal dilin kullanımı hem de anlatının yapılandırılmasında pek çok sorunu bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle kadın bedeninin kullanımı ve tecavüz sahnelerinin verilişi sırasında bakışın sürekli olarak etkin erkek karakter odaklı olması anlatı içindeki kadınların hikâyelerine zarar vermekte ve olaylar izleyicinin haz unsuru haline gelmektedir. Şiddeti şiddetle cezalandıran ve bu görüşü meşrulaştıran film, tecavüz sahnesinde öznel kamera kullanımı gibi sinemasal öğelerin kullanımıyla da izleyiciyi yaşanan şiddete ortak olmaya davet etmektedir.

4.2.1.3. İKİ KADIN

4.2.1.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Yavuz Özkan

Senaryo: Yavuz Özkan

Yapımcı: Z Film

Müzik: Berrak Taranç

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular:

Haluk Bilginer *Bakan*

Zuhal Olcay *Seks işçisi*

Serap Aksoy *Bakanın karısı*

Ek Bilgiler:

Vizyon Tarihi: 11 Aralık 1992

Toplam Seyirci: 39.711

Ödüller:

- İskenderiye Film Festivali-1993 (En İyi Senaryo, En İyi Kadın Oyuncu)

- 29. Antalya Film Şenliği-1992 (En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Halk Jürisi Ödülü)
- 5. Ankara Film Festivali-1993 (Seçiciler Kurulu Özel Ödülü, En İyi Yönetmen, En İyi Kurgu)
- 7. Adana Altın Koza Film Şenliği-1993(Özel Ödül)
- 12. İstanbul Film Festivali-1993 (En İyi Film, En İyi Yönetmen)

4.2.1.3.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi



Şekil 22: Filmin giriş sahnesinden plan örnekleri.

Film bir suyun üzerine yansıyan renkler ile başlar, fonda bir anne kızın konuşması vardır. Annesi kıza renklerin suya nasıl yansıyıp, birleştiğini ve sonsuzluğa aktığını anlatmaktadır. Daha sonra bir ormanın içinde anne kızın arabalarına doğru koşmalarını görürüz. Küçük kız görme engellidir ve annesi ona doğayı, renkleri anlatmaktadır. Anne kız eve giderler ardından anne kızını bakıcısına teslim eder, hazırlanıp dışarı çıkar. Kadın bir seks işçisidir. Bir otele, kendisini bekleyen adamın yanına gider. Adam genç bir bakandır. Bir süre sonra bakanla kadın arasında sürtüşme başlar ve bakan kadının konuşmalarından hoşlanmayarak onu göndermek ister; ancak daha sonra kadının söylediklerini kabullenemez ve onunla birlikte olmak ister. Bu sefer de kadın onu reddeder ve birlikte olmak istemediğini söyler; fakat adam onu dinlemez şiddet uygular ve kadına tecavüz eder. Ardından adamlarını çağırır ve kadını yaka paça kimsenin görmeyeceği şekilde arka taraftan dışarı attırır. Bunun üzerine kadın, ertesi gün bakanı dava etmeye karar verir. Zar zor da olsa bir avukat bulur ve bakana dava açar.

Tecavüz ve dayak haberinin tüm basın organlarına yansması sonucu hem politik çevreler hem de bakanın ailesi bu skandalın etkisiyle çalkalanır. Bakan'ın karısı

önce eşinin masumiyetine inansa da bu konuda bazı kuşkuları vardır. Kısa bir süre sonra karı koca arasında ki gerginlik büyük bir çatışmaya dönüşür. Bakanın karısı, kendine müşteri süsü vererek para karşılığında seks işçisini dağdaki evine çağırır. Amacı ona para teklif edip davadan vazgeçmesini sağlamaktır; ancak kadın kabul etmez ve yaptığı konuşma bakanın karısının kafasını karıştırır. Bir süre sonra iki kadın tekrar buluşur ve aralarında bir yakınlaşma başlar; fakat bakan bu durumu öğrenir ve bu ilişkiyi engeller. Bakan, davadan beraat edip suçsuz olarak evine döner.

4.2.1.3.3. Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi



Tecavüze uğrayan kadın: Genç ve güzel olan bu kadın, mesleğini kabullenmiş ve profesyonelce bu işi yaparak hayatına devam etmektedir. Kendisine saygısı ve güveni tamdır, başkaları tarafından yaptığı iş nedeniyle hor görülmesine karşın o işinden utanmamaktadır. İhtiyaçlarını karşılayacak kadar para

kazanmakta ve bir yandan da ailesine para göndermektedir. Görme engelli bir kız çocuğunu evlat edinen kadın gündüzleri boş vakitlerini kızıyla geçirmekte ve onunla doyasıya eğlenmektedir.



Bakan: Yaklaşık 10 yıldır politikayla uğraşan ve genç yaşta bakan olan adam, toplumun da kabulünü kazanmış bir evlilik gerçekleştirmiş, genç, güzel ve zengin bir ailenin kızıyla evlenmiştir. Çok mutlu olmasalar bile etraftaki insanların görüşleri her iki taraf için de önemlidir ve rutin bir evlilik hayatını devam

ettirmektedirler. Ataerkil söylemden beslenen bakan, bu düşünce tarzına sahip olduğunu hem seks işçisi kadına hem de karısına davranışlarında da belli etmekte, karısına fiziksel olmasa da psikolojik şiddet uygulayarak karısını suçlayarak, onu baskı altına almaktadır.



Bakan'ın karısı: Genç ve güzel bir kadın olan bakanın karısı, aynı zamanda zengin bir ailenin de kızıdır. Kendi hislerinden çok etraftaki insanların ve çevresindekilerin onun hakkında düşündükleriyle ilgilenen kadın, olayla ilgili ilk andan itibaren aynı tepkiyi vermiştir. Diğer kadınla tanışmasından sonra

yavaş yavaş değişen kadın onun hayatına girmesiyle kendisine ve hislerine odaklanmış, bir anlamda özgürleşmeye başlamıştır.



Avukat: Her ne kadar eğitim almış, iyi bir hukuk adamı olsa da ataerkil yapı onu da etkilemiştir. Bir yandan kadını savunmaya çalışırken bir yandan da onu sorgulamaktadır. Davayı kazanamayacaklarını, kimsenin bir “fahişe”ye tecavüz edileceğine inanmayacağını belirtir. Olayın basına düşmesini

sağlar; bir yandan bakan için bir skandal yaratır; ancak diğer yandan seks işçisi kadının hayatı da gözler önüne serilir ve eleştirilir, gazeteciler tarafından bile küçük görülür.



Tecavüze uğrayan kadının babası: Sık sık görmeye alıştığımız tutucu, yargılayıcı, “namus” uğruna cinayetler işleyen babalardan farklıdır. Olay basına yansıyıp gerçekler öğrenilince kızının yanına gelir, sadece nerde yanlış yaptıklarını sorar, onu dışlamaz, hakaret etmez, şiddet uygulamaz. Sadece anlamaya

çalışır ve kızının yanında kalarak bir süre de olsa manevi olarak destek olur.

4.2.1.3.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi

Yavuz Özkan'ın 1992 yapımı filmi, gerek konusu gerekse de kullandığı sinemasal dil açısından üzerinde durulması gereken bir filmidir. İktidar, erkeklik, sınıf, eril söylem, hukuk, adalet ve tecavüz gibi pek çok kavramı tartışan film, bunları perdeye aktarmada da oldukça başarılı olmuştur.

Genel olarak sinemasında sade bir dil anlayışını benimseyen Özkan, sinemasal dilini istenen mesajı aktarmaya hizmet edecek şekilde oluşturmakta ve filmlerinde toplumsal yapıdan uzaklaşmadan, toplumsal mücadeleyi, bireylerin hayatla didişmesini, mücadele etmesini konu alan filmler yapmaktadır. Özkan'ın belirli bir duruşa sahip olan filmlerinde yer alan karakterler de direnmekte, hayatlarını savunmakta, mücadele etmektedirler. Bireyler, sistemin içinde yer almakta ancak direnmeyi de bırakmamaktadırlar.

İki Kadın filminde de Özkan, gerçek anlamda da iktidarın bir parçası olan bir bakanla bir seks işçisinin öyküsünü anlatmakta ve bunu yaparken de erkek egemen yapıyı, hukuk ve adalet anlayışını, toplumun çeşitli kesimlerinden insanların görüşlerini başarılı bir şekilde perdeye aktarmakta ve tecavüzün yarattığı etkiyi kadın açısından başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Filmin bir diğer önemli özelliği de filmdeki hiçbir karakterin adının olmamasıdır. Film boyunca herkes birbiriyle konuşmakta, pek çok olay yaşanmakta; ancak hiç kimsenin adı duyulmamaktadır. Böylece Özkan, kişilerin üzerinden görünse bile, adeta toplumun tamamının sorunlarını dile getirip, sistemi eleştirmektedir.

Çalışmamızın bu bölümünde, Özkan'ın eleştirdiği tüm bu kavramlar sinemasal dilin kullanımını açısından, bakış, özdeşleşme, sahne düzeni gibi sinema dilinin çeşitli öğeleri temel alınarak incelenmeye çalışılacak ve özellikle tecavüz sahnesinin çekimleri ayrıntılı olarak analiz edilecektir.

4.2.1.3.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi

Daha önce de belirttiğimiz gibi tartışmalı bir kavram olan bakış, film boyunca izleyicinin olayları birinin ya da birilerinin gözleriyle görmesi ve onların bakışını geçici olarak sahiplenmesi anlamına gelmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde izleyici koltuğunda oturanların, bilinçli ya da bilinçsiz olarak konumlandırıldıkları yer toplumsal cinsiyet tartışmaları açısından önemlidir.

Bakış sadece sinemasal dilin bir öğesi olarak değil aynı zamanda bağlamsal açıdan da önemli bir referans noktasıdır. Filmdeki karakterlerin konumlandırılışı, kadına olan bakış ve değerlendirme şekli de filmin sunduğu dünyayı anlamak açısından faydalı

olmaktadır. Bu nedenle bu başlık altında ilk olarak kadının konumlandırılışının değerlendirilmesi ardından da sinemasal dilin bir ögesi olarak bakışın filmdeki kullanımına değinilmesi daha uygun olacaktır.

Filmde yer alan iki ana karakter kadındır. Bunlardan birisi seks işçisi olan ikincisi ise bakanın karısı olan kadındır. Seks işçisi olan kadın karakter diğerine göre, daha güçlü, kararlı, mücadelecı ve özgür olarak çizilmiş, bakanın karısı ise kocasının iktidar ve güç ilişkilerinin bir parçası olmuş, sistemin ve yaşadığı hayatın adeta kölesi olmuş bir kadın olarak yansıtılmıştır. Tecavüze uğramasının ardından adalet arayışına giren bir seks işçisi kadını anlatan filmin içinde toplumun, basın, ailesinin kadına karşı olan tepkilerine de yer verilmiştir. Seks işçisi kadın tecavüze uğramasının ardından avukat tutmuş ve bakana karşı dava açmıştır. Ancak ilk zorluğu avukatı ikna aşamasında yaşamıştır. Avukat kendisine inandığını söyler; ancak *“bir profesyonele tecavüz edildiğine kimsenin inanmayacağını”* belirtir. Davanın açılıp avukatın girişimleriyle olayın basına yansımalarının hemen ardından bakan bir basın toplantısı düzenler ve burada ilk olarak olayın bir komplo olduğunu söyleyerek *“bir fahişeye tecavüz düşünebiliyor musunuz”* diye sorar. Basın toplantısından sonra kadın ilgi odağı haline gelir ve gazeteciler evine giderek onunla konuşmak ister. Ancak asıl ilgilendikleri olaydan ve yaşadıklarından çok onun seks işçisi olması, hayat şartları, kazandığı para olur. Tüm bunlar izleyiciye aktarılırken eleştirel bir üslup benimsenir ve toplumun bakış açısının yanlışlığı vurgulanır. Kadın etrafındaki tüm insanlardan daha erdemli olarak yansıtılır.

Tecavüz sahnesine bakıldığında ise, evinde giyinip, gece için hazırlanan kadın otel odasına gelmiştir. Bakanın adamları kapıda kadını karşılar ve adama haber verirler. Adam tedirgin bir şekilde hazırlanır ve kadını içeri almalarını söyler. *“seni çok övdüler, özelliğın ne”* diye sorar, kadın *“ne yapmamı istiyorsun”* diyince adam *“etrafında dön, kıçını salla...”* diyerek kadına tepki gösterir ve bütün illüzyonu bozduğunu söyler. Kadın kırmızı şalını adamın yüzüne sürer; ancak adamın gerginliği devam etmektedir. Kadın nelerden hoşlanabileceğini *“fahişe”*lik içgüdüğü ile bulabileceğini söyleyince adam *“bunun sırrını anlat mesleğimde işe yarayabilir”* der. Kadın *“bu size inananlara haksızlık olmuyor mu”* diye sorunca *“görüldüğün kadar aptala benzemiyorsun”* diyen

adam iyice gerilir. Kadının hem bu kadar güzel hem de akıllı olması adam tarafından hoş karşılanmaz. Aralarında ilk anda başlayan gerginlik gittikçe artar. Adam durumu çok saçma bularak ayağa kalkar, kadın onu takip eder ve yanına gelir ona dokunarak onu tahrik etmeye çalışır; fakat adam istemez ve onu göndermeye çalışır. Kadın “*madem beceremeyeceksin ne diye orospu çağırırsın*” deyince adam sinirlenip kadına sarılır, kadın “*bu sefer de ben istemiyorum*”der; ancak adam dinlemez ve “*pis sürtük seni kim bu kadar şımarttı*” diyerek sarılmayı sürdürür. Kadın susmaz ve “*bazılarının çenesi neden bu kadar kuvvetli anlarım, bütün gücü oraya toplar*” deyince, adam daha da sinirlenir ve kadına tecavüz eder.



Şekil 23: Bakanın kadına şiddet uyguladığı sahnedeki plan örnekleri.

Tüm bu sahne boyunca kamera karakterlerden herhangi birinin yerine geçmez. Ancak kadının adama “*zaten bişey yapacağına benzemiyordun, madem beceremeyeceksin ne diye orospu çağırırsın*” demesinden tecavüz anına kadar erkeğin bakışı hakimdir. Olayları kadın açısından değil de erkek açısından görürüz. Kadın her sözüyle adamı daha sinirlendirmekte adeta kışkırtmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz üzere Erich Fromm’a göre; “*Otorite için, söylemek gerekirse yalnızca iki cinsiyet vardır: tahakküm edenler ve itaat edenler.*”⁷⁶³ Ancak burada itaat etmesi beklenen kadın adama karşı çıkmakta, istekleri ve söyledikleri ile onun tahakkümüne girmeyeceğini açıkça belli etmektedir. Kendisi karşısında bir tehdit olarak var olan ve erkekliğini sorgulayan bu kadın karşısında adam cezalandırma ve “erkekliğini” ispat etme yoluna gitmekte ve kadın istemese de zorla onunla cinsel ilişkiye girmektedir. Böylece erkekliğini ispat etmekte ve kadın karşısında iktidarını yeniden sağlamaktadır. Erkekliğiyle alay edilmesi

⁷⁶³ Aktaran: Paglia, s. 279.

sonucunda adeta kendinden bekleneni yapmakta ve gücünü (hem cinsel hem de iktidar anlamında) ispat etmektedir. Ancak kadın susmaz ve “*inşallah senin karına da yaparlar*” der. Adam tekrar sinirlenir ve kadını dövdürüp yaka paça dışarı attırır.

Filmin sinemasal dil açısından bakışı kullanımına baktığımızda ise; genel olarak kameranın kadına ve bedenine karşı mesafesini sürekli olarak koruduğunu görürüz. Gerek tecavüz sahnesinde gerek diğer sahneler de kadın bedeni parçalara bölünüp, belli noktalarına odaklanılmaz, kadın bedeni erotik bir unsur olarak teşhir edilmez. Kadının soyunduğu tek sahne vardır, o sahnede de adam değil bakanın karısı pencereden onu izlemektedir. Kadın bir başka kadın tarafından adeta röntgenlenmekte ve izleyici kadının bakışlarını takip ederek yarı çıplak kadını bir haz nesnesi olarak görmektedir.



Şekil 24: Kadını soyunurken bahçeden izleyen bakanın karısının bakışına plan örnekleri.

Genel bir değerlendirme yapıldığında Türk sinemasında çok fazla örneği görülmeyecek şekilde tecavüz konusuna eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan film, bakış kavramı söz konusu olduğunda da klasik anlatı sinemasının tuzaklarına düşmemiştir. Tecavüz sahnesini kadının yaşadıklarına odaklanarak veren ve olay sonrasında ki tüm mücadelesinde kadını haklı olarak gösteren filmde, sinemasal dil de başarılı bir şekilde kullanılmış ve kameranın kadın bedenine olan mesafesi genel olarak korunmuş ve kadın bedeni bir haz nesnesi olarak yansıtılmamıştır.

4.2.1.3.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi

Dramatik anlatının temelini oluşturan özdeşleşme ile seyircinin duyguları yönetilmekte ve filmdeki karakterlerle özdeşleşebilmesi sayesinde filme ve olaylara

duygusal katılımı sağlanan izleyici, anlatının kendisini yönlendirmesine izin vermekte böylece de kendisine sunulan mesajlar karşısında pasif konuma düşmektedir.⁷⁶⁴

Bakış kavramıyla bağlantılı olarak karşımıza çıkan özdeşleşme sürecinde, özellikle tecavüz ve şiddet sahnelerini baz aldığımızda, bakışın şiddet uygulananlardan yana olmaması, izleyicinin bu sürecini etkilemektedir. Klasik anlatı sinemasında, seyirciyi filmin içine taşıyan kamera ve anlatı yardımıyla göz, filmdeki kadın karakterle değil de erkek karakterle özdeşleşmektedir; böylece izleyici olayları bu şekilde görmeye başlayarak, kendi görüş açısını kaybetmektedir.

Bu hatırlatmalar doğrultusunda *İki Kadın* filmine tekrar baktığımızda özellikle tecavüz sahnesi boyunca bakış trafiğinin kadından yana olduğu görülmektedir. Sahne süresince izleyiciden erkeğin deneyimine ortak olup haz alması istenmemekte tam tersine kadın ve erkeğin yakın yüz çekimleri, kadının nefret ve acı dolu bakışlarının gösterilmesi ile olayın kadında yarattığı travmatik etki izleyiciye aktarılmaya çalışılmaktadır. Herhangi bir şekilde öznel kamera kullanımının olmadığı bu çekimlerde kamera nesnel şekilde olayı gösterirken, kadının yaşadığı acı da perdeye aktarılmakta ve böylece izleyicinin kamera ya da eril bakışla özdeşleşip olayı izlemesi engellenmektedir. Kamera kadın bedenine karşı sürekli belli bir mesafe de kalmakta ve izleyicinin röntgenci bir pozisyonda kadın bedeninin bütünlükten yoksun bir haz nesnesi olarak izlemesinin önüne geçilmektedir.

4.2.1.3.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi

Filmin giriş bölümünün hemen ardından seks işçisi kadını yatak odasında hazırlanırken görürüz, giyinir, makyaj yapar ve evden çıkar, daha sonra bir otele gelir ve kapıda bekleyen adamlar içeriye haber verir. Odada kendisini bekleyen adam hazırlanır, ardından kadını içeri almalarını söyler. Adam kadını görünce “*seni çok övdüler, özelliğın ne*” diye sorar. Daha sonra aralarında kısa ama tatsız bir diyalog yaşanır ve adam kadını göndermek ister. Kadının adama cevap vermesinin ardından

⁷⁶⁴ Topçu, a.g.e., 2004, s.157.

adam hızla yerinden kalkar ve kadına sarılır, kadın bu defa da kendisinin birlikte olmak istemediğini söyler; ancak adam dinlemez ve kadını zorlar, tecavüz eder.

Filmdeki tecavüz sahnesi Türk sinemasında görmeye alıştığımız tecavüz sahnelerinden farklıdır. Tecavüz sahnesinde kadın bedenini erotikleştiren, vücudunun belli noktalarına odaklanıldığı ve kadını bir nesne konumuna düşüren sahnelere yer verilmemektedir. Dişil öznenin fetişleştirilmesinden kaçınılmakta, kamera kadının bedenine karşı saygılı mesafesini daima korumakta ve kamera kadın bedeninin herhangi bir kısmına uzun süre takılı kalmamakta ve böylece seyircinin hissedebileceği herhangi bir haz ya da heyecanın önünü kesilmektedir. Olaylar herhangi bir karakterin bakışından verilmekte, tarafsız olarak aktarılmaktadır. Tecavüz sahnesi sırasında hem kadının hem erkeğin yüzü yakın çekimle verilmektedir. Kadının sessiz; ancak nefret ve acı dolu yüzü gösterilmekte; erkeğin yakın çekim görüntüsünde ise erkek bir süre sonra bakışlarını kaçırmaktadır.



Şekil 25: Bakanın kadına tecavüz ettiği sahneden yakın plan örnekleri.

Tecavüz sahnesi sırasında kullanılan genel planlarda ise kamera ne kadının ne de erkeğin yerine geçer. Farklı açılardan çekilmiş nesnel kamera görüntüleri vardır. Bu görüntüler izleyicinin erkeğin hazzına ortak olmasına engel olur ve aralara giren kadının yakın çekim görüntüleri ile olayın kadın için yarattığı dehşet ve acı izleyiciye aktarılır. Böylece izleyici, tecavüzün erkekte uyandırdığı hazzı değil kadında yarattığı dehşeti izler.



Şekil 26: Bakanın kadına tecavüz ettiği sahneden genel plan örnekleri.

Genel olarak değerlendirildiğinde, filmin tecavüz sahnesinde, ana akım filmlerin, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten ve izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını veren görüntülerden kaçınmıştır. Tam tersine tecavüz sahnesi izleyici için izlenmesi zor bir sahne olarak perdeye yansıtılmıştır. Kadın için her türlü şiddetin ve aşağılanmanın olduğu bu sahnede hem yakın çekimler hem de genel çekimler kullanılmış ve kameranın karanlık bir noktada durup sabit bir şekilde tecavüz sahnesini görüntülemesine izin verilmemiş, böylece izleyici uzaktan, nesnel bir konumda kalarak, karanlık bir salonda tecavüz anına tanık olmamıştır. Tam tersine olay anında hem kadının hem de adamın yaşadıklarını görmüş ve adamın değil, kadının deneyimine ortak olmaya davet edilmiştir. Bu nedenle, filmdeki tecavüz sahnesinin çekimi daha önce de değindiğimiz gibi Türk sinemasında çok sık rastlanmayan başarılı tecavüz sahnesi çekimlerinden kabul edilebilmektedir.

4.2.1.3.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

Filmin öyküsünde belirttiğimiz üzere, film, genç bir bakanın seks işçiliği yapan bir kadına tecavüz etmesini ve kadının adalet arayışını anlatmaktadır. Özkan, bu filmde anlatmak istediklerini şu şekilde ifade etmiştir.

“İki Kadın’da asıl anlatmak istediğim, hayatını savunma bilinci oluşmuş bir insanın -hayatını savunmak için koşullar son derece elverişsiz olduğu halde- bunu yapabilmesi. Ya da bunun için çaba göstermesi. Öte yanda, mücadele verebilmek için hiçbir riski olmayan -tabii bana göre- ve bunu yaptığı zaman kendi hayatını savunmak için hiçbir direnç göstermeyen bir politikacı. Ve hayatı köleleşmiş bir politikacı karısının hikâyesi. Asıl çatışma bu. Onun için bir politikacının bir fahişeye tecavüz etmesi, bu filmin yapısını oluşturuyor.”⁷⁶⁵

Özkan’ın da belirttiği üzere tecavüz olayı üzerine inşa edilen filmde, sadece tecavüz işlenmemiş aynı zamanda iktidar, erkeklik, eril söylem, hukuk, adalet gibi pek çok kavram da tartışılmıştır.

Seks işçiliği yapan kadın, mesleğini profesyonel bir şekilde yerine getiren, kendine saygısı ve özgüveni yüksek olan, hayatını dileği gibi yaşayan, her türlü toplumsal baskı ve dışlanmaya karşı diğer karakterlerden çok daha özgür olan bir kadın şeklinde yansıtılmıştır. Kadın bakanın karısına hayatını anlatırken acıklı bir hikâyesi olmadığını, iyi bir aileden geldiğini söyler ve herhangi bir şekilde düşmüş ya da düşürülmüş olmadığını özellikle vurgular. Bu mesleği kendi seçmiştir ve pişman değildir. Hayatını kendi istediği gibi yaşamakta ve yönlendirmektedir. Sistemin içinde yer alan, iktidarla bağlantılı olan politikacı ile karısı ise iktidarın ve gücün getirdiği imkanlardan faydalanabilmek ve var olabilmek adına sistemin içinde köleleşmişlerdir. Politikacının karısı da en az kocası kadar sistemle iç içe geçmiş ve kendi duygularını bir yana bırakarak etrafındaki insanların istek ve düşüncelerine göre hayatına yön vermeye başlamıştır. İktidar, güç, para vb. unsurların insan hayatını bir süre sonra nasıl köleleştirdiği ve bağımlı bir ilişkiler ağı doğurduğu karı-kocanın hayatı üzerinden oldukça başarılı şekilde yansıtılmıştır. Özkan filmde yer alan kahramanların da zaafı olabileceğini vurgulamış; ancak filmdeki seks işçisi karakterin diğerlerinden çok daha

⁷⁶⁵ Ertekin Akpınar, **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, Hayalet Kitaplığı, İstanbul, 2009, s. 69.

erdemli olduğunu filmde yer alan küçük kızın hikâyesi üzerinden şu şekilde dile getirmiştir:

“... o küçük kız, ona bakan kişinin fahişelik yaptığını bilmiyor. Diğer kadın fahişeye soruyor: “Neden kör bir kızı aldın? Her zaman sana ihtiyacı olsun, senden hiç ayrılmamasın diye mi?” Fahişe kadın, “Bunu hiç düşünmemiştim,” diyor. O’nun da zaafı var. Çünkü sağlıklı bir çocuk alsa, belki ondan utanacak, belki onu terk edecek... Ama gözleri görmeme ihtimali olan bir çocuğun onu terk etme ihtimali hiç yok. Böyle çok temel çatışmalar var. Bizim savunduğumuz kahramanların da zaafı olabilir. Ama bana göre oradaki fahişe, politikacının karısından çok daha erdemli. Filmdeki politikacı ise hayatı belirleyen, ama niteliksiz bir kişilik olarak var. O da karısı gibi kölelik yapıyor. Çünkü siyasetin koyduğu kurallara uymak zorunda. Kimi bunu sorguluyor, kimi sorgulamıyor. Şimdi burada siyaset yapanların hangisinin özgürce siyaset yaptığını söyleyebiliriz. Bir mekanizma var ve o mekanizmanın en üstündeki kişinin belirlediği üslup neyse ona göre siyaset yapılıyor.”⁷⁶⁶

Özkan’ın da değindiği gibi kadın da tıpkı diğerleri gibi bir takım çatışmalar yaşamakta; ancak sistem ve hayat karşısında mücadelesini devam ettirmektedir.

Filmde karşımıza çıkan bir diğer önemli karakter de baba karakteridir. Filmin içinde çok fazla yer almayan ve olayların basına yansımaları ve kadının tüm hayatının ortaya çıkması sonucu kızını ziyarete gelen baba karakteri, Yeşilçam sinemasında alıştığımız baba tiplerinden oldukça farklıdır. Kızının seks işçisi olduğunu öğrenen baba bir gün aniden çıkıp gelir, kızıyla oturur, çok fazla konuşmaz; fakat sinemada karşılaştığımız, kötü yola düşen kızlarına karşı her türlü cezayı veren, “namus” cinayeti işleyen babalara benzemektedir. Kızının yaşadığı hayatı sorgulamaz, aşağılamaz, bağırılmaz, şiddet uygulamaz. Sessizce onun yanında oturur, sadece, kadın “*artık her şeyi biliyorsunuz, keşke ölseydim*” deyince “*keşke*” diye cevap verir. Kendi kendine “*nerede yanlış yaptık*” diye sorar, kızını değil de adeta kendilerini, hayatı sorgulamaktadır. Ardından kızının şimdiye kadar onlara gönderdiği paraların içinden harcamayıp biriktirdiklerini geri verir ve “*bir daha bana para gönderme, sana lazım olur*” der. Sonra sessizce yatak odasına dinlenmeye gider, bir süre sonra kızı da yanına gelir ve yatağa onun yanına uzanır. Elini tutar, baba sevgi ve şefkatle karşılık verir. Otoriter ve

⁷⁶⁶ A.g.e.,s. 69-70.

sert baba figüründen tamamen uzaktır. Ertesi gün gitmeden önce tekrar kızıyla konuşur. Ona tekrar kendileriyle yaşabileceğini ve her zaman bu kapının ona açık olduğunu söyler. Etrafındaki insanların düşündükleri, söyledikleri önemli değildir. O kızının yanındadır ve her ne yaşanırsa yaşansın baba şefkati ve ilgisiyle onun yanında olacaktır.

Filmdeki kişilerin temsil ettiği değerlere bakıldığında da Özkan'ın yönetmen olarak yine önemli noktalara işaret ettiği görülmektedir. Tecavüze uğrayan kadın toplumun siyasi hayatına yön veren, üst düzey bir politikacı tarafından tecavüze uğramaktadır. Bu anlamda iktidarı temsil eden, üst sınıfta yer alan bir politikacının yaptığı bu şiddet eylemi bir kat daha önem kazanmaktadır. Politikacı kendini savunurken *“bir fahişeye tecavüz mümkün mü?”* diye sormakta ve olayın bir komplo olduğunu söylemektedir. Kendini savunurken bile kadını aşağılayıp, hor görmekte ve bir gazetecinin *“fahişeyle isteği dışında birlikte olmayı tecavüz olarak görmüyor musunuz?”* sorusuna cevap vermemektedir. Olayı arkadaşına anlatırken bile yaptığını kabul etmemekte ve kendisini tecavüz etmiş olarak görmemektedir. Filmde, politikacının konumu ve yaptıkları, tecavüzün alt sınıftan, eğitimsiz, maddi durumu iyi olmayan erkekler tarafından gerçekleştirildiğine dair kabul edilen mitleri de yıkmaktadır.

Filmin tartıştığı bir diğer kavram da, hukuk sistemi ve adalet anlayışıdır. Kadın tecavüze uğrayıp, şiddet gördükten sonra ağlayarak *“Gücünüz bana yetiyor değil mi, bunun hesabını soracağım, canınıza okuyacağım, adalet varsa görüşürüz”* der ve eve gider gitmez önce arkadaşlarını daha sonra da daha önce birlikte olduğu bir savcuyu arayarak yardım istemeye çalışır; ancak kimse onu dinlemez. Bir arkadaşının yardımıyla bir avukat bulur ve başına gelenleri anlatıp, davacı olmak istediğini anlatır. Fakat avukat da ilk önce bu davayı kazanamayacaklarını bir fahişe'ye bir bakanın tecavüz ettiğine kimsenin inanmayacağını söyler. Her şeye rağmen dava açarlar. Fakat filmin sonunda kadın davayı kaybeder ve bakan kazanır. Tecavüz söz konusu olduğunda özellikle de bir seks işçisine yapılan tecavüz karşısında hukuk sisteminin eksikliklerini ve yanlışlarını ortaya koyan film, adalet anlayışının da iktidar ve erkek egemen söylemden yana oluşunu göstermektedir. Kadın sadece mahkemede değil toplum içinde ve etrafındaki insanlara karşı da kendini ve yaşadıklarını anlatmak zorunda bırakılmaktadır. Evine

gelen ve haber yapmak isteyen gazeteciler dahi olayın magazinsel kısmıyla ilgilenmişler, tecavüz olayıyla değil de kadının seks işçisi olması, iyi para kazanması, yaşam şartları, evi vb. unsurlarla ilgilenerek, onun yaşadıklarını dinlememişlerdir. Özkan, filmde sadece hukuku değil, basını, düzeni ve olay karşısında aldığı tavırdan dolayı toplumu da eleştirmiştir.

Filmin üzerinde durduğu diğer bir önemli nokta da Gülseren Güçhan'ın dikkat çektiği kamusal alan/özel alan ayrımıdır. Güçhan'a göre, filmin başlangıcından itibaren bu ayrım net bir şekilde verilmiştir. Suyun üzerine yansıyan renkler ile kadın ve kızının konuşmasıyla başlayan filmde, bir süre sonra ikisini ormanlık alanda koşarken ve gülerken görürüz. İkisi de mutludur. Ardından filmin içinde kadının çocuğuyla bahçede oynarken görüntüleri vardır, yine mutluluk sesleri işitilir. Kadının bakanın karısıyla buluşması da göl kenarındaki bir evde olur.



Şekil 27: Filmde kadın, doğa ve dış mekân kullanımına örnek planlar.

Bakanın karısı evin içinde görüntülenir, adeta çerçevenin içinde hapsolmuştur. Kadın eve girer, bir süre konuşurlar ve tekrar çıkar, göl kenarında tek başına dolaşır. Bakanın karısı hala evin içindedir ve mutsuzdur. Onu doğanın içinde diğer kadın ile

olan dostluğu ilerleyince görürüz, mutluluğu ancak o zaman yakalamıştır. Bu tür sahneler dışında filmde yer alan tüm kamusal ve kapalı alanlarda, kadınlar için bir tehdit söz konusudur. Kadın bir otel odasında tecavüze uğrar, adliye binasında ve evinin dışında gazetecilerin sıkıştırmasına maruz kalır. Bakanın karısı seks işçisi kadınla geçirdiği kısa zamanlar hariç hep ev içinde yer almıştır. Güçhan'ın da vurguladığı gibi ataerkil anlayış kadını özel/ev içi alana hapsedmiş ve kamusal alandan dışlayarak dış dünyanın onun için tehlikelerle dolu olduğunu bir kez daha göstermiştir. Film bu anlayışı yinelemiş ve özel alan kadının bu alanda ki temsili ile “kadınsılaştırılmıştır”.⁷⁶⁷



Şekil 28: Özel alan ve kadının bu alandaki temsiline örnek planlar.

Yavuz Özkan ise filmlerindeki mekân kullanımı ve sinema dilini yaratmasındaki etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Mekânlar, mekânların kullanımı, filmin ilk karesinden son karesine renkler, ışık, mizansen ve efektlerin kullanımı bir üslûbun yaratılmasında önemli olan unsurlardır. Kimi zaman hiçbir diyalogun anlatamayacağı bir şeyi, bir psikolojiyi, bir çaresizliği, bir direnişi ya da karşı çıkışı, mekânları doğru kullanarak, o mekândaki çatışmaya neden olan etkileri, oyuncularınıza verdiğiniz mizansenle, yağmurla, sisle ya da fırtınalarla güçlendirebilirsiniz. ...

Ben kahramanlarımı genellikle kentlerin dışına, açık alanlara götürürüm. Hikâye genellikle kentte kurulur, çelişki ve çatışmalar kentte turmandırılır. Sonra kahramanlarımı sistemin denetiminin çok keskin olduğu kentlerden, metropollerden uzaklaştırırım. Gittikleri yerlerde bireylerin, giderek toplumun esaretine neden olan baskı araçlarının hiçbiri yoktur. Yani, kahramanlarımı sistemin kendisinden ve sistemden

⁷⁶⁷ Gülseren Güçhan, “‘İki Kadın’: 1990’lı Yılların Türk Sineması’nda Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolündeki Değişmeler”, **Her Şeye Rağmen Ayakta 90’lı Yıllar Türkiye Sineması**, Edt. Şükran Kuyucak Esen, Aksav, Antalya, 2012, s.64.

kaçınılmaz olarak etkilenmiş çevrelerinden uzaklaştırıp nefes alabilmelerini ve sakin düşünebilmelerini sağlarım. Hani vardır ya; insanın kulaklarını patlatacak, sersem edecek bir gürültünün içinden sessiz, sakin bir yere çıkarmanız da, az önceki gürültünün dehşetini daha iyi fark edersiniz. Anlatmak islediğim, öyle bir şey. Kahramanlarımı bu nedenle açık alanlara götürürüm. Orada hayatlarının muhasebesini yapma, kendileriyle yüzleşebilme şansı veririm onlara. Bu, kimi zaman hayatın insanoğluna neler sunmaya, neler armağan etmeye hazır olduğunu fark etmelerine yarar.

Kimi zaman da içlerinden bazılarını geldikleri yere geri yollarım. Kahramanlarımın içinden çıkamadıkları bir sorunları varsa, onları kapalı mekânlara alırım. Eğer sorunlarına çözüm üretecek durumda değilse, pencerelere demir parmaklıklar ya da panjur, vs. koyarım. Pencerelerin dışında saçma sapan şeylerle hayatlarını nasıl da çarçur ettiklerini, ya da onların kendi kendine yetmezliklerinin hayatla baş edememelerinin resmini yaratacak düzenlemeler yaparım. Kahramanlarımdan biri yaşamın onlara vaat ettiği zenginlikleri keşfetme eğiliminde, diğeri kendi sığılığında boğulacak gibi görünüyorsa, mizansen bu duruma göre kurulur.

Direnmeyi, hayalleri, ütopyaları olmayanı, hayatla didişmeye mecali olmayanı pencerenin önüne oturtur, yüzünü kapalı mekâna döndürürüm. Dışarıya baktırmam, hareket ettirmem, onu kendi sığılığının içinde boğulmaya terk ederim. Diğeri yüzü dışarıya dönüktür. Hareket halindedir. Kendisini çevreleyen duvarların, demir parmaklıkların içine sığmadığını ifade edecek mizansenler veririm. Mekânın bu anlayışla düzenlenmesi, mizansenin bu şekilde planlanması, iki kişinin arasındaki farklılıkların, sorunun hangisinden kaynaklandığının, aralarındaki mesafenin kapanıp kapanamayacağını da ipuçlarını verir.”⁷⁶⁸

Bu açıdan, hem Gülseren Güçhan’ın hem de Yavuz Özkan’ın mekân kullanımı hakkındaki yorumlarını göz önüne alarak filme tekrar baktığımızda, özellikle bakanın karısının bulunduğu sahnelerde Özkan’ın amacına gerçekten ulaştığını görürüz. Özkan bakanın karısını gerçekten de kapalı alanlara mahkum etmiş; ancak onu içeriye değil de dışarıya bakacak şekilde konumlandırmış ve sorunlarının farkında olan, Özkan’ın deyişiyle “*Kendisini çevreleyen duvarların, demir parmaklıkların içine sığmadığını ifade edecek*” bir konumlandırmaya gitmiştir. Buna karşın seks işçisi kadın açık alanlarda daha çok görülmekte ve iki kadın arasındaki fark mekân kullanımıyla da izleyiciye yansımaktadır.

⁷⁶⁸ Akpınar, a.g.e., s. 60-62.

Filme getirilen eleştirilerden biri de sonu ile ilgili olmuştur. Daha önce de değindiğimiz gibi filmin ilk bölümünü, tecavüze uğrayan bir seks işçisinin adalet arayışı oluşturmaktadır. Kadın bunun için her türlü mücadeleyi vermekte ve kendisine tecavüz edildiğini ispatlamaya çalışmaktadır. Böylece izleyicide kadının verdiği mücadelenin sonuç alıp alamayacağı, davayı kazanıp kazanamayacağı yönünde bir beklenti oluşmakta ve o ana kadar sistemi oldukça başarılı şekilde eleştiren film sonlara doğru farklı bir zemine kaymaktadır. İki kadın arasındaki ilişkiye odaklanmaya başlayan film, kamusal alandaki mücadeleden özel alana kaymakta ve duygusal bir ilişki filmin konusuna hakim olmaktadır. Böylece film yön değiştirmekte ve kadının mücadelesi ve tecavüz ikinci plana düşmektedir. Bu konudaki bir diğer eleştiri de “Medyada ve Sinemada Lezbiyenler ve Biseksüel Kadınlar” söyleşisine katılan, Lambdaistanbul LGBTT (Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Travesti ve Transeksüel) Derneği gönüllüsü ve *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* belgeselinin yönetmenlerinden biri olan Zeliha Deniz’den gelmiştir. Deniz, filmin ilk bölümünü başarılı bulmakla beraber ikinci bölümde yer alan lezbiyen ilişkinin yansıtılış şeklini eleştirmektedir. Deniz’e göre;

“Bir de Yavuz Özkan’ın İki Kadın filmi var. Ben, bu filmi cesur bulmakla beraber sorunlu da buluyorum. Filmde, Zuhal Olcay bir seks işçisi ve Haluk Bilginer ona tecavüz ediyor. Bilginer bir milletvekili olduğu için, Olcay çok fazla ses çıkaramıyor. Bilginer’in karısını canlandıran Serap Aksoy ise bu tecavüzdən haberdar oluyor ve Zuhal Olcay’la iletişime geçiyor ve iki kadın birbirine âşık oluyor. Burada ne var? Yine mağduriyet var. Yalnız, filmde, Zuhal Olcay “Ben profesyonel bir seks işçisiyim” diyor. Yani, “Benim seks işçisi olmam, bana tecavüz edilebileceği anlamına asla gelmez. Benim istemediğim cinsellik, tecavüzdür”e getiriyor. Bu yönüyle, aslında gayet feminist bir duruşu var filmin. Benim eleştiri getirdiğim yer ise, iki kadını yine birbirine muhtaç duruma getirmesi ve “erkeksizlikten lezbiyen olunur” önyargısını beslemesi...”⁷⁶⁹

Filmin genel bir değerlendirmesi yapıldığında, Deniz’in de belirttiği gibi, film, kadının, *“Ben profesyonel bir seks işçisiyim; ancak benim seks işçisi olmam, bana tecavüz edilebileceği anlamına gelmez. Benim istemediğim cinsellik, tecavüzdür”*

⁷⁶⁹ <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=3301>, **Hazırlayan:** Nevin Öztöp / Kaos GL. “Medyada ve Sinemada Lezbiyenler ve Biseksüel Kadınlar” söyleşi, “Türkiye’de Kadın Olma Halleri” programı kapsamında 18 Nisan 2009, Cumartesi günü Ankara’da, Kaos Kültür Merkezi’nde yapılmıştır.

söylemini benimsemesi, izleyiciye bu mesajın aktarılması, topluma, sisteme ve hukuk sistemine getirdiği eleştiriler açısından, bağımsız sinemadan beklenen ilerici bir söylemi benimsemiştir. Toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulamış, kadının gördüğü ikinci sınıf insan muamelesini eleştirmiştir. Ancak filmin sonlarına doğru esas konudan kayması, iki kadın arasındaki duygusal ilişkiye odaklanıp, kadının kamusal alandaki mücadelesini ikinci plana atması ve Güçhan'ın da belirttiği kamusal alan-özel alan ayrımında klasik söylemi benimseyerek kadını doğa ve özel alan içinde mutluluğa hapsetmesi filmin eleştirilebilecek özellikleri olarak kabul edilmektedir.

4.2.2. Tecavüzü Öyküsünün Merkezine Almayan Filmlerde Tecavüz Sahnesinin Kullanımı

Çalışmamızın dördüncü bölümünün ilk kısmında filmin anlatısı içinde tecavüzün merkezde yer aldığı filmlere yer verilmiştir. Bu bölümde ise tecavüzün filmin merkezinde yer almadığı, anlatı içinde bir şekilde gösterildiği ya da değinildiği ancak ana konu itibarıyla farklı odak noktaları üzerinde durulan filmler incelenecektir. Bu tür filmler içinden de *Duvara Karşı* (Fatih Akın,2004) ve *Salkım Hanım'ın Taneleri* (Tomris Giritlioğlu, 1999) seçilmiştir. İlk film Berlin'de Altın Ayı ödülünü almış, ikinci film ise bir kadın yönetmenin bakış açısıyla sinemaya aktarılmış bir filmidir.

4.2.2.1. DUVARA KARŞI⁷⁷⁰

4.2.2.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen Fatih Akın

Yapımcı Fatih Akın, Andreas Schreitmüller, Stefan Schubert

⁷⁷⁰ Fatih Akın'ın 2004 yılında gösterime giren *Duvara Karşı* filmi genel olarak Almanya'da yaşayan 2. kuşak Türklerin yaşadığı kimlik sorunları üzerinedir. Akın, Almanya'da doğmuş, büyümüş ve bu ülkede sinema filmi örnekleri vermiştir. Bu nedenle Akın'ın filmleri Türk filmi olarak değil de, Naficy'nin aksanlı sinema olarak değerlendirdiği örnekler arasında kabul edilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: Ece Deliormanlı, **Fatih Akın'ın 'Aksanlı' Sineması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Nilüfer Timisi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2006, Emek Erez, "*Duvara Karşı: Kimlik, Göç ve Kadın*", <http://blog.radikal.com.tr/sayfa/duvara-karsi-kimlik-goc-ve-kadin-5697>, Ayça Çiftçi, "*Sınırdan Gelen Ses (Fatih Akın)*", **Altyazı**, Ekim 2007. Ancak her ne kadar aksanlı sinema olarak kabul edilse de film, Almanya'da doğmuş bir Türk kadınının modernleşme sürecini, cinsel özgürleşme açısından ele alması nedeniyle çalışmamız açısından incelenmesi gereken bir film olarak değerlendirilmiştir. Çünkü filmde yaşanan kimlik sorunları ve uyum problemi kadın ve kadının cinselliği üzerinden değerlendirilmiş ve Sibel'in yaşadığı her türlü şiddet bu durumla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır.

Senarist Fatih Akın
Görüntü yönetmeni Rainer Klausmann
Müzik Klaus Maeck
Kurgu Andrew Bird

Oyuncular:

Sibel Kekilli Sibel
Birol Ünel *Cahit*
Catrin Striebeck Maren
Güven Kıraç Şeref
Meltem Cumbul Selma

Ek Bilgiler:

Vizyon Tarihi: 12.03.2004

Toplam Hafta: 28

Toplam Seyirci: 294.273⁷⁷¹

Ödüller:

- 2004 - Deutscher Filmpreis En iyi Kadın Oyuncu
- 2004 - The Quadriga Prize, Berlin
- 2004 - Gümüş Ayna Ödülü En İyi Film (Oslo Film Festivali)
- 2004 - Avrupa Film Akademisi En İyi Film Ödülü
- 2004 - Avrupa Film Akademisi Halk Ödülleri En İyi Yönetmen
- 2004 - 54. Berlin Film Festivali-Altın Ayı (En İyi Film)
- 2004 - Uluslararası Film Eleştirmenleri Birliği (FIPRESCI) Ödülü
- 2005 - Goya Ödülleri-En İyi Avrupa Filmi

⁷⁷¹ http://www.sinematurk.com/film_genel/8457/Duvara-Karsi, 22-06-2012.

4.2.2.1.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi



Şekil 29: *Duvara Karşı* filminde kullanılan ve filmi bölümlere ayıran sahneden örnek plan.

Film bir saz ekibi ve solistin Haliç ve Süleymaniye manzarası önünde şarkı söylemesiyle başlar. Bu manzara eşliğindeki şarkılar filmin kendi içindeki bölümlerinin sonunda ve filmin bitiminde de karşımıza çıkar. Filmin ana karakterlerinden biri olan Cahit Tomruk (Birol Ünel), 40 yaşlarında Almanya'da yaşayan, bira şişeleri toplayarak hayatını kazanan alkol ve uyuşturucu bağımlısı bir Türk'tür. Bir gece, ölmek için bilinçli olarak arabasıyla duvara çarpan ve fakat hayatta kalan Cahit, psikiyatri kliniğinde Sibel Güner (Sibel Kekilli) ile tanışır. O da intihar girişinde bulunmuş olan bir Türk'tür. Sibel, Cahit'ten onunla evlenmesini ister, böylece tutucu ailesinden kurtulacak ve istediği hayatı yaşayabilecektir. Cahit başta bu teklifi reddeder ama daha sonra plana uymayı kabul eder. Plana göre, sadece ev arkadaşı hayatı yaşayacak, tamamen bağımsız özel hayatlara ve cinsel yaşamlara sahip olacaklardır. Sadece formalite olarak evlenmelerinin ardından Sibel istediği hayatı yaşamaya başlar ve özgürlüğünün tadını çıkarır. Piercing ve dövme yaptırır, istediği kıyafetleri giymeye başlar, geceleri barlara dans etmeye gider ve dilediği adamlarla beraber olur. Fakat bir süre sonra bu durum Cahit'i rahatsız etmeye başlar, çünkü Sibel'e ilgi duymaktadır. Karmaşık bir hal alan ilişkileri Cahit'in Sibel'in sevgililerinden biriyle yaşadığı tartışma sonucunda adamı öldürmesi ile sonuçlanır. Bu olay sonucunda Cahit hapishaneye girer, Sibel ailesinden kaçarak İstanbul'a kuzeninin yanına gider. Bir süre İstanbul'da sakin bir hayat yaşadktan sonra eski yaşamına geri döner. Tecavüze uğradığı, öldüresiye dövüldüğü ve bıçaklandığı bir gecenin sonunda, kendisini kurtaran taksi şoförüyle birlikte olmaya başlayan Sibel bir

kız çocuğu dünyaya getirir. Beklenmedik bir anda Cahit hapisten çıkacak, onu bulmasıyla tekrar bir karmaşa yaşayan Sibel sonunda Cahit'le Mersin'e gitmek yerine kızı ve sevgilisiyle İstanbul'da kalmayı tercih eder ve Cahit tek başına son yolculuğuna çıkar.

Sibel'in yaşadığı şiddeti ve tecavüzü, konu olarak, filmin merkezine almayan filmde bu unsurların bir sonraki sahneyle ya da filmle olan tek bağlantısı bu gecenin sonunda Sibel'i sokakta bulan taksi şoförünün Sibel'in hayatına girmesi ve filmde bir kez daha görünmese bile onun hayatındaki varlığını hissetmemizdir.

4.2.2.1.3. *Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi*

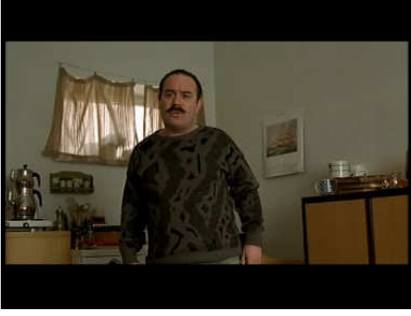


Sibel Güner: Sibel 20'li yaşlarda, eğitimini yarıda bırakmış, Almanya'da doğup büyüyen, ailesi Almanya'ya göç etmiş bir Türk ailenin kızıdır. Çok tutucu olmasa da geleneksel bir aile içinde yetişen Sibel yaşadığı ülkenin koşulları ve yaşam tarzı ile ailesi arasında sıkışmış ve kurtulmaya çalışan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Etrafındaki diğer kadınlar gibi dilediği gibi giyinmek, gezmek, dans etmek, istediği erkeklerle birlikte olmak, hayatına kendi istekleri doğrultusunda yön vermek isteyen Sibel, bunu yapamayacağını anladığı anda da intihara başvurmuş ve böylece ailesinin baskısından kurtulacağını düşünmüştür. Ancak bu şekilde de dilediği hayatı yaşamayacağını anlayan Sibel, ailesinin kabul edeceğini düşündüğü bir Türk'le sahte evlilik yapmayı düşünecek kadar özgürlüğüne hasret, yaşama arzusuyla dolu bir karaktere sahiptir.



Cahit Tomruk: 40 yaşlarında, bira şişeleri toplayarak hayatını kazanan, Türk kökenli bir Alman vatandaşı olan Cahit, karısını kaybettikten sonra (nedeni belirtilmez) alkol ve uyuşturucu bağımlısı olarak hayata tutunmaya çalışmış; ancak bir gece her şeyden vazgeçerek arabasıyla son sürat bir duvara çarpıp intihar girişiminde bulunmuştur. Sadece intihar girişimi sırasında değil mecazi

olarak da bir anlamda duvara toslamış, hayatta ki her şeyden vazgeçmiş, adeta günlük yaşayan ve kendi ifadesiyle bir serseri olan Cahit, Sibel'in hayatına girmesiyle yavaş yavaş değişir ve ona duyduğu aşk karakteri hayatta kalma savaşı veren bir insan haline getirir.



Şeref: Cahit'in en yakın arkadaşı olan Şeref Almanya'da kalmak için sahte evlilik yapmış, kendi halinde yaşayan bir Türk işçidir. Arkadaşının en zor zamanlarında maddi ve manevi yanında olan Şeref, Sibel'in ailesine istemeye gidecekleri zaman onun için yalan söyleyerek amcası rolü bile yapmıştır.



Selma: Sibel'in Türkiye'de yaşayan kuzeni olan Selma, iyi bir eğitim almış, iyi bir işte çalışan, işinde yükselmek isteyen, hırslı bir kadındır. Eşinden boşanan, İstanbul'da yalnız yaşayan ve önceleri Sibel'in de büyük bir hayranlık duyduğu Selma, Sibel'e her zaman destek olmuştur.



Maren: Cahit'in ara sıra beraber olduğu bir Alman olan Maren, kuaförlük yaparak hayatını kazanmaktadır. Sibel'i de yanında çalıştıran Maren, Cahit'le ilgilenmesine karşılık, istediği ilgiyi bulamamaktadır.

4.2.2.1.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi

Göç etmiş bir ailenin çocuğu olarak yaşadığı toplum ve gelenekler arasında sıkışıp kalan, çevresine yabancılaşmış bir karakterin merkeze alındığı öyküde, Atilla Dorsay'ın yorumuyla, Yeşilçam melodramlarına benzer bir anlatım kullanılmıştır. Fatih Akın'ın Yeşilçam duyarlılığı ile modern sinema yapma arasında bir sentez oluşturduğunu dile getiren Dorsay, filmi, şiddet ve isyanla örülü bir tür geleneksel melodram olarak nitelendirmiştir.⁷⁷² Ömer Tuncer, filme Altın Ayı getiren başarıyı filmin “insan”ı konu almasına bağlamış ve insana ilişkin duyarlılıkların sinemaya yansımadaki önemine değinmiştir.⁷⁷³

Gerçekten de filmin gerek öykünün gelişmesi açısından gerekse de kadına bakışı açısından Yeşilçam filmlerini aratmayacak şekilde örülü olduğu görülmektedir. Sibel'in içinde doğup büyüdüğü ülkede, çevresindeki diğer insanlar gibi yaşamasına ailesi karşı çıkmakta, bu baskı da, otoriteyi temsil eden baba ve ağabey tarafından yapılmaktadır. Bülent Vardar'a göre; Sibel'in akrabaları ve Cahit'in, karılarından farklı bir odada, okey oynadıkları sırada aralarında geçen diyaloglarda erkeklerin bilinçaltının kadın cinsini iki kategoride değerlendirdiğinin önemli bir kanıtı gibidir. Tıpkı Yeşilçam filmlerindeki gibi kadınlar, saygın kadınlar (anne, kızkardeş, eş) ve “fahişe”ler (anne, kızkardeş ve eş dışında kalan bütün kadınlar, “fahişe”ler) şeklinde iki guruba ayrılmakta ve birinci kategorideki kadınlara söz söylenmesi ya da benzetme yapılması dahi şiddetle cezalandırılmaktadır.⁷⁷⁴

Filmde özellikle sonlara doğru daha belirgin olarak karşımıza çıkan bir diğer kadın karakter de Sibel'in kuzeni Selma'dır. Selma iyi eğitim almış, işinde başarılı, hırslı bir kadın olarak resmedilirken Türk filmlerinde sıklıkla karşılaştığımız tuzak bu noktada ortaya çıkmış ve iş hayatında bu derece başarılı olmasına karşın özel hayatında

⁷⁷² Atilla Dorsay, **Atilla Dorsay'dan Sinema Eleştirileri, Duvara Karşı**, <http://atilladorsay.blogspot.com/2010/01/duvara-kars.html>, 27-06-2012.

⁷⁷³ <http://www.kameraarkasi.org/belgesel/makaleler/omertuncer/duvarakarsi.html>, 04-06-2012.

⁷⁷⁴ Bülent Vardar, **Duvara Karşı**, <http://www.sinemafilm.net/f9.htm>, 27-06-2012.

başarısız, yalnız bir kadın olarak çizilmiştir. Sibel'in Selma'ya isyan ettiği anda söylediği sözler de buna en iyi örnektir.⁷⁷⁵

Vardar'ın filmdeki kadınlarla ilgili bir diğer önemli tespiti de, yönetmenin modernleşme ve yaşadığı topluma uyumlanma sürecini yine kadınların üzerinden anlatması olmuştur. Çünkü gelenekçi ailede, baba, geleneği temsil etmesi bağlamında sakallı bir adamken, anne ise tıpkı Alman kadınlar gibi sarışın, modern görünümlü bir kadındır. Erkek egemen dünyanın yabancı bir ülkede de olsa değişmediği ortamda, modernleşmeyi, kadınlar temsil etmekte ve değişim kadınlar üzerinden anlatılmaya çalışılmaktadır.⁷⁷⁶

Vardar'ın tespitlerine katılmakla birlikte artı olarak söylenebilecek olan filmin tıpkı 80'lerde çekilen ve kadın filmleri olarak da değerlendirilen filmlerin düştüğü hataya bir kez daha düşmesi olmuştur. Kadının özgürleşmesi, modernleşmesi, içinde yaşadığı topluma ayak uydurması ve dilediği gibi yaşaması bir anlamda sadece özgür seks kriterine indirgenmiş ve Sibel'in istediği her erkekle birlikte olması onun özgürleşmesinin sonucu olarak sunulmuştur. Gerek film gösterime girmeden gerekse de girdikten sonra basına yansıyan ve tartışılan konularda göç, uyum sorunları ve kadının konumundan çok bu nokta üzerinde toplanmıştır.

Filmde dikkati çeken bir diğer önemli unsur da tıpkı *Gemide* filminde olduğu gibi yoğun bir şekilde küfürlü bir dilin kullanılması olmuştur. *Duvara Karşı*'nın, *Gemide*'den bu anlamdaki tek farkı bu dili filmin genelindeki hemen tüm erkekler gibi Sibel'in de kullanması olmuştur.

Tüm bu bakış açılarından hareketle filmde yer alan tecavüz ve şiddet sahneleri, kadının konumu ve değerlendirilme şekli filmin sinemasal dilini oluşturan bakış, özdeşleşme ve tecavüz sahnesinin düzeni ve kadın bedeninin kullanımı başlıkları altında aşağıda ayrıntılı olarak incelenecektir.

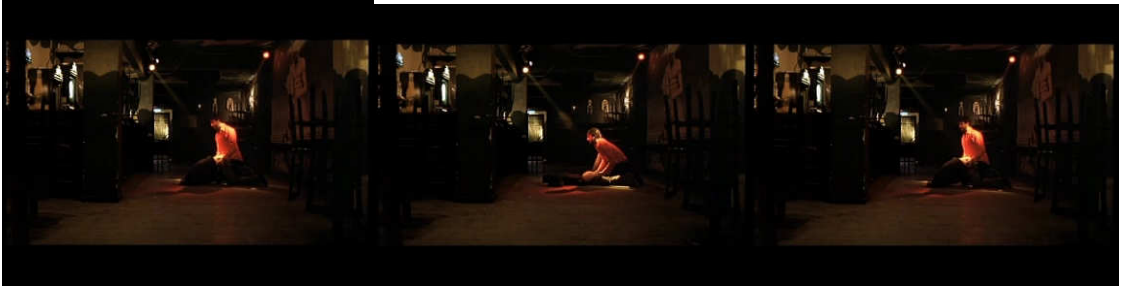
⁷⁷⁵ Sibel evden taşındığını söylediği sırada Selma nereye gittiğini sorar ve Sibel Selma'ya: “Niye gitmeyeceğim, senin gibi mi olayım. İşe git, eve gel. İşe git, eve gel. Çalışmaktan başka bir bok bilmiyorsun. Kocan seni onun için boşadı zaten” diyerek bağırır.

⁷⁷⁶ Bülent Vardar, **Duvara Karşı**, <http://www.sinemafilm.net/f9.htm>, 27-06-2012.

4.2.2.1.4.1. Bakış Açısından İrdelenmesi

Duvara Karşı filmi, Almanya'ya göç etmiş bir ailenin kızı olan Sibel'in muhafazakar olan ailesiyle yaşadığı sorunları ve özgür yaşam isteğini konu ediniyormuş gibi görünse de temelde Cahit'in yaşamını anlatmakta ve asıl odağını onun hayatı ve değişimi oluşturmaktadır. Sibel'in yapmak istedikleri, yaşadıkları ve hayatındaki iniş çıkışlar bir anlamda onun gözünden görülmektedir. İlk olarak hikâyenin başında Sibel'i ailesindeki erkeklerin baskısından kurtaran yine bir erkek olarak Cahit olmuş ve Sibel kurtulmak istediği bu hayat için çözümü Cahit'le ve onunla evlenmekte bulmuştur. Bu karar, hatta bir anlamda zorlama, Sibel'den gelse bile özgürlüğe giden yol yine bir erkek aracılığıyla gerçekleşmiştir. Sibel'in özgür yaşam ve özgür cinsellik isteği onun bakış açısıyla ve hissettikleriyle ortaya konmak yerine yönetmenin bakışı ve olayların Cahit açısından aldığı hal ön planda tutulmuştur. Bu açıdan bakıldığında ilk bakışta film her ne kadar cesur bir yaklaşım olarak kabul edilse de aslında Sibel'in hikâyesinin arka plana düşüp Cahit'in ön plana çıkması ve Cahit'in Sibel yüzünden adam öldürmesi ve hapse girmesiyle kadınlar yüzünden mahvolan erkekler hikâyesi tekrar etmeye başlamıştır.

Filmde sinemasal dilin kullanımını açısından bakışın kullanılması ve tecavüz sahnesinin değerlendirilmesi noktasına gelindiğinde; yönetmen filmde genel olarak herhangi bir karakterin bakış açısı çekimine, öznel kamera kullanımına yer vermemiş ve olayları üçüncü kişinin bakış açısı ile aktarmıştır. Özellikle tecavüz sahnesi sırasında kamera belli bir uzaklıkta ve genel bir çekimde kalmış ve karanlık bir barın ortasında baygın halde yerde yatan Sibel'e adamın tecavüzü izleyici tarafından uzaktan izlenmiştir.



Şekil 30: *Duvara Karşı* filmi tecavüz sahnesinden planlar.

İzleyiciyi hem sinemanın karanlığı içinde hem de sahnenin karanlığı içinde uzakta röntgenci bir pozisyona oturtan bu bakış tecavüz sahnesinin düzeni açısından önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnenin hemen öncesindeki ve hemen sonrasındaki sahne de tecavüz olayının geçiştirilmesine neden olmaktadır. Sibel'in bir önceki sahnede, geceleri başına buyruk dolaşıp, aşırı alkol ve uyuşturucu alıp delice dans etmesi hemen ardından gelen sahneyle birleşince, buna Sibel'in yaşam tarzı da eklenince, izleyicinin bir anlamda başına bunun gelmesini doğal görmesine neden olmaktadır.



Şekil 31: *Duvara Karşı* filminde Sibel'in tecavüze uğradığı sahneden hemen sonra öldüresiye dövüldüğü ve taciz edildiği sahneden çekim örnekleri.

Tecavüzün hemen ardından ise; Sibel barın ortasında ayılmakta ve sanki hiçbir şey olmamış gibi pantolonunu çekip hiçbir şey söylemeden dışarı çıkmakta ve sokakta karşılaştığı adamların önce tacizine uğrayıp ardından öldürülünceye dek dövülüp, bıçaklanmaktadır. Ama bu sahnelerin hiçbirinde Sibel'in olaylara bakışı kullanılmadığı ve onun gözünden gösterilmediği gibi izleyicinin Sibel'i anlaması ve ona hak vermesini sağlayacak bir bakış da kullanılmamaktadır. Sahnelerin düzeni daha çok tüm bu yaşam tarzının sonucunda bunu bir anlamda hak ettiğini düşündürecek şekilde oluşmaktadır.

Tecavüz sahnesindeki sinemasal bakış sorunu aslında filmin tamamı içinde geçerli olarak kabul edilebilmektedir. Daha önce de değindiğimiz gibi Sibel'in hikâyesini anlatıyor gibi görünen film boyunca izleyici sinemasal dil açısından Sibel'in bakışı ile asla buluşmaz. Sibel daha çok bakılan taraftır ve erkekler tarafından izlenen, beğenilen, arzu edilen bakışlar altında kalmaktadır.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında genel olarak bakıldığında; hem hikâyenin ilerleyişinde hem de sahnelerin düzeni açısından film boyunca bakış sorunlu bir hal almış ve Sibel'in hikâyesi gibi görülen filmde onun hayatına sadece uzaktan ve dışarıdan bakılmış onun yaşadıkları karşısında ne hissettiğine ve bakışına yer verilmemiştir. Tecavüz sahnesi filmin içinde gereksiz bir ayrıntı olarak kalmış, ne öncesi ne sonrasında bir kez daha değinilmemiştir. Neden tecavüzün filmin içinde yer aldığı, anlatıya ya da hikâyeye ne kattığı, olmadığı takdirde hikâyenin akışında bir problem yaratıp yaratmadığı önemli soru işaretleridir. Sahne filmin içinde her hangi bir anlam taşımayan bir öge olarak yer almıştır. Bu durum tecavüzün korkunçluğunu, verdiği zararı dile getirmediği gibi bir anlamda Sibel'in yaşadığı hayatın içinde normal bir durum olarak görülmesine neden olmuştur. Bu anlamda, izleyiciye bu tür bir yaşamın bedellerinin neler olacağını gösteren, bir sahne olarak da didaktik bir işlev görmüştür.

4.2.2.1.4.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi

Sinemada özdeşleşme süreci bir yandan öykünün kuruluşu ve gelişimi ile paralel giderken diğer yandan da sinemasal dilin kullanımı bu işleve hizmet etmektedir. Klasik anlatılar, özdeşleşme sürecinin işlemlerini bizzat teşvik edip, olayları bu yönde geliştirirken modern anlatılar bu sürece karşı çıkmaktadır. Daha önce de değindiğimiz üzere klasik anlatıların en önemli uygulayıcılarından biri melodramlar olmuştur. Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* filmi, her ne kadar modern bir yaklaşım ile dile getirilmiş bir film olarak, göçmen olma sorununa değişik bir yönden, 3. kuşağın sorunları açısından yaklaşıp da temel melodram kalıplarını bünyesinde barındırmaktadır. Tesadüfler sonucu karşılaşan ve anlaşmalı bir evlilik ile bir araya gelen bir çiftin zamanla birbirlerine aşık olması sonucu olayların seyri değişmekte ve Cahit kıskançlık yüzünden bir cinayet işlemektedir. Filmin sonunda ise Sibel'den güven ve emek ile sevgi arasında bir seçim yapması beklenmekte Sibel ilkin tercih ederek bir anlamda eski yaşamına ve özgürlüğü için yaptığı şeylere veda etmektedir. Bu açılarından değerlendirildiğinde, film özdeşleşme sürecini hikâyeye açısından aktif hale getirebilmektedir. Ancak biz filmi izlerken her ne kadar Sibel'in hikâyesini izliyor görünsek de ya olaylara dışarıdan bakan biri olarak ya da Cahit'le özdeşleşip onun durumuna acıyıp, üzülen hikâyeye dahil oluruz. Sibel'in

istekleri, hayata bakışı ve deneyimleri bizim için sadece uzaktan şahit olunan bir hikâye şeklindedir.

Tecavüz sahnesine bakıldığında da aynı sorun karşımıza çıkmaktadır. Sadece bu sahne açısından değil sahne, bir önceki ve sonraki sahneyle bir bütün olarak görüldüğünde de özdeşleşme trafiğinin Sibel'den yana olmadığı görülmektedir. Uyuşturucu ve alkolün etkisiyle kontrolsüzce dans eden Sibel yere düşmekte ve baygın bir haldeyken tecavüze uğramaktadır. Tecavüz sahnesinin düzeni açısından da izleyicinin Sibel'in yaşadıklarını anlaması mümkün değildir. Karanlık bir ortamda uzaktan olanlara tanık olan seyirci, sahne düzeni açısından erkeğin hazzına ortak olmaya davet edilmektedir. Sahne izleyicinin dikizci durumunu güçlendirecek şekilde düzenlenmiştir. Bu nedenle ne hikâyenin gelişimi açısından ne de tecavüz sırasında izleyici, kadın karakterle özdeşleşip onun yaşadıklarını hissetmemekte ve olayı dışarıdan bir dikizci olarak izleyip hazza ortak olmaktadır. Arkasından gelen sahnelerle de olay tamamen unutulup bir daha dile bile gelmemektedir.

4.2.2.1.4.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi

Tecavüz sahnesinin düzeni ve kadın bedeninin kullanımına bakıldığında, yukarıda da belirttiğimiz gibi tecavüz sahnesinde sahne düzeni kameranın karanlık bir mekânda sahneyi genel bir planda görebileceği şekilde kurulmuş ve izleyici daha da karanlıkta ve uzakta kalacak şekilde röntgenci bir pozisyona oturtulmuştur. Tecavüz sahnesi sabit kamerayla, genel çekimle tek planda izleyiciye aktarılmıştır. Yerde baygın yatan Sibel'in olaya bakışı ya da müdahalesi ne o anda ne de sonrasında mümkün olmuş ve olayın kadın karakter açısından görünümüne yer verilmemiştir. Tecavüz sahnesinde kadın bedeninin parçalara ayrılarak belli bölgelere odaklanıldığı planlara yer verilmemiştir. Ancak Sibel'in vücudunun belli bölgelerine odaklanıldığı ve onu cinsel bir haz nesnesi haline getiren görüntüler filmin genelinde özellikle Cahit'le olduğu sahnelerde sıklıkla yer almaktadır.

Geleneksel sinemada anlatının sunduğu hazzı, aktif eril bakışa yükleyen Mulvey'nin belirttiği gibi; izleyici çoğu zaman bilinçsiz biçimde, eril bakışla

özdeşleşmektedir. Yani kamerayla özdeşleşme eril kahramanla özdeşleşme şeklinde kendini göstermektedir. Bu anlamda erkek kahramanla özdeşleşen seyirci, bakışın aktif sahibi olmakta ve geleneksel sinemada izleyici perdeye yansıyan imgeyle özdeşleşerek narsistik haz duymaktadır.⁷⁷⁷ Film bu açıdan değerlendirildiğinde tam da Mulvey'nin söylediği gibi izleyiciyi, erkek kahramanla özdeşleştirmekte ve onun yaşadığı hazza ortak etmektedir.

Filmin geneline bakıldığında ise, kadın karakterin çıplak sahnelerinin yer aldığı ve vücudunun belli bölümlerine odaklanıldığı sahnelere yer verilmiştir. Filmin vizyona girmeden tartışmaya başlanan bu sahneler üzerinde çok fazla konuşulan ve tartışılan sahneler olmuş, filmin öyküsü bir yana bırakılarak çıplaklık üzerinden çeşitli tartışmalar yaşanmıştır.

4.2.2.1.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

Bu başlık altında filme, yukarıda kısaca değindiğimiz gibi, bağlamsal anlamda değinilecek ve film, anlatı içinde yer alan karakterlerin ilişkileri, neden sonuç ilişkileri, cinsiyet ve sınıfsal ilişkiler vb. kavramlar göz önünde bulundurularak anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Duvara Karşı filmin konusu bölümünde de ayrıntılı olarak açıklandığı üzere, 40 yaşlarında Almanya'da yaşayan, bira şişeleri toplayarak hayatını kazanan, karısını kaybetmenin acısını alkol ve uyuşturucu bağımlısı olarak unutmaya çalışan bir Türk olan Cahit ile Almanya'da yaşamalarına rağmen hala muhafazakar kalmış, baba ve ağabey otoritesinin yani erkeğin kurallarının hakim olduğu, namus kavramının halen kadın cinselliğiyle bağlantılı olarak kullanıldığı bir ailede yaşayan Sibel'in hayatlarının kesişmesiyle başlamaktadır. Sibel tıpkı Almanya'daki Alman gençler gibi yaşamak istemekte, dilediği gibi giyinip dilediği erkekle beraber olmak istediğini ve bunun sadece bir erkekle sınırlanmasını istemediğini dile de getirmektedir.⁷⁷⁸ Sadece bu aile baskısından kurtulabilmek için de intihar girişiminde bile bulunmuştur. Bir gece, bilinçli olarak arabasıyla duvara çarpan ve hayatta kalan Cahit, psikiyatri kliniğinde

⁷⁷⁷ Mulvey, ag.e., 1997, s.41.

⁷⁷⁸ Sibel: "Yaşamak istiyorum. Yaşamak, dans etmek, canımın istediğini yapmak istiyorum ve sadece bir kişiyle değil.", **Duvara Karşı**, Fatih Akın.

onun gibi intihara kalkışan Sibel ile tanışır. Sibel, Cahit'ten onunla anlaşmalı olarak evlenmesini ister, böylece tutucu ailesinden kurtulacak ve istediği hayatı yaşayabilecektir. Cahit başta bu teklifi reddetse de daha sonra plana uymayı kabul eder ve yeni yaşamlarına başlarlar. Sibel artık kendine göre özgürdür, evlendiği geceyi bile başka bir erkekle geçirir. Fakat bir süre sonra bu durum Cahit'i rahatsız etmeye başlar, çünkü Sibel'e ilgi duymaktadır. Birbirlerini sevmeye başlamalarıyla karmaşık bir hal alan ilişkileri gün geçtikçe zorlaşmaya başlamaktadır. Film temelde göçmenlik kavramına ve sonraki kuşakların sorunlarına değinmeye çalışıyor olsa da belli bir noktadan sonra kadın-erkek ilişkilerine ve aşka odaklanmaktadır.

Filmde yer alan karakterlere bakıldığında erkek egemen bir yapının hakim olduğu görülmektedir. Sibel'in babası ve ağabeyi Almanya'da yaşamalarına rağmen hala Türkiye'den getirdikleri alışkanlıkları ve gelenekleri devam ettirmekte Sibel üzerinde baskı kurarak onun istediği yaşamı seçmesine izin vermemektedirler. Sibel'in evlendikten sonra nasıl bir hayat yaşadığını öğrendiklerinde de sert bir tepki vermekte baba kızına ait bütün fotoğrafları yakarak onu evlatlıktan reddetmekte, ağabey ise namuslarına leke sürüldüğünü düşünerek Sibel'in peşine düşmektedir. Sibel'in ölümünün ailenin namusunu temizleyeceği düşünülmektedir. Ailenin geri kalan erkeklerinde de durum aynıdır. Evde kendi eşlerine herhangi bir imada bulunmaya tahammül edemezken dışarıdaki kadınlara olan bakışları kadını ikiye ayıran bakış açısının göstergesidir. Cahit ise daha modern bir görünüm çizip hayatını buna göre devam ettirmekte ancak Sibel'i sevmeye başlayınca aynı kıskançlık duyguları onda da kendini göstermeye başlamıştır.

Kadın karakterlere bakıldığında ise, anne karakteri kızı ve ailenin erkekleri arasında sıkışmış, iki taraf arasında ortak bir yol bulmaya çalışmaktadır. Modern görünümüne rağmen o da erkek otoritesi karşısında sinmiş olarak gözükmektedir. Sibel ise, hayat dolu, özgürlüğüne düşkün bir karakter olarak görünse de zamanla başına gelenler -ki başına gelen her şey bu hayat tarzından ötürü gibi gösterilmektedir-sonucunda değişim yaşamaktadır. Özgürlük anlayışı sadece cinsel özgürlük olarak yansıtılmış ve Sibel de bu doğrultuda bir özgürlük anlayışını benimsemiştir.

Filmin geneline bakıldığında başına pek çok şey gelmesine rağmen yine de yaşadığı hayatı değiştirmek istemeyen ve ayakta kalan Sibel, güçlü bir duruş sergiler gibi gözükse de filmin sonu itibariyle ana akım bir takım kalıplar işlerliğini göstermiştir. Filmin sonunda yaşanan pek çok şey sonrasında bir araya gelen Sibel ve Cahit yeni bir hayata başlamak üzere karar verirler; ancak Sibel eve dönüp eşyalarını hazırladığı sırada içerideki odadan kızının ve babasının birlikte oynarken gelen seslerini duyunca dayanamaz ve gitmekten vazgeçer. Hikâyenin sonu itibariyle Sibel evcilleştirilmekte, verdiği tüm mücadelelerden ev, çocuk, aile, huzur vb. bir takım kalıplarla vazgeçirilmektedir. Farklı şeyler istemesine rağmen yeni hayatına yine bir erkeğin yanında başlamak üzere ve hikâyenin başındaki Sibel yok edilmektedir. Onun için söz konusu olan iki seçenek de bir erkeğin (Cahit ya da ismini bilmediğimiz kızının babası) yanında var olmak, durulmak, evcilleşmek olmaktadır.

Sibel'in yaşadığı şiddet ve tecavüz düşünüldüğünde ise, filmin merkezinde yer almayan bu unsurlar erkek egemen dünyada kadının var olamayacağına bir göstergesidir. Karanlık sokaklar, bar, alkol, kimseye bağımlı olmadan dilediği şekilde yaşamak gibi Sibel'in istediği şeylerin karşılığında başına gelenler ve karşılaştığı şiddet ve tecavüz ve tüm bunların ötesinde bunların cezalandırılıp cezalandırılmadığının gösterilmemesi hatta bunun dile bile getirilmemesi bu dünyaya girmek isteyen kadının başına neler gelebileceğini özetlemekte ve ataerkil yaşamın kadına biçtiği role itmektedir. Film tüm bu açılardan varolan kurulu düzeni ve erkek egemen hayatı değiştirmeyip tam da bunun devamına hizmet etmektedir.

4.2.2.2. SALKIM HANIMIN TANELERİ

4.2.2.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen	Tomris Giritlioğlu
Yapımcı	Cafer Özgül
Senarist	Tamer Baran, Etyen Mahçupyan
Müzik :	Tamer Çıray
Görüntü Yönetmeni:	Ercan Yılmaz, Yavuz Türkeri
Oyuncular:	

Hülya Avşar Nora
Kamran Usluer Halit Bey

Zuhal Olcay Nefise
Uğur Polat Levon
Derya Alabora Nimet
Güven Kıraç Bekir
Zafer Algöz Durmuş

Ek Bilgiler:

Vizyon Tarihi: 19 Kasım 1999

Toplam Seyirci: 357.467

Ödüller:

• 36. Antalya Altın Portakal Film Festivali, 1999, En İyi Film Ödülü,, En İyi Erkek oyuncu - Uğur Polat, En İyi Müzik - Tamer Çıray, En İyi Kurgu - Mevlüt Koçak, En İyi Sanat Yönetmeni - Mustafa Ziya Ülkenciler

• 12. Ankara Film Festivali, 2000, Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü - Tomris Giritlioğlu, En İyi Erkek Oyuncu - Kamuran Usluer, Onat Kutlar En İyi Senaryo Yazarı - Etyen Mahçupyan, En İyi Sanat Yönetmeni - Mustafa Ziya Ülkenciler, En İyi Özgün Müzik - Tamer Çıray

• 19. İstanbul Film Festivali, 2000 , En İyi Erkek Oyuncu - Güven Kıraç

• 21. Siyad Türk Sineması Ödülleri, 1999, En İyi Müzik - Tamer Çıray

• 11. Orhan Arıburnu Ödülleri, 2000 , Hülya Koçyiğit Jüri Özel Ödülü - Tomris Giritlioğlu⁷⁷⁹

4.2.2.2.2. Film Öyküsünün İrdelenmesi

Salkım Hanım'ın Taneleri, Yılmaz Karakoyunlu'nun aynı adlı kitabından uyarlanmış, 1999 yapımı bir Tomris Giritlioğlu filmidir. Filmin ismi, Nora'nın taktığı ve kayınvalidesinden kalan kolyeden gelmektedir.

Filmde olaylar Varlık Vergisi'nin⁷⁸⁰ konmasından önce başlamıştır. Durmuş (Zafer Algöz) ve karısı Nimet (Derya Alabora) Niğde'den İstanbul'a göç ederler ve

⁷⁷⁹ <http://www.sinematurk.com/film/1119-salkim-hanimin-taneleri/>

⁷⁸⁰ Varlık Vergisi: "Servet ve kazanç sahiplerinin servetleri ve fevkalade kazançları üzerinden ve bir defaya mahsus olmak üzere "Varlık Vergisi" adıyla bir mükellefiyet tesis edilmiştir." 11 Kasım 1942 günü TBMM'de kabul edilen 4305 sayılı "Varlık Vergisi Kanunu" sadece iktisadi değil, siyasi ve kültürel açılardan da önemli bir uygulamadır. Dönemin Başbakanı Şükrü Saraçoğlu varlık vergisinin amacını TBMM'de şu şekilde açıklamaktadır: "Bu kanun ile takip ettiğimiz hedef tedavüldeki paraları azaltmak ve memleket ihtiyaçlarımıza karşılık hazırlamaktadır. Bu böyle olmakla beraber bu kanunun tatbikinden, Türk parasının kıymetlenmesi, muhtekirler üzerinde toplanan halk düşmanlığının silinmesi, vergileri

Durmuş'un hemşehrisi Bekir'in (Güven Kıraç) yanına gelirler. Bekir, İstanbul'un varlıklı beyefendilerinden olan Halit Bey'in (Kamuran Usluer) yanında çalışmaktadır. Durmuş, Bekir'den yardım ister ve böylece Bekir'in de yardımıyla handa hamal olarak işe başlar. Ancak bu durum hırslı ve paragöz Durmuş için yeterli değildir. Kısa süre sonra hana gelen bir mutemedi öldürüp, çantasındaki paraları çalar ve Bekir'i de ikna ederek Halit Bey ve onun kayınbiraderi Levon (Uğur Polat) sayesinde bir dükkan açarlar. Ancak Durmuş için bu da yeterli değildir. Kısa süre sonra Durmuş ve karısı Nimet'in arası iyice açılır, Nimet onun karanlık işler çevirdiğini düşünerek onu evden kovar, bu sırada Levon ile aralarında duygusal bir yakınlaşma başlamıştır.

Halit Bey bir yandan işleriyle uğraşırken diğer yandan da karısı Nora (Hülya Avşar) ile ilgilenmektedir. Nora, gençliğinde kayınpederinin tecavüzüne uğramış, hamile kalmış ve çocuğunu doğururken onu kaybetmesi üzerine akıl sağlığını yitirmiştir. Gençliği boyunca kısır olmakla suçlanan Nora'nın kısır olan kocası Halit Bey'dir. Önceleri konakta bakılan Nora bir süre sonra bir bakım evine yatırılır ve bunun üzerine Halit Bey'in sevgilisi Nefise (Zuhal Olcay) konağa taşınır. Nefise'nin tek isteği rahat yaşamına devam etmektir. Bu sırada ülkede "Varlık Vergisi" ilan edilir ve gayrimüslimlerin pek çoğu bu parayı ödeyemedikleri için Aşkale'ye sürgüne gönderilirler. Burada borçları karşılığında çalıştırılırlar. Bunlar arasında Levon da vardır. Önceleri sadece karısının vergisini ödeyen Halit Bey daha sonra Durmuş'un ihbarı sonucu dönme olduğu ortaya çıkınca ağır vergilerle karşılaşır ve ödeyemeyince o da sürgüne gider. Bu sırada Durmuş konak da dahil her şeyi alır ve bununla da yetinmeyerek ilk günden beri istediği Nefise'yi de sevgilisi olarak konağa yanına alır.

Geçmişini yavaş yavaş hatırlayan Nora, bakım evinde kendini öldürürken, Halit Bey de kaçıp karısının yanına gelmek isterken yolda karlar altında Levon'un kollarında ölür. Bir süre sonra vergi borçlarının kaldırılması sonucu İstanbul'a dönen

ödemek için ister istemez satışa çıkarılacak malların fiyatlarında bir itidal husule getirmesi gibi tali faydaların ortaya çıkması da imkan haricinde addedilemez." Ancak bu o açıklamalardan başka o dönemde ifade edilmeyen amaçların olduğu da iddia edilmektedir. Açıklanmayan amaç olarak, bu vergiyi kullanarak gayrimüslimlerin dışarıya göçe zorlanması belirtilmektedir. Yine belli azınlık gruplarına Müslümanların ödeyeceği verginin on vergi salınması da verginin gayrimüslimlerle ilgili bir tarafının olduğunu göstermektedir. Kerem Karabulut, "11 Teşrinisani 1942 Tarihli Varlık Vergisi'ne Bir Bakış", **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 27 Erzurum 2005, s.325-327.

Levon, Nimet ve Bekir'in yanına gelerek Halit beyi ihbar edenin Durmuş olduğunu söyler. Bunun üzerine konağa Durmuş'a giden Bekir önce Durmuş'u öldürmek ister, ancak katil olmamak için yapmaz. Fakat Durmuş hiç gözünü kırpmadan arkasından Bekir'i vurur.

Genel olarak bakıldığında Varlık Vergisi ve Durmuş'un yaşadıkları üzerine odaklanan hikâyeye içinde Nora'nın yaşadığı dram olay içine serpiştirilmiş hayaller şeklinde izleyiciye aktarılmaktadır. Bu nedenle de izleyicinin asıl odak noktası gayrimüslim azınlığın yaşadıkları üzerindedir.

4.2.2.3. *Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi*



Nora (Hülya Avşar): Genç yaşta Mardinli paşazadenin oğlu Halit Bey'le evlenen Nora güzelliği ile ün yapmış bir kadındır. Ancak Paşazadenin en büyük isteği soyunu devam ettirebilecek bir torundur. Oğlu ve gelininin çocuğu olmaması üzerine gelinine tecavüz edip hamile bırakır ve bu çocuk doğum sırasında ölür. Yaşadıklarından dolayı akıl sağlığını yitiren ve geçmişe dair hayaller ve anılar içinde yaşayan Nora bir süre sonra bir bakım evine bırakılır ve geçmişin yükünü daha fazla taşıyamayarak burada hayatına son verir.



Halit Bey (Kamuran Usluer) : Mardinli bir paşazadenin oğlu olan Halit bey İstanbul'da ticaretle uğraşmaktadır ve hatırı sayılır bir mülke sahiptir. Karısının akıl sağlığını yitirmesinden sonra onu yalnız bırakmak istemez ve konakta bakımını sağlar. Nefise adında genç bir sevgilisi olan Halit bey bir yandan karısının yaşadıklarını da bilmenin verdiği vicdan azabıyla hem onun vergilerini ödemeye çalışır, hem de son nefesine kadar onun adını sayıklar ve onun yanına gitmek ister.



Bekir (Güven Kıraç) : Yıllar önce İstanbul'a gelmiş, önce hamallık yapmış daha sonra Halit

beyin sağ kolu olmuş Bekir, aynı zamanda Levon'un da yakın arkadaşıdır. Durmuş'un kendini kandırması sonucu ticarete atılan Bekir kısa süre sonra olanlara dayanamayarak ortakılıktan ayrılır ve eskiden yanında çalıştığı insanlara yardım etmeye çalışır. Dürüst, çalışkan ve kendi halinde olan Bekir, memleketlisi Durmuş'tan farklıdır.



Durmuş (Zafer Alagöz) : Niğde'den karısıyla İstanbul'a göç eden Durmuş, elindekiyle yetinmeyen, hırslı, paragöz bir adamdır. İlk geldiği andan itibaren gözü hep daha fazlasında olan Durmuş, daha çok para için adam öldürmeyi bile göze almıştır. Yanına geldiği ve kendisine yardım eden Halit Beyi bile ihbar ederek onun her şeyini kaybetmesine neden olmuş ve yaşadığı konağa Halit beyin eski sevgilisi ile yerleşmiştir.



Levon (Uğur Polat) : Nora'nın kardeşi olan Levon İstanbul'da bir dükkana sahiptir ve kumaş satmaktadır. Kendi halinde, içine kapanık, biraz da hayattan vazgeçmiş, mücadele etmeyen bir adam olan Levon, ablasının hastalığı nedeniyle zor günler geçirmiştir. Her şeye rağmen Halit Bey'le dostluğu bozulmayan Levon'un Nimet ile arasında duygusal bir yakınlaşma yaşanmıştır.



Nimet (Derya Alabora) : Genç yaşta ailesinin karşı çıkmasına rağmen kaçarak Durmuş'la evlenen Nimet bir süre sonra aralarındaki farkı görmüş; ancak geç kalmıştır. Her şeye rağmen evliliğini sürdürmüş, kocasıyla İstanbul'a gelmiş; ancak karanlık işler çevirmesine razı olamayarak onu kovmuştur. Eğitimli bir kadın olan Nimet, Levon'la tanıştığı anda ondan etkilenmiş ve aralarında bir yakınlaşma olmuştur.



Nefise (Zuhal Olcay) : Nefise zengin erkeklerle birlikte olarak hayatını devam ettiren, kendisine pahalı hediyeler aldırılmayı seven bir kadındır. Önce

Halit Bey'in ardından Durmuş'un sevgilisi olan Nefise içten içe Nora'yı kıskanmaktadır. Salkım Hanımın Taneleri adlı kolyeyi de bu nedenle her şeyden çok istemektedir.

4.2.2.2.4. Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi

Genel olarak İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ve gayrimüslimlere uygulanan Varlık Vergisi'nin değiştirdiği hayatlara odaklanan film, iktidar, sınıf, azınlıklar, eril güç gibi kavramları da bünyesinde barındırmaktadır. Bağlamsal olarak daha sonraki başlıklar altında değineceğimiz bu kavramlar bir yana bırakılıp filmin sinemasal dili incelendiğinde, filmin üzerinde duracağımız en önemli sahnesi tecavüz sahnesidir. Tecavüzün nasıl ve kimin gözünden aktarıldığı, nasıl yansıtıldığı ve sonrasında yaşananların veriliş biçimi çalışmamızın ana unsurlarını oluşturacaktır. Bu nedenle ilk olarak bakış konusuna değinilecektir.

4.2.2.2.3.1. Bakış Açısından İrdelenmesi

Genel olarak filme bakıldığında, film herhangi bir kişinin bakış açısından aktarılmamıştır. Yönetmenin gözüyle hareket eden kamera, herhangi bir kişinin yerine geçmemiş ya da öznel kamera kullanımına yer verilmemiştir.

Filmdeki tecavüz sahnesi incelendiğinde ise; karşımıza yarı rüya yarı hayal alemi şeklinde görüntüler çıkmaktadır. Üzerinde beyaz bir elbiseyle taş bir binanın içinde gezinen Nora bir yandan da endişeli bir şekilde arkasına bakmaktadır. Arkasında onu takip eden biri vardır. Ancak o kişinin sadece çizmeleri ve kırbacı görülür. Daha sonra bir odaya giren Nora'nın arkasından gelen bu çizmenin ve kırbacın sahibi Nora'ya arkadan yaklaşır, onun göğüslerini sıkar, "*Oğlum dölleyemez seni, seni ben döllerim demiştim...*" diyerek Nora'nın eteğini kaldırır ve ona tecavüz eder. Ara sıra bir atın görüntüsü sahneye girer ve kamera, tecavüz sahnesini Nora'nın ve paşanın ayaklarını perdeye yansıtarak gösterir. Sonrasında boynunda kolyesi ile arkadan çekilen Nora aynadan görünür, sonra yine çizmeleri gösterilen adam odadan çıkar. Şimdiki zamana dönülerek Nora'nın kaldığı bakımevinde balkondaki sıkıntılı hali gösterilir. Sahnedeki bakış düzenlemeleri incelendiğinde, sahne, tecavüze uğrayan Nora'nın geçmişi hatırlaması şeklinde yansıtılmış ve onun bakış açısıyla verilmiştir. Bakım evinde kalan

Nora bir yandan geçmişi hatırlamakta bir yandan da hatırladığı anılarıyla yüzleşmeye çalışmaktadır. Tecavüz sahnesinde ya da öncesinde tecavüz eden erkek gösterilmemiş, bu karakter sadece isim olarak anlatı içinde yer almış ve sahne sırasında da sadece çizmesi ve kırbacıyla simgelenmiştir.



Şekil 32: Filmde simgesel bir şekilde kullanılan çizme ve kırbaça örnek planlar.

Tuna Erdem de Radikal gazetesindeki eleştiri yazısında filmle ilgili olarak bu noktaya değinmiş ve filmin en güçlü metaforunun tecavüz olayında karşımıza çıkan çizme ve kırbaç sembeleri olduğuna değinmiştir. Erdem'e göre; bu durum bir yandan izlediğimiz olayların bir geçmişi olduğunu vurgularken diğer yandan da kötü adamı kişileştirmek yerine simgeleştirerek anlatmaktadır.⁷⁸¹ Erdem'in tüm film için yaptığı bu yoruma katılmakla birlikte bu yorumun aynı zamanda kadın-erkek ilişkileri ve tecavüz sahnesinin özeli içinde kullanılabileceğini belirtebiliriz. Eril iktidarın da simgesi olabilecek bu metaforlar erkeğin kadın üzerinde egemenlik kurma davranışını izleyiciye karakterler oluşturmadan ya da sorumluluğu tek bir kişiye yüklemekten aktarmakta kullanılabilecek başarılı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tecavüz sahnesi sırasında bu kişinin bakışına yer verilmemesi ve bu sahnenin Nora'nın anılarıyla aktarılması kadının duygularını ve içinde bulunduğu duruma nasıl geldiğini daha iyi anlamamıza neden olmaktadır.

Filmde kullanılan çizme ve kırbaç sembelerinin metaforik açıdan bir diğer okuması da iktidar-halk ilişkileri üzerinden yapılabilmektedir. Kırbaçı, çizmesi ve

⁷⁸¹ Tuna Erdem, Radikal Gazetesi, 27 Kasım 1999, Akt.: Agah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü 1997-2002**, Sesam Yayınları, 4. Cilt, İstanbul, 2003. s. 64.

konumu itibarıyla iktidarı temsil ettiği düşünülebilecek olan paşanın karşısında, azınlığın temsili olarak Ermeni bir kadın yer almaktadır. Bu açıdan tecavüzün, Varlık Vergisi'nin getirdiği ağır şartların, insanlar üzerinde yarattığı sarsıcı etkiyi de temsil ettiği söylenebilmektedir.

Bakışın düzenlenmesi genel olarak değerlendirildiğinde, tecavüz sahnesi sırasında kadın yönetmen olarak Tomris Giritlioğlu⁷⁸², kadın duyarlılığını yukarıda değindiğimiz anlamda perdeye yansıtmış ve eril iktidarı ve baba figürünü temsil eden karakterin bakış açısını anlatı dışına iterek onun yaptıklarının sonuçlarına odaklanmış ve kadının sonraki hayatında açtığı travmalara odaklanmıştır.

Bakış açısından değinilecek bir diğer önemli nokta da tecavüz sırasında dışarıda bekleyen ve olup bitenin en başından itibaren farkında olan Nora'nın kayınvalidesi Salkım hanımın bakışlarıdır.



Şekil 33: Salkım hanımın bakışının yer aldığı sahneden örnek plan.

Salkım hanım, Nora'nın peşinden odaya giren kocasını izler ve kapı kapanınca merdivenlerde durarak kapıya adeta içerde olanlara bakar. Herhangi bir tepki vermeden, buz gibi bakışlarla kapıya bakan Salkım hanım da bir anlamda erkek iktidarının susturduğu kadınlar arasında yer almaktadır. Siyah elbiseleri, toplu saçları ve alt açıdan çekilmiş görüntüsüyle her ne kadar güçlü ve heybetli görünse de erkek egemen

⁷⁸² Hiçbir zaman feminist olmadığını söyleyen ve kadın-erkek ayrımına karşı olduğunu belirten Tomris Giritlioğlu, filmlerinde bu tür bir ayırmadan çok toplumun genel sorunlarını, herkesin içinde olduğu konuları işlemeyi tercih ettiğini belirtmektedir. Kadını konu alan ya da kadın sorunlarını anlatan bir film çekmediğini dile getiren Giritlioğlu, ayrıca içinde yaşadığımız toplumun ataerkil değil anaerkil olduğuna inandığını ifade etmekte ve bu toplumdaki kadınların güçlü olduğunu söylemektedir. Bu nedenle de kadın filmleri değil ama kadın karakterlerin güçlü olduğu filmleri çekmeyi tercih ettiğinin altını çizmektedir. Mithat Alam Film Merkezi **Tomris Giritlioğlu Söyleşi**, 21.02.2013.

söylemin bir parçası haline gelmiş ve onun iktidarı tarafından böyle bir durumda dahi tepki veremez hale gelmiştir. Yaşanan her şeyi bilip, onaylar hale gelen Salkım hanım gelininin başına gelenler karşısında sessiz kalmıştır.

4.2.2.3.2. Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi

Seyircinin duygularını yönlendiren, dramatik anlatının temelini oluşturan özdeşleşme ve katharsis süreçleri daha önce de belirttiğimiz üzere izleyicinin filme ve olaylara duygusal katılımı sağlanmakta ve izleyici pasif konuma getirilerek, yönlendirilmektedir. Çoğu zaman eril bakışın hakim olduğu filmlerde özdeşleşme süreci de doğal olarak bu şekilde gerçekleşmekte ve izleyici eril bakışın etkisi altına girmektedir.

Salkım Hanımın Taneleri filmine özdeşleşme süreci açısından baktığımızda yine ilk olarak bakış trafiğini dikkate almamız gerekmektedir. Bakış başlığı altında da belirttiğimiz üzere filmin genelinde belli bir bakış açısının kullanımı ya da öznel kamera kullanımı söz konusu değildir. Sadece Nora'nın geçmişi hatırladığı sahnelerde olayları onun hatırladığı şekilde görürüz; ancak bu sahnelerde de öznel kamera kullanımına yer verilmemiştir. Özdeşleşme sürecini direk etkileyen bakış kavramını da dikkate alarak filme baktığımızda filmde tek bir kişiyle özdeşleşmenin pek mümkün olmadığı görülmektedir. Yedi karakter etrafında geçen anlatının içinde iyiler ve kötüler net çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Bu açıdan klasik Yeşilçam melodramlarını hatırlatan film bu yönüyle Fatih Özgüven'in *Radikal* gazetesindeki köşesinde de eleştirilmiştir.⁷⁸³ Mutlak iyiler ve mutlak kötüler olarak yapılan ayırmda kötülere filmin tüm kötülükleri ve yapılan yanlışlar yüklenirken, iyiler de kesin çizgilerle ayrılmışlardır. Bu durum özdeşleşme sürecini de etkilemiştir. Kötülerin özdeşleşemeyecek derecede kötü çizilmiş olması izleyicileri diğer karakterlere kaydırmıştır. Örneğin filmdeki Durmuş karakteri, Niğde'den İstanbul'a göç etmiş, eğitimsiz, görgüsüz, aç gözlü, hırslı, para için her şeyi yapabilecek, gammazcı hatta katil olarak aktarılmış ve tek bir karakter üzerine tüm kötü ve istenmeyecek özellikler yüklenmiştir. Aynı şekilde filmdeki Nefise karakteri de Durmuş'a yakın bir tablo çizmektedir. Para karşılığı erkeklerle birlikte olan Nefise,

⁷⁸³ Fatih Özgüven, *Radikal Gazetesi*, 28 Kasım 1999, Akt.: Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1997-2002*, Sesam Yayınları, 4. Cilt, İstanbul, 2003. s. 64.

rahat yaşamı, mücevherler, kürkler için yapamayacak şeyi olmayan bir kadın olarak gösterilmektedir. Aynı zamanda kıskanç ve içten pazarlıklı olarak da gösterilen Nefise, Yeşilçam'ın tipik kötü kadın karakterlerinden farksız bir tablo çizmektedir. Buna karşın Nimet, zengin olan ve yükselmeye devam eden kocasını terk ederken en zor ve parasız zamanında Levon'a destek olmuş, onun için her şeyi göze almıştır. Filmin hemen hemen diğer tüm karakterleri de bu yüzde yüz zıtlıklarla var olmuşlardır.

Filmin geneli bir kenara bırakılıp tecavüz sahnesi ve özdeşleşme süreci incelendiğinde ise; yine ilk olarak sahenin kimin bakış açısıyla çekildiği sorusu karşımıza çıkar. Tecavüz sahnesi daha önce de belirttiğimiz üzere Nora'nın geçmişi hatırlaması şeklinde perdeye aktarılmıştır. Sahne de herhangi bir öznel kamera kullanımı söz konusu değildir. Tecavüz eden erkek karakter film boyunca gösterilmediği gibi bu sahnede de gösterilmez ve izleyicinin onunla herhangi bir bağ kurmasına izin verilmez. Sahne içinde adamın ilk konuşması - *Oğlum dölleyemez seni, seni ben döllерim demiştim*- dışında karakterlerin ayakları gösterilerek adamın kadına tecavüzü aktarılır. Sahne de kullanılan bir diğer simge de gösterilen kısraktır.



Şekil 34: Filmdeki bir diğer simgesel kullanım olan atın görüldüğü sahnelerden örnek planlar.

Nora kendisi için daha sonra bu deyim kullanır ve kısır olmadığını “kısırak kısır değildi” diye anlatır. Çünkü geçmişte sürekli Nora’ya çocuğu olması için baskı yapılmış ve “kısırak döl tutmuyor” diye eleştirilmiştir. Sahnenin sonunda Salkım Hanımın Taneleri kolyesiyle arkadan çekimle aynadan Nora’nın görüntüsünü görmemizin ardından, bakım evi görüntülerine geçilir ve Nora’nın balkondaki acılı ve nefes alamaz görüntüsü perdeye gelir. Bu sahne düzenlemesiyle izleyicinin Nora’nın duygularıyla daha çok bağ kurması sağlanmış, tecavüz eden erkek anlatı sürecinin dışında bırakılarak onunla özdeşleşme sağlanması ve izleyicinin onun haz duygusunu paylaşması engellenmiş olur.

4.2.2.2.3.3. Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi

Filmdeki tecavüz sahnesinin düzeni ve kadın bedeninin kullanımına baktığımızda sahenin çekimi sırasında yoğun bir aydınlatmanın kullanılmadığı görülür. Karanlıklar arasında taş bir binada yürüyen Nora daha sonra tamamen karanlık bir odaya girer ve arkasından gelen adamın da kapı açılınca gelen ışıktan sadece çizmeleri görülür. Sahne için hazırlanan bu girişten sonra izleyici olacakları az çok tahmin eder. Tecavüz sırasında da ilk önce sadece aynadan Nora’nın yüzü ve adamın Nora’nın göğüslerini sıkıştıran elleri görülür. Ardından sadece ayakta olan adam ve kadının ayakları hafif bir ışıkla gösterilir ve adamın bedeninin hareketinden Nora’ya tecavüz ettiğini anlarız. Daha sonra Nora’nın eteği yavaşça iner ve adam arkasını dönüp odadan çıkar. Tecavüz sahnesi sırasında bu görüntüler dışında adam ve kadının bedenleri gösterilmemiş, herhangi bir çıplak görüntü ekrana gelmemiş, kamera kadının ya da adamın vücudunun herhangi bir kısmına odaklanmamış ve kadın vücudu parçalanıp belli noktalarına yer verilen bir haz nesnesi haline getirilmemiştir. Nora’nın bakış açısıyla izleyiciye sunulan tecavüz sahnesinde, Nora tecavüz olayının öznesi konumundadır ve olayın kurbanı olan kadın bedeni bir nesne olmaktan uzaklaştırılmıştır.



Şekil 35: Tecavüz sahnesinden plan örnekleri.

Çalışmamızın kuramsal kısmında ve diğer film incelemelerinde de değindiğimiz üzere tecavüz sahnelerinin en çok tartışılan yanlarından biri sahnelerin çekimi sırasında kameranın, kadının özellikle belli yerlerine odaklanması ve izleyicinin röntgenci pozisyonda bırakılarak bu sahnelerden haz alacak şekilde konumlandırılması olmuştur. Ancak *Salkım Hanımın Taneleri*'nde yönetmen sahneyi bu şekilde perdeye yansıtmamış izleyicinin kadının vücudunun belli noktalarına odaklanmasına izin vermemiştir. Tecavüz sahnesinde simgesel öğeler kullanmış, yüzü gösterilmeyen ve karanlıkta kalıp sadece çizmeleri ile simgelenen baba ve otorite figürü ile eril iktidarın kadın üzerindeki tahakküm gücü aktarılmıştır. Ayrıca aralarda gösterilen kısrak ve sözlü olarak adamın “döl” istemesi ile de kadını değerlendirme şekli, kadının erkek karşısındaki konumu ve beklentiler yansıtılmıştır. Erkeğin gözünde kadın sadece neslinin devamını sağlamak ve ona “döl” vermek için bir araç olmaktan öte bir anlam taşımamaktadır. Bu nedenle baba oğlunun karısına tecavüz etme hakkını bile kendinde bulabilmekte ve karısı da bu duruma sessiz kalabilmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, tecavüz sahnesi içinde izleyicinin tecavüz edenle özdeşleşmesini sağlayacak sinemasal dilin öğelerinden kaçınılmış, bakış, özdeşleme süreci ve tecavüz sahnesinin düzenlenişi ile kadın bedeninin kullanımı bu yönde kullanılmamıştır.

4.2.2.2.5. Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

Filmin ve tecavüz sahnesinin sinemasal olarak incelenmesinin ardından bu başlık altında filmin konusu ve tecavüzün anlatı içinde yer alış biçimine değinilecektir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ve gayrimüslimlere uygulanan Varlık Vergisi'nin değiştirdiği hayatlara, İstanbul'un değişen çehresine odaklanan film, iktidar, sınıf, azınlıklar, eril güç gibi kavramları iyi-kötü karakterler bağlamında izleyiciye aktarmaktadır. Film gösterime girdiği andan itibaren gerek işlediği konu açısından, gerek olayları anlatış biçiminde gerçekliğe uyması açısından, gerek uyarlamadaki değişiklikler açısından gerekse de tecavüz edenin paşa olması açısından medyada oldukça tartışılmış ve çeşitli görüşlere yer verilmiştir. Varlık Vergisi'nin uygulamasının farklı olduğunu savunanların yanında, tecavüz edenin bir Osmanlı paşası olamayacağını özellikle vurgulayanlar, kitapta Yahudi olmasına karşılık filmde Ermeni olarak değiştirilen karakterlere (Yahudi Lui, Ermeni Levon'a dönüşmüş) kadar milletvekili düzeyinde tartışmalar yaratan film⁷⁸⁴, azınlıklar, sınıf, göç, iktidar gibi kavramları da bünyesinde barındırmaktadır. Filmin düz anlamda yapılan okuması bir kenara bırakılıp metaforik anlamlarına odaklanıldığında, daha önce de değindiğimiz üzere kullanılan çizme, kırbaç gibi semboller iktidarın temsili olarak yorumlanabilmektedir. Bu açıdan tecavüz sadece adamın kadına tecavüzü değil bir anlamda da iktidarın "ötekilere" olan tecavüzü şeklinde de değerlendirilebilmektedir.

Filmin ana eksenini Varlık Vergisi'nin değiştirdiği hayatlar oluşturmuş, ancak diğerlerine nazaran Durmuş'un hikâyesi ön plan çıkmıştır. Filmin kötü karakterini oluşturan ve her türlü negatif özelliği bünyesinde barındıran Durmuş ilk andan itibaren

⁷⁸⁴ Ayhan Aktar, **Radikal Gazetesi**, 28 Kasım 1999 tarihli yazısında ve sonrasında Etyen Mahçupyan'ın söylediklerine cevap niteliği taşıyan yazılarında filmdeki değişiklikleri yoğun şekilde eleştirmiştir. *Şalom* gazetesi yazarı Ivo Molinas da Yahudi ve Ermeniler arasında yapılan değişiklikleri senaristin Ermeni olmasına bağlamış, Faruk Mercan, "100 bin Yahudi Kurtardı" **Aksiyon**, 11-17 Aralık 1999 tarihli yazısında aynı noktaya değinmiştir. Konuyla ilgili bir başka tartışmada milletvekilleri arasında yaşanmış kitabın yazarı Devlet Bakanı Yılmaz Karakoyunlu'nun, "Tecavüzcü Hamidiye paşasıydı" sözleri üzerine Güneydoğulu milletvekilleri SP Bingöl milletvekili Hüsamettin Korkutata, AKP Adıyaman milletvekili Dengir Fırat, SP Grup Başkanvekili ve Diyarbakır milletvekili Ömer Vehbi Hatipoğlu gibi isimler tepki göstermiştir. (<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=39977>) Murat Belge de "Gene Aynı Şey" başlığıyla 08-12-2001 tarihinde **Radikal Gazetesi**'nde yayınladığı yazısında yaşanan tüm tartışmaları değerlendirerek olayın özünden uzaklaştığını vurgulamıştır.

anlatıya hakim olmuş ve her olayın içinde onun varlığı kendini göstermiştir. Varlık vergisinin çıkmasıyla İstanbul'da el değiştiren ticaret hayatı ve paranın ortaya İstanbul'a ait olmayan insanlar ve hayatlar ortaya çıkardığını vurgulayan filmde Nora'nın öyküsü aralara serpiştirilmiş bir öge olmaktan öteye gidememiştir. Tecavüz sahnesi için yapılan, tecavüzcünün Osmanlı paşası olamayacağı, Hamidiye paşası olabileceği yönünde milletvekillerine dek uzanan tartışmalar dışında tecavüz sahnesi ve Nora'nın yaşadıkları film içinde gündeme gelemeyecek derecede geçiştirilmiştir. Pek çok şeyi anlatmaya çalışan ve yukarıda değindiğimiz kavramların tamamını bünyesinde barındıran film içinde tecavüz bir detay olmuş ve Nora'nın şimdiki halinin nedenlerinden biri olmaktan öteye geçememiştir. Çünkü sonrasında yaşananlarla ilgili olarak yine Nora'nın anıları dışında bir bilgi aktarılmamış, paşaya ne olduğu, olayın nasıl ilerlediği atlanarak Varlık vergisinin çıkması sonucu yaşanan olaylar filmde ağırlık kazanmıştır. Tecavüz sahnesinin verilmesi sırasındaki başarı konunun anlatı içindeki işleniş biçimine yansımamıştır. Film gösterime girdikten sonra tecavüz üzerinden tartışma yürütenlerde farklı noktalara odaklanıp, ilgiyi farklı yönlere çekerek olayın özünden ve tartışmanın olması gereken ana ekseninden kaymasına neden olarak olayı irksal bir tartışma haline getirmişlerdir.

Filmleri değerlendirirken üzerinde durulması gereken unsurların en önemlilerinden olan bağlam sorunu tıpkı *Duvara Karşı* filminde olduğu gibi burada da karşımıza çıkmaktadır. *Duvara Karşı* filmindeki kadar konudan kopuk olmasa da *Salkım Hanımın Taneleri* filminde de tecavüzün konu içinde kaybolması karşımıza çıkan problemlerdendir. Tecavüzün film içinde barınan unsurlardan biri olması sinemasal dil doğru kullanılsa da yetmemekte, bunun akıp giden hikâye içinde kaybolmasına izin verilmemesi gerekmektedir. Paşalar söz konusu olmasa filmde hatırlanmayacak unsurlardan biri haline gelen tecavüz olayı diğer konuların içinde eritilmektedir. Anlatı içinde tecavüzün bir ayrıntıdan öteye geçememesi, öncesi ya da sonrasıyla bir bağlantı kurulmaması bağlamsal bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemasal dilin kullanımındaki başarı ve metaforik anlamları bir kenara bırakıldığında, bağlamsal açıdan Nora'nın sonunda başına gelenler ve intiharı da eleştirilebilecek bir diğer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir kadın olarak

yaşadıklarından fazlasıyla etkilenen Nora, öncelikle ruhsal bir bunalım yaşamakta, akıl sağlığını yitirmekte ve sonunda da dayanamayıp intihar etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, kadının bu denli güçsüz olması ve ayakta kalamayıp intihar etmesi de mevcut ataerkil düzeni bir anlamda yeniden üreten bir yapı olarak da okunabilmektedir.

5. SONUÇ

Mevcut ideolojinin yeniden üretilmesinde ve erkek egemen söylemin pekiştirilmesinde bir araç olarak kabul ettiğimiz sinemanın, kadına yönelik bakışını, kadın bedeninin kullanımını ve kadına yönelik cinsel şiddeti ele alış biçimini değerlendirdiğimiz çalışmamızda, sinema ve ataerkil söylem arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmek amacıyla Türkiye’de 1990 sonrasında perdeye çıkan bağımsız sinema örneklerinden olan ve içeriğinde tecavüz bulunan *Gemide*, *Barda*, *İki Kadın*, *Duvara Karşı* ve *Salkım Hanımın Taneleri* filmlerini kuramsal bölümde belirlediğimiz bakış açısı doğrultusunda inceledik. Bu nedenle de öncelikli olarak ataerkil ideolojinin temel tanımları ve sinemasal dilin birleşme noktaları üzerinde durduk.

Cinsiyet farklarının biyolojik doğanın gerçekleri olduğunu ve bunun toplumsal sonuçlarının da, bu nedenle normal kabul edilmesi gerektiğini savunan patriarkal yapı, çeşitli kuram ve söylemlerle yeniden üretilmiş ve bu söyleme en büyük tepki feminist düşünceden gelmiştir. Toplumsal cinsiyet farklarının, bunların arkasında yatan “biyolojik gerçeklikler”in bir tür “kültürel” yansıması olup olmadığı meselesini kendi içinde önemli bir tartışma odağı haline getiren feminist düşünce, yeni düşüncelere de ışık tutmuş ve toplumsal cinsiyet kavramını tartışma odağı haline getirmiştir.

Yeni doğan çocuğun biyolojik bir cinsiyeti olduğunu, ama henüz toplumsal bir cinsiyete sahip olmadığını savunan toplumsal cinsiyet kuramlarına göre; çocuk büyürken toplum da çocuğun karşısına cinsiyete uygun kurallar ya da davranış modelleri koymakta ve bu modeller aile, medya, arkadaş grupları ve okul gibi bazı toplumsallaştırma etkenleri tarafından somutlaştırılarak çocuğun bunları sahipleneceği ortamlar hazırlanmaktadır. Şartlanma, öğretim, model alma, özdeşleşme, kuralları öğrenme gibi çeşitli öğrenme mekanizmalarının da devreye girmesiyle birlikte, çocuk bu davranışları içselleştirmekte ve biyolojik cinsiyetinin yanında toplumsal cinsiyetini de kazanmaktadır. Bu şekilde inşa edilen toplumsal cinsiyet kurgusu, kadının cinsel kullanım aracı olarak kurgulanmasına, nesneleştirilmesine ve toplumsal cinsiyet eşitsizliği temelinde kurulan bir cinselliğe işaret etmektedir.

Toplumun hem erkek hem de kadın üyeleri tarafından “normal” veya “doğal” olduğu kabul edilen ve bir dizi sosyal, ekonomik, politik ve ideolojik kurum ve pratiklere dayandırılan erkek egemenliği, iktidar, ordu, teknoloji, bilim, din, hukuk, kültür gibi otoritenin tüm kaynaklarında şiddet kullanımını meşru göstermektedir. Bu yapıyı inşa ederken toplumun gönüllü ya da zora dayalı rızasını alan iktidar, kaba kuvvete dayanmıyormuş gibi görünmekte, yaşanan şiddet deneyimlerinin de ruhsal dengesizliklere ve bireysel özelliklere bağlı kişiselliklerin bir sonucu olduğu izlenimi vermekte; oysa diğer mutlak yönetim biçimlerinde olduğu gibi, ataerkil sistem de, temelini şiddete dayamakta ve bunu normalleştirerek toplumun kabul etmesini sağlamaktadır.

Kadına yönelik şiddetin toplumsal olarak inşa edilen ve meşrulaştırılan bir fenomen olduğu düşüncesi de toplumsal cinsiyet kuramının bir parçası olarak kabul edilmekte ve bu kapsamda kadına yönelik şiddet, erkek biyolojisinin önüne geçilemez cinsel dürtülerinden kaynaklanmayan, toplumsal bir pratik olarak ele alınmaktadır. Bu durumda tecavüz, iktidar ilişkilerinden kaynaklanan ve bu ilişkilere gönderme yapan politik bir eylem olarak görülmektedir. Cinsel bir davranıştan öte, erkeklerin kadınlar üzerindeki egemenliğini temsil eden tecavüz, hiyerarşiye dayanan ilişkilerin yapısal desteğini oluşturmakta ve kadınları sürekli olarak sindirmeye yetecek gözdağı vermektedir.

Tecavüzü, “sahip olma” ile cinselliğin kaynaşması yoluyla kurulan zevke dayandıran görüş, bunun sadece bir cinsel tatmin yolu olarak değil, aynı zamanda egemenlik kurma ve kontrol etmenin bir bileşimi olarak kurgulanması gerektiğini savunmakta ve bu yolla saldırganın üstünlük sağlama, erkekliğini kanıtlama duygularını da tatmin ettiğini belirtmektedir.

Tecavüzün sebepsiz ve rastgele gerçekleştiğine, ne yapılırsa yapılsın kaçınılamayacak ve normal dışı bir erkeğe denk gelmenin rastlantısallığına bağlı bir durum olduğuna dair inanç ise; olayın kişisel bir sorun olduğu yanılgısını yaratmakta ve bu durum kurbanların ve failerin farklı biçimde davranmayı öğrenmeleri durumunda, tecavüzün genel olarak önlenebileceği inancına neden olmaktadır. Bu düşünce yapısı doğrultusunda doğan mitler, kadınların kendi tecavüzlerini önleme konusunda yükümlü

oldukları anlayışını doğurmakta; böylece kadın bu durumla yüz yüze gelmemek için ataerkil yapının kurallarına ve sınırlarına uygun bir yaşam biçimini benimsemeye zorlanmaktadır. Kadınların yaşam biçimlerinin tecavüzün tahrikine neden olduğu anlayışı ve tecavüz korkusu, kadının özel alana kapanması yönünde işlev kazanmakta “gece yarısı tek başına sokağa çıkmak”, “mini etek ya da dekolte giymek” “tek başına bara gitmek” egemen toplumsal yapı tarafından “aranmak”, “istemek” olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca toplum tarafından kabul gören “Hayırın evet anlamına gelmesi”, “her kadının tecavüz edilmeyi istemesi”, “hiçbir kadına rızası dışında tecavüz edilememesi” şeklinde oluşturulan mitler ile de kadınlar tecavüz olgusunun suçlusu haline getirilmişler ve olaydan sonra yaşadığı travma, korku ve şokun etkisiyle durumu kimseye anlatamaz, şikayet edemez hale getirilmişlerdir. Ayrıca kadınları iyi, bakire kızlar ve “fahişe”den farksız kadınlar olarak ikiye ayıran görüşte, ilk kategoriye tecavüzden tamamen uzak tutarken, ikinci kategoridekilerin bunu kendilerinin istediğiyle ilgili söylemlerini sürekli vurgulamaktadır.

Felsefi düşüncenin başlangıcından itibaren akıl ve rasyonalite dışında tutulan kadın, doğa ve duygu gibi düşüncenin muğlak ve belirsiz biçimleriyle ilişkili görülmekte ve bu ayırım zamanla kamusal alan ve özel alan olarak belirlenen ve birbirinden farklılaşan alanlara yansımaktadır. Kadınlar barındırdıkları “özellikler” nedeniyle özel alana ait görülürken, erkekler, hem fiziksel özelliklerinden dolayı hem de kendilerine yüklenen ve kadının tam tersi olan misyonlarından dolayı kamusal alanın sahibi olarak görülmektedirler. Toplumsal cinsiyetçi bir bölünme ile sokakları ve dış mekânları rahatça gezme hakkını belli ölçülerde kadına kapatan bu görüş “cinsiyetlendirilmiş mekânlar”ın oluşumuna neden olmakta ve sokaklar özellikle de geceleri tek başına dolaşan kadınlara yasaklanmaktadır. Tecavüz de bu yasağa karşı çıkan kadınların başına gelen bir ceza olarak yansıtılmaktadır.

Tecavüz, özel alanlarda da kadınların peşini bırakmamasına rağmen yaşanan korku kadının kendisi için belirlenen kurallara uymasına neden olmakta ve bu yasaklamalara uyması durumunda tecavüzden korunabileceği düşüncesi kadınlar tarafından içselleştirilmektedir. Böylece kadın yaşamının eril iktidara uyumlu olarak konumlandırılması sağlanmakta ve tecavüzün politik ve kültürel zemininin üstü

örtülerek tıpkı erkekliğin inşası gibi kadınlık da inşa edilmekte ve kadınların da, kimi zaman zorunlu, onayıyla meşrulaştırılmaktadır. Böylece tecavüz, bir yandan eril iktidarın kurumsal ve kültürel desteğini alırken diğer yandan da eril iktidarı ve yaygın toplumsal cinsiyet normlarını yeniden üreten ve sürdüren bir nitelik taşımaktadır.

Kadının “tek sahibi” olan erkeğin iktidarının ön planda tutulduğu ve eril bakışın sahip olduğu ve hukuk ve din sisteminin temelinde de bu düşünce yapısı yer almış, olayın mağduru ve faili bu doğrultuda cezalandırılmaktadır. Birbirleri üzerinde iktidar kurmak isteyen erkekler için bir araç olarak kullanılan kadın, fethedilen bir toprak parçası olarak değerlendirilmekte ve tecavüz, erkeğin iktidarına yapılan bir saldırı olarak kabul edildiği için cezalandırılmaktadır. Tecavüze uğrayan kadın, gerek ifade verirken gerekse de mahkemede kuşkulu gözler altında tecavüze uğradığını ispat etme zorunda bırakılmakta ve kendisine yasaklanan alanlarda yer alması durumunda olayda kadın suçlanmaktadır. Yasalar üzerinde her ne kadar iyileştirmeler yapılsa da uygulama açısından kadınların karşılaştığı güçlükler azalmamaktadır. Böylece tecavüz, toplumun genelinde egemen olan görüşlerle beslenen bir tecavüz ideolojisi zemininde varlık kazanmaktadır.

Popüler kültür ürünleri olarak kabul edilen gazeteler, dergiler, televizyon programları, küçük yaşlardan itibaren anlatılan ve içselleştirilen masallar da toplumsal cinsiyet söylemlerinin yeniden üretilmesinde ve meşrulaşmasında önemli bir işlev görmektedir. Kadınların erkek egemen söylemin bir parçası olarak ders kitaplarından itibaren domestik bir tablo içerisinde sunulması, eve ve çocuklara ait işlerin kadınlara yüklenirken, erkeklerin işe gitmesi gibi basit gibi görünen ama toplumsal cinsiyet kalıplarının temellerini oluşturan bu bakış kitle iletişim araçlarıyla da desteklenmekte ve kadın ve erkek doğumundan itibaren bu söylemlerle karşı karşıya kalmaktadır. Rızanın üretimi sürecinin bir parçası haline gelen bu araçlarla kadın ve erkek için kabul edilmiş cinsiyet rolleri sürekli tekrarlanmakta, özgürlüğünü elinde tutan, çalışan, modern, bağımsız kadın olarak kabul edilen kadınların bedeni ise meta haline getirilerek sistemin aracı olarak kullanılmaya devam etmektedir. Kadınları birbirlerine karşı konumlandıran bu bakış, dizilerde ve televizyon programlarında da devam etmekte ve mutlak iyiler ve mutlak kötüler olarak ayrılan kadınlar anlatı içinde de cezalandırılmakta ya da

ödüllendirilmektedirler. Kadın bedeninin parçalara ayrıldığı, vücudunun belli noktalarına odaklanıldığı bu anlatılarda, kadın bir bütün olmaktan çıkarılmakta ve tecavüzle ilgili öyküler de bu bakış açısına göre yerleştirilmektedir. Tecavüz eden filmin esas karakteri ise bir süre sonra kadın ona aşık edilmekte, mutlu bir hayat anlatının sonu olmaktadır. Tecavüz eden erkekler kötü ise onlar az da olsa ceza alırken gösterilmekte ya da anlatı içindeki farklı öyküler içinde bu durum kaybolup gitmektedir. Televizyon dizileri, reklamlarını tecavüz sahneleri üzerinden yapar hale gelmekte ve tecavüzün gerçek anlamı, yaşattığı travma, kadının yaşadıkları bir kenara itilerek olayın reyting kısmı ile ilgilenilmektedir. Yapılan en büyük yanlış da bu durumun cezasız kalacak şekilde gösterilmesi ve karakterin tecavüzcüsüne aşık edilmesidir.

Çalışmanın “Erkek Egemen Söylemin Meşrulaştırılmasında Bir Araç Olarak Sinemanın Tecavüz Kavramı Bağlamında Tartışılması” başlıklı üçüncü bölümünde ise öncelikli olarak sinemasal dil üzerinde odaklandık ve sinemasal dili oluşturan öğelerin tecavüz sahnelerindeki etkisini inceledik. Toplumsal yaşamın söylemlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktaran filmler, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sistemi içinde yer almaktadır. Sinemada kullanılan simgeler, semboller, kamera hareketleri kimi durumlarda belli anlamlar taşımakta, sinemasal dilin öğeleri kullanılarak bir dünya yaratılabilmektedir. Yönetmenin kamerasını karakterin tam olarak gözlerinin ardına yerleştirerek, bakışımızı karakterin bakışıyla özdeşleştiren öznel kamera, sinemasal dilin öğeleri arasında yer almaktadır. Bu kullanım hikâyenin aktarımı sırasında verilen bilgilere psikolojik bir derinlik katmakta ve olaylar sadece bir kişinin bakış açısını, bilgilerini, duygularını, düşüncelerini tam olarak onun gözüyle vermektedir. Filmdeki bir karakterin gözüyle baktığı yanlısaması yaşayan izleyicinin, öyküye katılımı artmakta ve özdeşleşme etkisini artırmaktadır. Tecavüz sahneleri düşünüldüğünde öznel kameranın kullanımı daha da önem kazanmakta ve bu sahnenin kimin gözünden izleyiciye sunulduğu önemli bir faktör olmaktadır. Bu tür kamera kullanımı kadının gözünden verildiği durumlarda, tecavüz sahnesinin sunumu açısından başarılı örnekler ortaya çıkabilmekte; ancak aynı sahnenin tecavüzcünün gözünden verilmesi anlatının akışını tamamen değiştirmektedir. Çünkü böyle bir durumda izleyicinin tecavüzcünün bakışıyla özdeşleşmesi istenmekte ve izleyici onun duygu ve

hazzını yaşamaya davet edilmektedir. Kadının yaşadığı deneyimi tamamen anlatı dışına iten bu durum izleyicinin suç ortaklığı yapmasına neden olmaktadır.

Sinemada hem teknik anlamda hem de anlatının inşa edilmesinde önemli bir rol üstlenen bakış açısı da bizi bakışın sahibi olan kişilerle sınırlandırdığından duyuşal algımız karakterinkiyle sınırlı hale gelmektedir. Toplumsal cinsiyet söylemleri, ataerkil ideoloji gibi kavramlar göz önünde bulundurulduğunda bakış açısının önemi bir kez daha artmakta ve olayları kimin bakış açısıyla izlediği, seyircinin konumunu belirlemede önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Özne kamera kullanımı, bakış açısı gibi kullanımlarla izleyicinin karakterlerle özdeşleşip anlatının içine girmesi kolaylaşmaktadır. Laura Mulvey 1975 yılında yayınladığı “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” adlı makalesinde, klasik anlatı sinemasındaki kamerayla özdeşleşmenin aktif-eril kahramanla özdeşleşme olduğunu dile getirmiş ve hem kadın izleyicinin hem de erkek izleyicinin bu karakterle özdeşleşmesinin sağlandığını ifade etmiştir. Özellikle ana akım sinemadan bahsettiğimizde gerçekten de filme ve anlatıya katılımı ancak özdeşleşme ile gerçekleşen izleyicinin, kamera açıları, dekor, ışık, oyunculuk vb. unsurlarla filme çekilmeye çalışıldığı bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. İdeolojik söylemin meşrulaştırılmasında önemli bir köprü olan özdeşleşmenin sağlanması sadece sinematografik özelliklerin kullanılmasıyla değil aynı zamanda anlatı içinde özdeşleşilemeyecek kadar iyi ve mükemmel karakterlerin yaratılmasıyla da sağlanabilmekte ve karanlıkta bir perdeye bakan izleyici için süreç kaçınılmaz olmaktadır.

Sinemasal dilin kurulumunda kullanılan bir diğer kavram da “bakış” kavramıdır. İlk çağlardan beri pek çok filozof tarafından değerlendirilen ve gerçeklikle arasında sıkı bir bağ kurulan görme, günümüzde sinemada da önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi içinde güç ilişkilerini barındıran ve görmenin niyetli bir biçimde kullanılmaya başlamasıyla ortaya çıkan “bakış” kavramı, gözün masum bir yeteneğinden, içinde merak, haz alma gibi eylemleri bulduran, maksatlı bir hale dönüşmektedir. Sinematik bakış ve anlatı yoluyla sistemin önemli bir işlevi halini alan filmlerde de bakışın masumiyeti tartışılır hale gelmektedir. İzleyiciye perdedeki dünyadan ayrılmışlık duygusu veren ve izleyicileri hem perdeden hem de birbirlerinden

ayıran karanlık salonun onların dikizcilik fantezisinden yararlandığını iddia eden Mulvey, filmlerin haz verici bakma arzusunu tatmin ettiğini ve dikkati insan bedenine odakladığını dile getirmiştir. Ataerkil sistemin varlığı ve egemen eril söylemin işleyişi açısından düşünüldüğünde bedene dikkatin odaklandığı cins olarak karşımıza kadın bedeni çıkarılmaktadır. Filmlerde kadın bedeni parçalanıp belli noktalarına odaklanılan bütünlükten yoksun birer cinsel fantezi nesnesi haline getirilmekte ve özellikle tecavüz sahnelerinin çekimi sırasında izleyicinin bakışının konumlandırıldığı yer, tecavüzün haz verici bir hal almasında önemli bir nokta olmaktadır. İyi niyetli olarak yola çıkılan filmlerde bile bakışın konumlandırılmasında yapılacak bir hata, anlatının tamamen farklı bir boyuta geçmesine neden olmakta ve erkek egemen söylemin yeniden üretimine katkı sağlayabilmektedir.

Sinemasal dili oluşturan öğeler kadar anlatının yapılandırılması da ataerkil sistemi onaylayıp, meşrulaştırmada etkili olmaktadır. Geçmişten günümüze pek çok ayırım yapılmasına karşın günümüzde sinemada kullandığımız ayırım, geleneksel ve çağdaş olarak ikiye ayrılmaktadır. Özdeşleşme ve katharsis temeline dayalı geleneksel anlatı, günümüzde Hollywood anlatısı ya da klasik anlatı olarak da bilinmekte ve egemen sistemin devamlılığına ve normalleştirilmesine hizmet etmektedir. Asla bir kurmaca olduğunu itiraf etmeyen, izleyiciye gerçek bir dünyayı izliyormuş hissi veren, popüler kültürün vazgeçilmez öğeleri olan aşk, cinsellik, kıskançlık, cesaret, hırs, kahramanlık vb. duyguları işleyen, neden-sonuç ilişkisine dayalı sahnelerin birbirini izlediği, yapısı içinde herhangi bir boşluk taşımayan ve sonu genellikle kapalı uçlu olarak biterek izleyiciye bir rahatlama hissi yaşatan bu anlatı biçimi, kadını konumlandırmada da klasik yöntemleri benimsemektedir. Belli kalıplar ve kurallar içinde işleyen yapı kadını da sahip olunacak bir nesne olarak kurgulamakta, mutlak iyi ve mutlak kötüler olarak kadınları birbirlerine karşı konumlandırıp, kadınları seçim yapmaya zorlamaktadır. Anlatı içinde yanlış yolu seçen kadınlar cezalandırılıp, yalnız bırakılırken, diğer kadınlar çektikleri sıkıntıların karşılığında sevdikleriyle mutlu bir hayat yaşayabilmektedirler. Kahraman erkeğin maceradan maceraya atılması sırasında yardımcı oyuncu olan kadınlar, korunması, kollanması gereken varlıklar olarak gösterilmektedirler. Tecavüz eyleminin olduğu filmlerde de anlatı içinde kadının nasıl yer aldığı kadına olan bakış açısını değiştirebilmektedir. Eğer kadın anlatı içinde kendi

hayatını yaşayan, cinsel özgürlüğünü elinde bulunduran, giyim tarzı daha açık olan, gece dışarı çıkan, alkol, uyuşturucu tüketen biri olarak sunuluyorsa ve anlatı erkeğin bakış açısından aktarılıyorsa, bir anda kadın suçlu duruma düşürülmekte ve çevredekilerin de algısı bu yönde olmaktadır. Kadına ait mekânlar ve zamanlar belirleyen ataerkil sistem, filmler içinde de buna devam etmekte ve karanlık sokaklar-kadın görüntüsü adeta taciz ya da tecavüzün habercisi olabilmektedir. Anlatı içinde yer alan karakterlerin inşası da izleyicinin hikâyeye olan bağımlılığını artırabilmektedir. Klasik anlatının benimsediği yapı içinde yaratılan ve pek çok iyi özelliği barındırıp, sonunda ödülüne kavuşan “kahraman”lar da özdeşleşme sürecinde etkili olmakta ve kusursuz ve karizmatik kahramanlar ilgiyi üzerine toplamaktadırlar.

Geleneksel anlatının tam tersi olarak kabul edilen çağdaş anlatının amacı ise; klasik anlatının tüm kurallarını yerle bir etmektir. Özdeşleşmenin reddedildiği ve izleyicinin karakterle özdeşleşmemesi için her türlü yabancılaştırma etkisinin kullanıldığı çağdaş anlatılarda, seyircinin durup düşünmesi, sorgulaması istenmekte, anlatı içinde boşluklara, atlamalara yer verilmekte, sahneler arasında kimi zaman sıçramalar olmakta ve yüzeysel bir hikâyeye yerine çok katmanlı bir yapı sunulmaktadır. Tüm bu yapının sarsılmasıyla izleyicinin izlemekten aldığı haz kırılmaya çalışılmakta böylece tecavüz sahneleri de izlenmesi zor bir hal almaktadır.

Sinemasal anlatının öğelerinin ve anlatının yapılandırılmasının bir filmin oluşumunda ve egemen ideolojinin aktarımındaki etkilerinin üzerinde durduktan sonra, sinemada tecavüze yer verilmesini, Dünya sineması ve Türk sineması olmak üzere iki ana başlık altında inceledik. Dünya sinemasına ilişkin ayrıntılı bir incelemeden çok yapılmış araştırmalara ve örnek film analizlerine yer verdik. Ardından Türk Sineması başlığına geçerek 1990 öncesi ve sonrası olmak üzere alt başlıklara ayırdık. 1990 öncesi Türk sinemasında ilk olarak bir döneme adını vermiş ve etkileri günümüzde dahi hissedilen Yeşilçam sinemasını ele aldık. Geleneksel anlatı tarzının benimsendiği, melodram türünün egemen olduğu Yeşilçam sineması egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp, yeniden üretilmesinde rol oynayan hemen her yapıyı kullanmış ve kadın da bu yapı içinde belli konumlara oturtulmuştur. Ailenin sürekli kutsandığı Yeşilçam filmlerinde kadın sadece iki tip olarak yer alabilmiştir. Bunlar ailesine bağlı, asla elinde olandan

fazlasını istemeyen, evinin kadını, ölümüne fedakar, hayatı boyunca tek bir erkeği seven ve bekleyen, namusunu (bekaretini) canı pahasına koruyan kadınlar ve cinsel özgürlüğünü elinde tutan, yalan söyleyebilen, istediği hayatı yaşayan, paraya düşkün, lüksü seven, baştan çıkarıcı kötü kadınlardır. İlk kategorideki kadınlar her zaman kazanıp hak ettikleri mutluluğu bulmuşlar, kötüler ise cezalarını çekmişlerdir. Kadına yönelik gerçeklikten ve bütünlükten uzak bakış hemen hemen bütün filmlerde yer almış ve muhafazakar kodlara sahip olan bu filmler, izleyicisine gizli den gizli işbirliği yaptırmıştır. Bu filmlerin vazgeçilmez bir unsuru da şiddet olmuştur. Erkeklerin birbirleriyle kavgaları sırasında uyguladıkları fiziksel şiddetin yanı sıra kadınlar da şiddetten kendilerine düşen payları almışlar ve filmin esas erkeği en küçük bir yanlış anlamada esas kadına iki tokat atmaktan geri kalmamıştır. Ancak kadından bu durumda dahi sabır göstermesi istenmiş ve her şey ortaya çıktığında tüm acılara rağmen kadının koşarak erkek kahramana gitmesi beklenmiştir. Bu dönemde filmlerdeki cinsel şiddet ve taciz sahneleri gösterilmemiş, sadece kadının bakışları, saldırganın gülen yüzü, uyutulan ya da tokatlanarak bayıltılan kadınların görüntüleri yer almıştır. Kötü olarak çizilen erkek karakterlerin her şeyi yapabilmeleri filmin evreni içinde hoş karşılanmasa da, kadın karakterlere, kendilerine göz koyacak erkeklerin var olduğunu göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Kadınların bu tür ortamlarda bulunmalarının, yalnız yaşamlarının, korunmasız olmalarının yaratacağı tehlikeleri göstermek üzere kullanılan ve birkaç örnek dışında kötü erkekler tarafından gerçekleştirilen tecavüz ya da girişimi anlatı tarafından direkt onaylanmasa da, kadınların giyim tarzları, davranışları, erkek bakışından sunulmuş belli ölçüde meşrulaştırılmıştır.

Yeşilçam'ın ardından Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve toplumsal açıdan büyük bir dönüşüm geçirdiği 1980'li yıllar sinema açısından da bir kırılma noktası olmuştur. 1950'lerden 1970'lerin ilk yarısına kadar klasikleşmiş konularıyla büyük işler yapan ve seyirciyi sinema salonlarına çeken Yeşilçam, yaşanan siyasi çalkantılar, ekonomik bunalımlar, televizyonun yayın hayatına başlaması ve yaygınlaşması sonucu bunu başaramaz hale gelmiştir. Bunun yerini, değişen izleyici kitlesinin de etkisiyle, zamanla seks filmleri almış; fakat 12 Eylül askeri müdahalesinin ardından bu da ortadan kalkmak zorunda kalmıştır. İşte bu sıkıntılı dönemde ticari sinemanın imdadına o dönemlerde müzikte yaşanan arabesk patlaması yetişmiş, yapımcılar kendilerine yeni

bir izleyici kitlesi yaratarak arabesk müzikten ve arabesk müzikçilerden yararlanmaya başlamışlardır. Acıyı, yoksulluğu, karamsarlığı, karasevdayı, kaderciliği sonuna kadar kullanan bu filmler, arabesk müziğin starları ve onların şarkılarına bol miktarda yer vermiştir. Bu dönemde sinema sektöründe dikkat çeken bir unsur da video filmleri olmuş ve arabesk filmler video piyasası için vazgeçilmez unsur haline gelmiştir.

Bu yıllarda bir zamanlar Yeşilçam sinemasının başvurmuş olduğu kolayca kaçma yöntemleri, kalıplaşmış melodramlar bir kenara bırakılmış ve oluşmakta olan genç ve hazırlıklı kuşakların karşısına farklı fikirlerle çıkmış, dönemin ikinci yarısına gelindiğinde ise bireyi ön plana çıkaran filmler ortaya koyulmaya başlanmıştır. 1980’lerde yaşanan toplumsal gelişimlere paralel olarak kadının toplumdaki yeri de farklılaşmış ve ortaya çıkan bu dönüşümle geleneksel kalıplar yıkılmaya başlamış, çağdaş değerler önem kazanmıştır. Buna bağlı olarak da toplumdaki aile yapısı ve kadının yeri aynı paralellikte değişim göstermiştir. Yaşanan bu gelişmeler kadının sunumuna ve sinemadaki temsillerine de yansımış, 80’li yıllarda “kadın filmi” kavramı ortaya çıkmış, çekilen filmlerle kadın karakterler yüzeysellikten kurtarılmaya çalışılmıştır. Kadına gerçekçi ve çok boyutlu bakış getirmeye çalışılan bu filmlerde klasik Yeşilçam kadınlarından farklı karakterler yaratılmaya ve kadına değişik açılardan yaklaşılmaya çalışılmıştır. Ancak bu dönemde çekilen ve “kadın filmleri” olarak nitelendirilen bu filmlerde, kadının özne olma savaşına gösterilen ilgi daha çok kadının cinselliği üzerine yoğunlaşmıştır. Bu filmlerin büyük bir kısmında, Türk filmlerinde görülen kadın merkezli anlatımlar sözde cinsel devrimle eş anlamlı hale getirilmiş, kadının özgürlüğü cinsel özgürlük olarak sunulmuştur. Filmlerde birer özne olarak var edilmeye çalışılan kadın karakterler ve problemleri erkekler tarafından erkek bakış açısıyla sunulmuş, sahip oldukları hikâyeler gerçek anlamda aktarılamamıştır. Kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan, yalnız yaşayan ve görece bağımsız olan kadın karakterlerin, dış dünyada yaşadıkları ve karşılaştıkları öyküleri anlatan filmler artış göstermiş; ancak buna paralel olarak kadına yönelik şiddetin yoğunluğu da arttırılmıştır. İş hayatında oldukça başarılı kadınların anne ve eş olma konusunda uğradığı zaafılar ortaya konmuş, bu filmlerde yer alan kadın karakterler, yalnızlaştırılıp, cezalandırılmıştır.

1980'ler sinemasında tecavüz olgusunun ele alınışına baktığımızda, dönemin ilk yıllarından itibaren sık sık filmlerde tecavüz ya da tecavüz girişimi sahnelerinin yer aldığı görülmektedir. 80'lerde altın çağını yaşayan ve acıyı, yoksulluğu, kaderciliği sonuna kadar kullanan arabesk filmlerin büyük çoğunluğunda kadına tecavüz edilmekte ya da tecavüz girişimi olmaktadır. Anlatı içinde başlarına gelen olay sonrası kadınlar pavyona düşmekte, düşürülmekte ya da intihar etmektedir. Bu olay karşısında erkeğe düşen rol ise, onu düştüğü hayattan kurtarmak ya da intikamını almak olarak gösterilmektedir. Kadınların sahip olunan bir "nesne" olarak kabul edildiği bu filmlerde, tecavüz de kadına "sahip olma" biçimlerinden biri olarak sunulmaktadır. Başlarına her türlü felaketin geldiği fakir ama namuslu bu insanların "kadınları" da özellikle zengin erkekler tarafından tecavüze uğramaktadırlar. Bu filmlerdeki tecavüz sahnelerinde, kadınların vücudu nesneleştirilip bir haz unsuru haline getirilmektedir. Kıyafetleri parçalanan, yarı çıplak hale getirilen kadınların vücutlarının belli noktalarına odaklanan ve bütünlükten koparıp parçalar halinde sunulan bedenlerin yer aldığı sahnelerle bu durum daha da desteklenmektedir. Aynı dönemde, arabesk filmler kategorisi dışında yer alan filmlerde de sıklıkla tecavüz sahnesi yer almakta ve bu filmlerde yer alan tecavüz sahnelerinde de arabesk filmlerdekinden farklı bir sunum görülmemektedir. Dönemin filmlerinde tecavüz, neredeyse kaçınılmaz olarak yer alan bir unsur gibidir. Bu filmlerin hemen hepsinde kadın bedeni nesneleştirilmekte ve sahne düzeni ile izleyicinin tecavüzcünün hazzına ortak olması sağlanmaktadır. Anlatı içinde, tecavüz sonrası kadınlar toplum tarafından dışlanmakta, fuhuşa sürüklenmekte, intihar etmekte, bazen de katil olmaktadır. Genel olarak 1980'lerde, kadının filmlerdeki konumunda köklü değişimler görülmemekte ve erkek egemen söylem devam etmektedir.

1990'lı yıllara gelindiğinde ise; sinemada popüler filmler ve bağımsız filmler arasındaki ayırımın belirginleştiği görülmüş ve bu nedenle bu bölüm iki temel başlık altında ele alınmıştır. Türk sinema tarihinde Yeşilçam döneminde en büyük izleyici kitlelerine sahip olan popüler sinema, toplumsal koşulların getirdiği ortam, seks filmleri, seksenli yıllarda Hollywood majörlerinin gösterim, dağıtım ve işletme tekeli kurması, korsan ve yasal olan videonun yaygınlık kazanması gibi nedenlerden ötürü büyük bir düşüş yaşamış ve Türk sinemasının içine girdiği büyük krizden de etkilenerek durma noktasına gelmiştir. 1990'larda bu faktörler üzerine bir de özel televizyon kanallarının

yayın hayatına geçmesi eklenmiştir. Ancak tüm bu olumsuz koşullara rağmen özellikle 90'ların ikinci yarısından itibaren yüksek seyirci rakamına ulaşan filmler tekrar gündeme gelmeye başlamıştır; fakat bunlar Yeşilçam dönemindeki gibi sayıları yüzlerle ifade edilebilen filmler değil, bireysel başarı yakalayan filmlerle olmuştur. Zaman içinde televizyon yapımcılığı ya da reklam sektörüyle ilgili yapımcılar sinema filmi yapmaya başlamış, reklam, sponsorluk, pazarlama teknikleri gibi kavramlarla tanışılmış, büyük galalar, davetler yapılmaya başlanmıştır. Kaçıp kovalamacanın, hızlı kamera ve kurgu anlayışının hakim olduğu bu filmlerde gelişmiş teknoloji kullanılmaya başlanmış; ancak popüler Türk sinemasının, Hollywood sinemasının öyküleme özelliklerini kullanması ve anlam üretmeyen, tek boyutlu, derinliksiz öykülerle ticari kaygılar gözetilerek anlatılar oluşturulması en büyük eleştiri kaynaklarını oluşturmuştur. Bu durum beraberinde, Türk Popüler Sineması'nda "içeriksizleşme" olgusu tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. 1990 sonrası popüler Türk filmlerinde kadın karakterlerin, kadın bedeninin ya da kadına yönelik şiddetin ve tecavüzün filmlerdeki kullanımına baktığımızda ise; önceki dönemlerden çok da farklı olmayan bir tablo ile karşılaşırız. Ana temadan yoksun olarak ekrana gelen popüler filmlerde, kadın karakterler de birer nesne olmaktan öteye gidememişler ve kadınlar sadece beden kullanımıyla erkek izleyicinin ilgisini çekmede kullanılan seyir nesnesi haline getirilmişlerdir. Kadın bedeninin yoğun olarak kullanılmadığı ve genel olarak belli bir temaya sahip diyebileceğimiz öykülerin bir kısmında da kadın karakterlerin anlatı içinde yalnızlaştırılmış olarak sunuldukları görülmektedir. Bu öyküler içinde yer alan kadınların da gerçek sorunları yansıtılmamakta stereotipleştirilmiş kadın karakterlerin varlığı devam ettirilmektedir. Anlatı içindeki kadın karakterler kentleşme, eğitim ve modernleşme süreçlerinden paylarını almalarına karşın özlerinde geleneksel niteliklerinden uzaklaşmakta, şefkatli, yumuşak, sadık-fedakar eş ve anne rollerini terk etmemektedir. Tecavüz yine anlatıların bütünü içinde yer alan "küçük" bir hikâyecik olarak sunulmakta, ayrıksı örnekler dışında kadın bedeni haz nesnesi ya da tüketim unsuru olmaktan öteye geçememektedir.

1990 sonrası sinemada belirgin olarak ortaya çıkan bir olgu da bağımsız sinemacılar olmuştur. Bağımsızlık kavramının kimden ve neden bağımsız olduğu, neye göre bağımsız kriterini aldığı, bağımsız olabilmenin mümkün olup olamadığı tartışmalı

olsa da çalışma kapsamında “bağımsızlar” kavramını genel olarak, büyük stüdyoların dışında yapılan, yaratıcılarının ısrarcı çabalarıyla gerçekleşen, düşük bütçeli filmleri kapsayan, kendine özgü dili olan ve Hoolywood’un ana akım sinema anlayışının dışında kalan farklı anlatım biçimlerine sahip yapımlar için kullandık ve bağımsız yapımlar için politik bir karşı duruştan, kurulu düzenle çatışmaktan, kime ve neye karşı bağımsız olduğu tartışmasından söz etmedik. Genel olarak, 1990’lardan sonra Türk sinemasında görülen ve farklı isimlerle adlandırılan bu oluşumu temelde geleneksel sinemadan farklı bir yapıya sahip olana vurgu yapmakta kullandık ve çalışmamızda bağımsız film olarak ele alınan filmleri de bu unsurlar doğrultusunda değerlendirdik. 90’lı yıllar, Türkiye’nin küreselleşme sürecine hızla eklemlediği, gerek ekonomik, gerek toplumsal alanlardaki kabul görmüş değerlerin değişime uğradığı, modernleşme sürecine farklı sorgulamaların getirildiği bir dönem olmuş, pek çok dönüşüm bir arada yaşanmıştır. Bu toplumsal ortam içinde doğan yeni sinema da Türkiye’de giderek belirginleşen kimlik ve aidiyet krizini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik tavırlarla perdeye taşıyan bir sinema olmuştur. Ayrıca 1990’larda Eurimages’den (Avrupa Sineması Destek Fonu) alınan parasal desteğin hızla artması, Kültür Bakanlığı’nın belli oranlardaki proje destekleri, yerli ve yabancı festivallerden alınan ödüllerin çoğalması, yeni finansal kaynaklarla tanışılması, teknik kalitenin zamanla artması bu yıllarda Türk Sinemasında yaşanan önemli gelişmeler arasında yer almıştır. Bu dönemde erkeklerin anlatıların merkezinde yer aldığı, onların sorunlarını, bunalımlarını, dayanışmalarını konu alan, erkekler arası dostluk filmleri olarak da değerlendirilen bir grup film ortaya çıkmış ve bu durum adeta önceki dönemin kadın filmlerine tepki olarak ortaya konmuş ve erkek kimliği açısından yeni bir toplumsal cinsiyet krizine işaret etmiş, öykülerinde, kadınları dışarıda bırakmış ve erkekler arası ilişkileri temel almışlardır. Kadınların anlatının dışında bırakıldığı bu filmlerde, kadınlara verilen roller oldukça sınırlı ve de sorunlu olmuştur. Çoğu zaman seks işçisi olarak temsil edilen kadınlar, erkekler arası mücadelenin aracı haline gelmiş, aşklar dahi çıkar ilişkisine dayandırılmış, kadınlar kocalarını, sevgililerini aldatan, ihanet eden femme fatale’lar olarak yansıtılmıştır. Kadın kahramanına özne konumunu vermeyen bu filmlerde, hikâyeler daima erkeklerin bakış açısından kurulmuş, kadınlar, bir görüntünün, bir arzu nesnesinin ötesine geçememiş, erkeklerin dünyasında onların hikâyelerini anlatmada, kimi zaman aralarındaki çatışmaları aktarmada bir araç olarak sunulmuşlardır. Filmlerde sürekli bir “erkeklik” vurgusu yapılmış, kadınlar, cinsel bir

malzeme olarak sunulmuş, seks ise; şiddetle dolu ve erkek egemenliğinin ya da krizinin açığa çıktığı anları gösterecek şekilde yansıtılmıştır. Son bölümde ayrıntılı olarak üzerinde durduğumuz bu filmlerde tecavüz olgusunun kullanımına baktığımızda ise; bağımsız filmlerin anlatılarında beklenen ve popüler filmlerden farklı olmasını umduğumuz farklı duruş görülmemiştir. Pek çok filmde tecavüz olgusuna yer verilmesine rağmen bu durum ya sinemasal dilin öğelerinin doğru kullanılmamasından ya da anlatı içinde kadına biçilen rollerden dolayı popüler filmlerden farklı olmayan bir söylemle yansıtılmış ve olay örgüsünün içinde kaybolup gitmiştir. Öykünün ana ekseninin tecavüze dayanmadığı durumlarda bir eylem olarak yer alan, başı sonu herhangi bir yere bağlanmayan ve neden buna yer verildiği pek belli olmayan, filmler içinde kaybolan tecavüz sahneleri, izleyici için kadın bedeninin parçalara ayrılıp, belli noktalarına odaklanıldığı, çıplak kadın vücutları ya da tecavülden haz alan erkeklerin gösterildiği görüntülerden öteye gidememiştir.

Tüm bu genel incelemenin ardından son bölümde yaptığımız ayrıntılı film çözümlemelerinde öncelikli olarak beş film belirlenmiştir. Bunlardan ilk üçü tecavüzü anlatısının merkezine alan *Gemide* (1998), *Barda* (2007) ve *İki Kadın* (1992) filmleridir. Bu filmler kadın bedeninin kullanımı, tecavüz, şiddet gibi tüm unsurları anlatısında barındırmakta ve sinematografik olarak da tecavüz sahnelerine yer vermektedir. Belirlediğimiz diğer filmleri ise içinde tecavüz sahnesi olan ve anlatı içinde tecavüz olayına yer veren filmler arasından rastgele seçilmiştir. Bu filmler; *Duvara Karşı* (2004) ve *Salkım Hanımın Taneleri* (1999). Ancak bu filmler tecavüz olayının anlatı içinde yer alış şeklinden dolayı diğer filmlere de referans olabilecek filmlerdir. Öncelikli olarak film çözümlerini kolaylaştırmak ve sistematik bir hale getirmek amacıyla kuramsal kısımda ele aldığımız başlıklar doğrultusunda temel başlıklar belirledik ve incelemelerimizi bu doğrultuda yaptık. Filmler için belirlediğimiz başlıkları, bir anlamda da soruları şu şekilde oluşturduk:

- Filmin Künyesi
- Film Öyküsünün İrdelenmesi
- Filmin Karakterlerinin İrdelenmesi
- Filmin Sinemasal Dilinin İrdelenmesi

- Bakış Açısından İrdelenmesi
- Özdeşleşme Açısından İrdelenmesi
- Tecavüz Sahnesinin Düzeni ve Kadın Bedeninin Kullanımı Açısından İrdelenmesi
- Filmin Bağlamının (Context) İrdelenmesi

Belirlediğimiz bu başlıkları her film için tek tek ele aldık ve elde ettiğimiz sonuçları filmlerden aldığımız fotoğraf kareleri ile görsel olarak da destekleyerek dile getirdik. İlk olarak *Gemide* filmini inceledik.

Filmde gemide belli bir düzen içinde devam eden erkek yaşamı, bir gece ansızın hayatlarına giren bir kadın yüzünden sekteye uğramış, hayatın akışı bozulmuş, erkekler dünyasındaki ilk çatlama başlamıştır. Kadın, gemideki dört erkeğin birbirleriyle ve kendileriyle hesaplaşmasının bir anlamda iktidar mücadelesinin vasıtası olmuş, düzenin sağlanması ise filmin sonunda yine kadının ortadan kalkması ile gerçekleşmiştir. Filmdeki tek kadın karaktere baktığımızda; anlatıdan tamamen çıkarılmayan kadın “dilsizleştirilmiş”tir ve anlatı içinde gerçekten var olmayan sadece görüntüden ibaret olan kadın “karakter” doğal olarak bilinçli bir tepki ve tercih de gösterememektedir ve bu tepkisiz kadının bedeni, erkekler tarafından umarsızca kesilip, yaralanıp, şekilden şekle sokulmaktadır. Filmin içinde kadın, erkekte uyandırdığı hislerle vücut bulmakta, onun endişelerinin, arzularının bir aracı olarak temsil edilmektedir. Filmin hem incelememiz açısından hem de filmin anlatısı açısından önemli olan tecavüz sahnelerinde, kadını, sadece bedeni bu iş kullanılan bir araç olarak izleriz. Bakını rahatsız etmeyen ve dikizci izleme pratiğini kırmayan çekimler, bakını bakmaktan duyacağı hazda özgür bırakmakta ve vücudun belli bölümlerine yapılan yakın çekimlerle de izleyene bu hazzı doyasıya yaşama olanağı sunulmaktadır. Vücudun belli noktalarına odaklanan çekimler, arka arkaya gelen kesmeler, yakın çekimleri ile filmin tecavüz sahneleri adeta kendi içinde de yer alan pornografik filmleri andırmaktadır. Filmde porno film izleyen adamlar daha sonra yaşadıkları hazla etraflarındaki kadınlara yönelmektedirler. Filmdeki ve tecavüz sahnelerindeki en önemli sorun ise; anlatının kadının bakış açısına hiç yer vermemesidir. İzleyici kaçırılma sürecinden itibaren kadının ne hissettiğini, yaşadıklarını, bu dünya içindeki kendi

duruşunu ve çabasını görmez. Hikâye baştan sona kadar erkek karakterler, onların birbirleriyle olan mücadeleleri, cinsel açlıkları etrafında geçer. Aktif eril bakışa yüklenen haz işlerliğini burada da göstermekte ve izleyici erotik bakışın sahibi konumuna gelmektedir. Bu sahneler sırasında izleyici, kadınla özdeşleşip tecavüzü onun yaşadığı şekliyle yaşamak ya da görmek yerine bu sahneden haz alacak şekilde konumlandırılmaktadır. Yani izleyici tecavüzden rahatsız olmak yerine haz almaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde, baskın erkek bakışı anlatıyı hükmü altına almış, izleyicinin kadınla özdeşleşip sahneyi izlerken rahatsız olması durumu ortadan kaldırılmış ve etkin ve dolayısıyla iktidar sahibi olan erkek bakışı kadına yer bırakmamış, kadın bakılan olarak kalmaya devam etmiştir.

İkinci olarak ele aldığımız film *Barda* filmidir. Filmde bir gece yarısı, bir arkadaş grubu, arkadaşlarının işlettiği barda son biralarını içip eve dönecekken içeri giren beş kişilik bir grup tarafından silahla alıkonulurlar. Elleri, ayakları, ağızları bağlanan gençler sabaha kadar dayak, işkence ve tecavüze maruz kalırlar. *Film* de içerdeki-dışarıdaki ayrımı dikkat çekmekte ve dışarıdan gelenler şiddet doğurup, içeridekilerin düzenini bozmaktadır. Dışarıdan gelenleri "öteki"leştiren film, onları şiddetin nedeni olarak göstermektedir. Filmin kadınları konumlandırışına baktığımızda, filmde yer alan kadınların, genç grubun içinde yer alan kadınlardan oluştuğunu görürüz. 18-25 yaş arasında yer alan bu kadınlar, üniversite eğitimi almış ya da halen almakta olan, bara giden, alkol alan, modern kadınlar olarak çizilmişlerdir. Kendi dünyaları içinde sıradan bir hayata sahip olan kadınların diğer grubun gelmesiyle konumları değişmiş ve daha alt sınıfa mensup olan bu erkekler için, bu kadınlar "fahişe" olarak görülmüşlerdir. Herkesle rahatça cinsel ilişkiye gireceklerini düşündükleri bu kadınları aşağılamayı da en doğal hakları olarak kabul etmişlerdir. Sinemasal dilin öğelerinin kullanımı açısından bakıldığında; kameranın gözünün kimin gözü olduğu sorusu yani bakış sorunsalı önemli bir unsurdur. Bakışın bir sorunsal olarak karşımıza çıktığı önemli sahneler arasında şüphesiz şiddet ve tecavüz sahneleri de önemli bir yer tutmaktadır. *Barda*'da bizim tecavüzcünün, işkencecinin gözünden bakmamız, bundan haz ve keyif almamız, anlamının ötesinde anlayış göstermemiz beklenmektedir. Bakış kavramıyla bağlantılı olarak karşımıza çıkan özdeşleşme süreci de *Barda* filminde aynı problemleri bünyesinde barındırmaktadır. Özellikle tecavüz ve

şiddet sahnelerini baz aldığımızda, bakışın şiddet uygulananlardan yana olmaması, izleyicinin özdeşleşme sürecini de etkilemektedir. Tecavüz sahnelerine baktığımızda, filmde, aktif eril bakışa yüklenen haz işlerliğini burada da göstermekte ve izleyicinin gözü filmdeki erkek karakterle özdeşleşmektedir. Özellikle öznel kamera kullanımı ile gösterilen tecavüz sahnesi izleyicinin doğrudan tecavüzcünün bakışı ile özdeşleşmesini istemekte ve bu durumda kadın karakterle özdeşleşmek, onun yaşadıklarını anlamak anlatı içinde imkansız hale gelmektedir. Filmdeki bir başka tecavüz sahnesinde de, kameranın daha uzakta kaldığı bu çekimde izleyici, sahneyi bir çerçevenin içinden izlemektedir. Karanlık bir ortamda kalan karakterlerin adeta silüetleri görünmektedir ve bu sahne düzeni içinde karanlıkta ve uzakta kalan izleyici dikizci pozisyonunu korumaktadır. Olaylara uzaktan tanık olan izleyicinin haz duygusu tatmin edilmektedir.

Tecavüzü anlatının merkezine alan son film ise *İki Kadın* filmidir. Filmde genç bir bakanın seks işçiliği yapan bir kadına tecavüz etmesi ve kadının adalet arayışı anlatılmaktadır. Tecavüz olayı üzerine inşa edilen filmde, sadece tecavüz işlenmemiş aynı zamanda iktidar, erkeklik, eril söylem, hukuk, adalet gibi pek çok kavram da tartışılmıştır.

Seks işçiliği yapan kadın, mesleğini profesyonel bir şekilde yerine getiren, kendine saygısı ve özgüveni yüksek olan, hayatını dileği gibi yaşayan, her türlü toplumsal baskı ve dışlanmaya karşı diğer karakterlerden çok daha özgür olan bir kadın şeklinde yansıtılmıştır. Kadın herhangi bir şekilde düşmüş ya da düşürülmüş olmadığını özellikle vurgulamaktadır. Bu mesleği kendi seçmiştir ve pişman değildir. Hayatını kendi istediği gibi yaşamakta ve yönlendirmektedir. Sistemin içinde yer alan, iktidarla bağlantılı olan politikacı ile karısı ise iktidarın ve gücün getirdiği imkanlardan faydalanabilmek ve var olabilmek adına sistemin içinde köleleşmişlerdir. Politikacının karısı da en az kocası kadar sistemle iç içe geçmiş ve kendi duygularını bir yana bırakarak etrafındaki insanların istek ve düşüncelerine göre hayatına yön vermeye başlamıştır. İktidar, güç, para vb. unsurların insan hayatını bir süre sonra nasıl köleleştirdiği ve bağımlı bir ilişkiler ağı doğurduğu karı-kocanın hayatı üzerinden oldukça başarılı şekilde yansıtılmıştır.

Filmin tecavüz sahnesi açısından bir değerlendirmesi yapıldığında, ana akım filmlerin, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten, onların voyoristik fantezisinden yararlanan, kendi içinde sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmeden ve izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını veren görüntülerden kaçınıldığı görülmüştür. Tam tersine tecavüz sahnesi izleyici için izlenmesi zor bir sahne olarak perdeye yansıtılmıştır. Kadın için her türlü şiddetin ve aşağılanmanın olduğu bu sahnede hem yakın çekimler hem de genel çekimler kullanılmış ve kameranın karanlık bir noktada durup sabit bir şekilde tecavüz sahnesini görüntülemesine izin verilmemiş, böylece izleyici uzaktan, nesnel bir konumda kalarak, karanlık bir salonda tecavüz anına tanık olmamıştır. İzleyici, olay anında hem kadının hem de adamın yaşadıklarını görmüş ve adamın değil, kadının deneyimine ortak olmaya davet edilmiştir. Böylece seyirci kadının tecavüz karşısında yaşadığı travmayı anlayacak, olaya bu açıdan bakacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu nedenle, filmdeki tecavüz sahnesinin çekimi sırasında kullanılan sinemasal dil, Türk sinemasında çok sık rastlanmayan başarılı örneklerden kabul edilebilmektedir.

Genel olarak bakıldığında, film, toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulamış, kadının gördüğü ikinci sınıf insan muamelesini eleştirmiştir. Ancak filmin sonlarına doğru esas konudan kayması, iki kadın arasındaki duygusal ilişkiye odaklanıp, kadının kamusal alandaki mücadelesini ikinci plana atması ve iki kadın arasındaki duygusal ilişkiye odaklanması filmin eleştirilebilecek özellikleri olarak kabul edilmektedir.

İncelediğimiz dördüncü film olan *Duvara Karşı* filminde, ilk üç filmde farklı olarak tecavüz anlatının merkezine yerleştirilmemiş, tecavüz sadece tek bir sahnede görülüp, öncesinde ve sonrasında bu konuya tekrar değinilmemiştir. Filmin 40 yaşlarında Almanya'da yaşayan, bira şişeleri toplayarak hayatını kazanan, karısını kaybetmenin acısını alkol ve uyuşturucu bağımlısı olarak unutmaya çalışan bir Türk olan Cahit ve Almanya'da yaşamalarına rağmen hala muhafazakar kalmış, aile de erkek otoritesinin hakim olduğu, namus kavramının halen kadın cinselliğiyle bağlantılı olarak kullanıldığı bir aile de yaşayan Sibel'in hayatlarının kesişmesiyle başlamaktadır. Sibel tıpkı Almanya'daki Alman gençler gibi yaşamak istemekte, dilediği gibi giyinip dilediği erkekle beraber olmak istediğini ve bunun sadece bir erkekle sınırlanmasını istemediğini dile de getirmektedir. Filmde yer alan karakterlere bakıldığında erkek

egemen bir yapının hakim olduğu gör÷lmektedir. Sibel ise, hayat dolu, özgürlüğüne düşkün bir karakter olarak görünse de zamanla başına gelenler sonucunda değişim yaşamaktadır. Özgürlük anlayışı sadece cinsel özgürlük olarak yansıtılmış ve Sibel de bu doğrultuda bir özgürlük anlayışını benimsemiştir. Ayrıca Sibel'in başına gelen her şey bu hayat tarzından ötürü gibi gösterilmiştir.

Yönetmen, filmde genel olarak herhangi bir karakterin bakış açısı çekimine, öznel kamera kullanımına yer vermemiş ve olayları üçüncü kişinin bakış açısı ile aktarmıştır. Tecavüz sahnesi sırasında kamera belli bir uzaklıkta ve genel bir çekimde kalmış ve karanlık bir barın ortasında baygın halde yerde yatan Sibel'e adamın tecavüzü izleyici tarafından uzaktan izlenmiştir. İzleyiciyi hem sinemanın karanlığı içinde hem de sahnenin karanlığı içinde uzakta röntgenci bir pozisyona oturtan bu bakış tecavüz sahnesinin düzeni açısından önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sahnenin hemen öncesindeki ve hemen sonrasındaki sahneler de tecavüz olayının yorumlanması açısından önemlidir. Sibel'in bir önceki sahnede, geceleri başına buyruk dolaşp, aşırı alkol ve uyuşturucu alıp delice dans etmesi hemen ardından gelen sahneyle birleşince, buna Sibel'in yaşam tarzı da eklenince, izleyicinin bir anlamda başına bunun gelmesini doğal olarak görmesine neden olmaktadır. Tecavüzün hemen ardından ise; Sibel barın ortasında ayılmakta ve sanki hiçbir şey olmamış gibi pantolonunu çekip hiçbir şey söylemeden dışarı çıkmakta ve sokakta karşılaştığı adamların önce tacizine uğrayıp ardından öldürülünceye dek dövölüp, bıçaklanmaktadır. Ama bu sahnelerin hiçbirinde Sibel'in olaylara bakışı kullanılmamakta, sahnelerin düzeni daha çok tüm bu yaşam tarzının sonucunda bunu bir anlamda hak ettiğini düşündürecek şekilde oluşmaktadır. Tecavüz sahnesi filmin içinde gereksiz bir ayrıntı olarak kalmakta, ne öncesi ne sonrasında bir kez daha değinilmemekte, filmin içinde her hangi bir anlam taşımayan bir öge olarak yer almaktadır. Karanlık sokaklar, bar, alkol, kimseye bağımlı olmadan dilediği şekilde yaşamak gibi unsurlar ve sonrasında yaşanan şiddet ve tecavüz erkek egemen dünyada kadının var olamayacağını bir göstergesidir. Filmin sonunda Sibel'in yaşadığı tüm hayatı bırakıp kızı ve onun babasıyla kalması, yaşadığı tüm mücadelelerden vazgeçmesi de mevcut ideolojik söyleme uyum sağlamak ve kadını yine aile içine kapatıp, huzuru, mutluluğu bu düzen içinde bulabileceğini göstermektedir.

Film tüm bu açılardan var olan kurulu düzeni ve erkek egemen hayatı değiştirmeyip tam da bunun devamına hizmet etmektedir.

İncelediğimiz son film ise *Salkım Hanımın Taneleri* filmidir. Film, İkinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan ve gayrimüslimlere uygulanan Varlık Vergisi'nin değiştirdiği hayatlara odaklanmış ve yedi karakterin öyküsü belli noktalarda çakışmıştır. Filmdeki tecavüz sahnesi incelendiğinde ise; karşımıza yarı rüya yarı hayal alemi şeklinde görüntüler çıkmaktadır. Sahne, tecavüze uğrayan Nora'nın geçmişi hatırlaması (içsel odaklanması) şeklinde yansıtılmıştır. Bakım evinde kalan Nora bir yandan geçmişi hatırlamakta bir yandan da hatırladığı anılarıyla yüzleşmeye çalışmaktadır. Tecavüz sahnesinde ya da öncesinde tecavüz eden erkek gösterilmemiş, bu karakter sadece isim olarak anlatı içinde yer almış ve sahne sırasında da sadece çizmesi ve kırbaçıyla simgelenmiştir. Eril iktidarın da simgesi olabilecek bu metaforlar, erkeğin kadın üzerinde egemenlik kurma davranışını izleyiciye karakterler oluşturmadan ya da sorumluluğu tek bir kişiye yüklemekten aktarmakta kullanılacak başarılı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda bu metaforlar iktidarın bir simgesi olarak da okunabilmekte ve iktidarın azınlıklar üzerindeki baskı ve egemenlik kurma mücadelesini de temsil etmektedir. Tecavüz sahnesi sırasında bu kişinin bakışına yer verilmemesi ve bu sahnenin Nora'nın anılarıyla aktarılması kadının duygularını ve içinde bulunduğu duruma nasıl geldiğini daha iyi anlamamıza neden olmaktadır. Tecavüz sahnesi sırasında yönetmen bu sahneyi bir haz unsuru olarak perdeye yansıtmamıştır. Ayrıca yönetmen kadın bedenine olan mesafesini korumuş ve onu parçalara bölmeyip, bir bütün olarak alarak ve kadının özellikle çıplakta bırakılan yerlerine odaklanmayarak, izleyiciyi röntgeni pozisyonda bırakmamıştır. Genel olarak değerlendirildiğinde, tecavüz sahnesinde, izleyicinin tecavüz edenle özdeşleşmesini sağlayacak sinemasal dilin öğelerinin kullanımından kaçınılmıştır. Ancak filmde, tecavüz konu içinde kaybolmuş, akıp giden hikâye içinde farklı noktalara odaklanması olayın geri plana düşmesine neden olmuştur. Ayrıca tecavüze uğrayan Nora'nın akıl sağlığını kaybedip sonunda da intihar etmesi kadının güçsüzlüğü düşüncesini tekrarlamakta ve ataerkil söylemin yeniden üretimini sağlamaktadır.

Sonuç olarak, 1990 sonrası ortaya çıkan ve genç kuşak yönetmenlerin oluşturduğu ve bağımsız sinema olarak adlandırılan yapı içinden seçtiğimiz filmlerde

egemen eril söylemin devam ettiği ve çağdaş anlatılara sahip olduğunu düşündüğümüz bu filmlerin, aslında yapı olarak geleneksel anlatıyı benimsemiş popüler filmlerden farklı olmadığı ortaya çıkmıştır. Filmlerde kadının temsili hala sorunlu bir alan olarak karşımıza çıkmakta ve bağımsız filmlerde de aynı temsil sorunu devam etmektedir. Filmlerdeki kadın karakterler, erkek dünyasının dışına itilmişler ve erkeklerin egemen olduğu düşünülen mekânlardan dışlanmışlardır. Karanlık sokaklar, gece, bar gibi kadınların bulunmasının hoş görülmediği bu alanlarla ilgili mitler, filmler yoluyla tekrarlanmış, yeniden üretilmiş ve bu yerlerde kadınların görünümü, izleyici için taciz ya da tecavüzün meydana geleceğinin habercisi olmuştur. Bu mekânlara girmek isteyen kadınlar adeta başlarına gelen tecavüz ya da tacizlerle cezalandırılmışlardır.

Kadın bedeni iktidar mücadelesinin bir aracı olmaya devam etmiş ve tecavüz bu yaklaşımın bir parçası olarak karşımıza çıkmıştır. *Gemide* ve *Barda* filmlerinde bu durum erkeklerin birbirleri arasındaki mücadele ve egemenlik kurma durumu olarak karşımıza çıkarken *İki Kadın* ve *Duvara Karşı* filmlerinde egemenlik mücadelesi kadını hakimiyeti altına alma, erkekliğini göstermek şeklinde vücut bulmaktadır. *Salkım Hanımın Taneleri*'nde ise metaforik anlamları dışında soyun devamını sağlamak için kadın bir araç olarak görülmekte ve adam kendi oğlunun karısına tecavüz etmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde, kadın üzerindeki mülkiyetçi yaklaşım filmler yoluyla sürekli tekrarlanmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bağımsız sinema olarak adlandırılmasına rağmen, kadının konumu açısından filmlerin, alternatif bir söylem üretmediğini ve egemen ataerkil ideolojinin bir parçası olarak devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Filmlerde sinemasal dilin öğeleri hemen her filmde eril erkek bakışının özdeşleşebileceği şekilde oluşturulmuş ve izleyicinin röntgencilik duygularına hitap edip haz duyacağı sahne düzenlemelerine yer verilmiştir. Tecavüz sahnelerinde kameranın kadın bedenine olan mesafesine dikkat edilmemiş ve kadının belli noktalarına odaklanılarak bir bütünlükten yoksun olarak gösterilmiştir. Ayrık örnekler dışında tecavüz ve yaşananlar kadının bakış açısı kullanılarak onun gözünden anlatılmamış, olay sonrası yaşadığı deneyime yer verilmemiştir. Kadınlar cinsel bir nesne yerine konmuş, kadının erkeğin cinsel tatminin hizmetinde olduğu yanılsaması

yaratılmış ve kadın bedeni sinemasal dilin kullanımı ile buna uygun olarak perdeye gelmiştir. Kadınlar hiçbir durumda isyan etmemiş ve erkek karşısında itaatkar olarak sunulmuşlardır. İncelediğimiz filmlerde en büyük isyanı *İki Kadın* filmindeki seks işçisi göstermiş; ancak bir süre sonra anlatı içinde farklı hikâyelere odaklanması onun kamusal alanda verdiği mücadeleyi ikinci plana düşürmüş ve izleyicinin ilgisi başka alanlara kaymıştır. Görünüşte *Duvara Karşı* filminde Sibel'in tavrı en büyük isyan olarak görünmektedir. Herkese ve her baskıya rağmen "istediği" hayatı yaşamakta ve özgürlüğünü ilan etmektedir; ancak bu yaptıkları sonrasında anlatı içinde yalnızlaştırılmakta, kocası "onun yüzünden" hapse girmekte ve en sonunda da Sibel ataerkil sistemin en büyük dayanağı olan aile içine hapsedilmekte ve en önemlisi bu yaşamı kendi isteğiyle seçmektedir.

Sinemasal dilin kullanımı yanında anlatı, bağlamsal açıdan da tecavüzün bütünlüklü olarak aktarımına izin vermemiş ve bu eylem ya hikâye içinde kaybolup giden bir unsur olmuş ya da başka şeylere odaklanılarak asıl konudan uzaklaşmış ve erkek hikâyeleri merkeze alınmıştır. Filmlerde kadın kahramanlara yer verilmemiş, kadınlar sadece erkekleri eyleme geçiren yan karakterler olarak kalmışlardır.

Özellikle popüler sinema karşısında konumlanan ve daha yenilikçi, sorgulayıcı ve alternatif bir söylem üretebileceği düşünülen bağımsız sinemanın hakim ideolojik söylemin, egemen eril bakış açısının karşısında durması ve hem sinemasal dilin kullanımı hem yaratılan öykünün içeriği açısından farklı bir bakış getirmesi gerekmektedir. Bunun tersi durumunda sanat olarak görülen bağımsız yapımlarda, egemen eril ideolojinin aktarılmasında, yeniden üretilmesinde ve meşrulaşmasında bir araç olmaktan öteye gidemeyecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün: “*Yeşilçam Filmlerinde Kadının Temsilinde Kadına Yönelik Şiddet*”, Der. Nur Betül Çelik, **Televizyon, Kadın ve Şiddet**, Ankara: KİV Yayınları, 2000.
- Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- Abisel, Nilgün: **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yayınları, Ankara, 2005.
- Acar, Feride: “*Türkiye’de İslamcı Hareket ve Kadın*”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Edt. Şirin Tekeli, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Adorno, Theodor W.: **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi**, Çev. Nihat Ünler, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.
- Akbulut, Hasan: **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008.
- Akpınar, Ertekin: **10 Yönetmen ve Türk Sineması**, Hayalet Kitaplığı, İstanbul, 2009.
- Aktaş, Şerif: **Roman Sanatı ve Roman İncelmesine Giriş**, Birlik Yay, Ankara, 1984.
- Akyürek, Feridun: **Senaryo Yazarı Olmak**, Media Cat Yayınları, İstanbul, 2004.
- Alemdar, Korkmaz, Erdoğan, İrfan: **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit yayıncılık, Ankara 1994.
- Arat, Necla: **Kadınların Gündemi**, Say Yayınları, İstanbul, 1997.
- Arendt, Hannah: **Şiddet Üzerine**, Çev: Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 3. Baskı, 2006.
- Aristoteles: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum, 1961.
- Arsel, İlhan: **Şeriat ve Kadın**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1997
- Atasü, Erendiz: “*Edebiyattaki Kadın İmgelerinde Cumhuriyet’in İzdüşümleri*” **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s.129-141.
- Aydoğan, Metin: **Türkiye Üzerine Notlar 1923-2005**, Umay Yayınları, İstanbul, İzmir, 2005.
- Aziz, Aysel vd.: **Medya, Şiddet Ve Kadın:1993 Yılında Türk Basınında Kadınlara Yönelik Şiddetin Yer Alış Biçimi-** Proje Yürütücüsü: Aysel Aziz, Proje Koordinatörleri: Eser Köker, Abdülrezak Altun, Mine Gencel, Nilgün Tural

- Küçük, Başbakanlık Kadın Ve Sosyal Hizmetler Müsteşarlığı Kadının Statüsü Ve Sorunları Genel Müdürlüğü, Ankara, 1994.
- Barthes, Roland **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Barthes, Roland: **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek yayınevi, İstanbul, 1988.
- Batlaş, Zuhâl: **“Sağlık ve Şiddet”, TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006.
- Baudrillard, Jean: **Tüketim Toplumu**, çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, 2008.
- Baudry, Jean Louis: **“Ideological Effects of The Basic Sinematographic Apparatus”, Narrative, Apparatus, Ideology**, ed. Philip Rosen, Comumbia University Press, New York, 1986.
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966.
- Beauvoir, Simone de: **Kadın “İkinci Cins” Genç Kızlık Çağı**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 7. Basım, 1993.
- Benhabib, Seyla Butler, , Judith, Cornell, Drucilla, Fraser, Nancy: **Çatışan Feminizmler**- Çev: Feride Evren Sezer, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004.
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev.: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan 2002.
- Berktaş, Fatmagül: **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın**, Metis Yayınları, İstanbul, 3. Basım, 2009.
- Bonitzer, Pascal: **Bakış ve Ses** Çev: İzzet Yaşar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin: **Film Art**, McGraw Hill, USA, 1993.
- Bordwell, David: **“The Classical Hollywood Style, 1917-60”, The Classical Hollywood Cinema**, ed. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson , Columbia University Pres, New York, 1985.
- Bordwell, David: **Narration in The Fiction Film**, Routledge, London, 1995.
- Branigan, Edward: **Point of View in the Cinema- A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film**, Berlin: Mouton Publishers, 1984.

- Brecht, Bertolt: **Epik Tiyatro**, Çev. Kamuran Şipal, Say Yayınları, İstanbul, 1981.
- Bronfen, Elisabeth: “*Killing Gazes: Killing in the Gaze: On Michael Powell’s Peeping Tom*”, **Gaze and Voice as Love Objects**, Edt. Renata Salecl and Slavoj Zizek, Duke University Pres, Durham and London, 1996.
- Brownmiller, Susan: **Cinsel Zorbalık**, Çev. Suğra Öncü , Cep Kitapları, İstanbul, 1984.
- Butler, Judith: “*Olumsal Temeller: Feminizm ve “Postmodernizm” Sorusu*”, **Çatışan Feminizmler**, Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell, Nancy Fraser, Çev: Feride Evren Sezer, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Butler, Judith: **Cinsiyet Belası**, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Büker, Seçil, Kıran, Ayşe: **Televizyon Reklamlarında Kadına Yönelik Şiddet**, İstanbul: Alan Yayıncılık, 1999.
- Büker, Seçil: **Sinema Dili Üzerine Yazılar**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.
- Büker, Seçil: **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge kitabevi, Ankara, 1991.
- Carrigan, Tim Connell, Bob Lee John: “*Toward a New Sociology of Masculinity*”, Rachel Adams, David Savran, **The Masculinity Studies Reader**, Oxford, UK, 2002.
- Chatman, Seymour: **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**, Cornell University Press, London, 1990.
- Chatman,, Seymour: **Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı**, Çev.Özgür Yaren, De ki Yayınları, Ankara, 2008.
- Chion, Michel: **Bir Senaryo Yazmak**, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003.
- Clark, Anna: “*Conclusion: Patriarchal Myths, Feminist Challenges*”, **Women’s Silence Men’s Violence**, Pandora, London, 1987.
- Connell, R.W. : **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Connell,R.W.: “*The History of Masculinity*”, Rachel Adams, David Savran, **The Masculinity Studies Reader**, Oxford, UK, 2002.
- Curran, James: “*Kitle İletişim Araştırmaında Yeni Revizyonizm: Bir Yeniden Değerlendirme Çabası*”, **Medya, İktidar, İdeoloji**, Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999.

- Cynthia A. Freeland, “*Feminist Frameworks for Horror Films*”, **Post Theory**, Edt. David Bordwell, Noël Carroll, The University of Wisconsin Press, England,1996.
- Çelenk, Sevilay, Timisi, Nilüfer: “*Yerli Dramalarda Kadın Temsili ve Şiddet*”,**Televizyon Kadın ve Şiddet** Der. Nur Betül Çelik, KIV Yayınları, Ankara, 2000.
- Çığ, Muazzez İlmiye: **Kur’an İncil ve Tevrat’ın Sumer’deki Kökeni**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995.
- Çolakoğlu, Nuri: “*Yayıncılık İlkeleri*”, **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli, Reklam Verenler Derneği**, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006.
- De Lauretis, Teresa: **Alice Doesn’t: Feminism Semiotics Cinema**, Indiana University Pres, Bloomington, USA, 1984.
- Denzin, Norman K.: **Cinematic Society: The Voyeur’s Gaze**, Sage Publications, London, 1995.
- Direk, Zeynep: “*Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi*”, **Cinsiyetli Olmak**, Der. Zeynep Direk, YKY, İstanbul, 2007.
- Doane, Mary Ann: “*The Desire to Desire: The Woman’s Film of The 1940’s (1988)*”, **The Language, Discourse, Society Reader**, edt. Stephen Heath, Colin MacCabe, Denise Riley, Palgrave Macmillan, England, 2004.
- Doane, Mary Ann: **Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis**, Routledge, NewYork and London, 1991.
- Dorsay, Atilla: **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Dursun, Çiler: **Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet Ve Haber Medyası: Alternatif Bir Habercilik**, Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Ankara, 2008.
- Dursun, Davut: “*Şiddet İçerikli Televizyon Yayınları ve RTÜK*”, **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006.
- Dworkin Andrea: **Pornography: Men Possessing Women**, The Women’s Press, London, 1981.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı**, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990.
- Eco, Umberto: **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1995.

- Engels, Friedrich: **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**, Çev: Kenan Somer, Sol Yayınları, 2008.
- Esen, Şükran: **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000.
- Esen, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2010.
- Eyüboğlu, Selim: “2000'lerde Değişen Bir Şeyler Var Mı?”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Der. Esra Özcan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.
- Firestone, Shulamith: **Cinselliğin Diyalektiği**, Çev: Yurdanur Salman, Payel Yayınları, İstanbul, 2. Basım, Mart 1993.
- Forrester, John: “*Rape, Seduction and Psychoanalysis*”, **Rape an Historical and Social Enquiry**, Edt. Sylvana Tomaselli- Roy Porter, Basil Blackwell, Oxford, 1986.
- Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, Çev: Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Foucault, Michel: **İktidarın Gözü**, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Freud, Sigmund: **Psikanaliz Üzerine**, Çev: A. Avni Öneş, Say Yayınları, Ankara, 2004.
- Fromm, Eric: **Sevginin ve Şiddetin Kaynağı**, Çev. Yurdanur Salman, Nalân İçten, Payel Yayınları, İstanbul, 1994.
- Giddens, Anthony: **Mahremiyetin Dönüşümü**, Çev. İdris Şahin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.
- Giritlioğlu, Tomris: **TV'de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006.
- Godenzi, Alberto: **Cinsel Şiddet**, Çev: Sultan Kurucan Coşar, Yakup Coşar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.
- Gökçe, Övgü: “*Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak*”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Der. Esra Özcan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.
- Göle, Nilüfer: **Modern Mahrem**, Metis Yayınları, İstanbul, 10. Basım 2010.
- Güçhan, Gülseren: “*Türk Sineması, Kadınlar, Kalpler ve Erkekler*”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Ankara, 1996.

- Gürata, Ahmet: “*Öznel Zamanın İzinde: Sinemada Postmodern Zamanlar ve Görüş Noktası*”, **Sinemada Anlatı ve Türler**, ed. Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, 2004.
- Gürbilek, Nurdan: **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001.
- Hall, Stuart: “*İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulmanın Geri Dönüşü*”, **Medya İktidar İdeoloji-** Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999.
- Herman, Edward S., Chomsky, Noam: **Rızanın İmalatı**, Çev. Ender Abadoğlu, Aram Yayıncılık, İstanbul, 2006.
- Horeck, Tanya: “*They did Worse Than Noyhing: Rape and Spectatorship in The Accused*”, **Public Rape: Representing Violation in Fiction and Film**, Routledge, London, 2004.
- İldeş, Nihal: “*Aile ve Şiddet*”, **Radyo ve Televizyonlarda Şiddet ve İntihar haberleri, Sempozyumu**, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 2002.
- Kandiyoti , Deniz: **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, Çev: Aksu Bora ve Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyinç Tapınç, Ferhunde Özbay, Metis Yayınları, İstanbul, 2. Basım, 2007.
- Kaplan, Ann: **Looking For The Other: Feminism, Film and The Imperial Gaze**, Routledge, London, 1997.
- Kaplan, Neşe: **Aile Sineması Yılları**, Es Yayınları, İstanbul, 2004.
- Kelly, Mary: “*İmgeleri Arzulamak/Arzuyu İmgelemek*”, çev. Esin Soğancılar, **Sanat Cinsiyet**, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Kıraç, Rıza: **Film İcabı Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, Deki Yayınları, Ankara, 2008.
- Kırel, Serpil: **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, Temmuz 2010.
- Kırel, Serpil: **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kırmızı, Nazlı: **Geleneksel Anlatılar Ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1990.
- Kongar, Emre: **21. Yüzyılda Türkiye**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999.
- Leader, Darian: **Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri**, Çev. Handan Akdemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Lloyd, Genevieve: **Erkek Akıl**, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı yayınları, 1996.

- MacKinnon, Catharine A.: **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev: Türkân Yöney, Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul, Ocak 2003.
- Macselli, Joseph V.: **Sinemannın 5 Temel Ögesi**, Çev. Hakan Gür, İmge Kitabevi, Ankara,2002.
- Mardin, Şerif: **Din ve İdeoloji**, Sevinç Matbaası, Ankara, 1969.
- Millet, Kate: **Cinsel Politika**, Çev: Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul, 1987.
- Mojap, Shahrzad- Abdo, Nahla: **Namus Adına Şiddet**, Çev. Güneş Kömürcüler, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı**, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2001.
- Mulvey, Laura: “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” Üzerine, *King Vidor’un Duel in The Sun’ın (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*”, Çev. Nilgün Abisel, **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, der. Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Kırmızı Kedi, İstanbul, 2010.
- Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü**, Bilim Ve Sanat Yayınları, Ankara, 1995.
- Navaro, Leyla: **Tapmağın Öbür Yüzü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.
- Nazik, Yağmur: “*1960-1975 Döneminde Yeşilçam Sinemasında Özdeşleşme*” **Sinemada Anlatı ve Türler**, Edt: Fatma Dalay Küçük Kurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004.
- Nebiler, Halil: **Medyanın Ekonomi Politikası**, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1995.
- Nutku, Özdemir: **Dram Sanatı**, Kabalcı yayınları, İstanbul, 2001.
- Oktay, Ahmet: **Türkiye’de Popüler Kültür**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- Oluk, Ayşen: **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008.
- Onaran, Alim Şerif: **Sinemaya Giriş**, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1986.
- Onaran, Alim Şerif: **Türk Sineması II. Cilt**, Kitle Yayınları, Ankara,1995.
- Oskay, Ünsal: **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri Kuramsal Bir Yaklaşım**, Der Yayınları, İstanbul, 2000.
- Özbudun, Sibel: “*Bir Egemenlik Alanı Olarak Kadın Bedeni*”, **Küreselleşme, Kadın ve ‘Yeni’ Ataerki**, Der. Sibel Özbudun, Cahide Sarı, Temel Demirer, Ütopya Yayınları, Ankara, 2007.
- Özer, Ömer: **Medya, Şiddet, Toplum**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2007.

- Özgüç, Agah: **Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü**, Horizon Yayınevi, İstanbul, 2012.
- Özgüç, Agah: **Türk Filmleri Sözlüğü- (1991-1996) III. Cilt**, Sesam Yayınları, İstanbul, 1997.
- Özgüç, Agah: **Türk Filmleri Sözlüğü (1997-2002), IV. Cilt**, Sesam Yayınları, İstanbul, 2003.
- Özgüç, Agah: **Türk Filmleri Sözlüğü- Türk Filmleri Sözlüğü (1974-1990) II. Cilt**, Sesam Yayınları, İstanbul, 1991.
- Özön, Nijat: **Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Öztürk, Ruken: **Sinemada Kadın Olmak**, Alan Yayınları, İstanbul, 2000.
- Paglia, Camille: **Cinsel Kimlikler**, Çev: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Epos Yayınları, Ankara, 2004.
- Parkan, Mutlu: **Brecht Estetiği ve Sinema**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1983.
- Parla, Jale: **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Phillips, Anne: **Demokrasinin Cinsiyeti**, Çev: Alev Türker, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.
- Platon, **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası yayınları, İstanbul, 2002.
- Pollock, Griselda: *“Modernlik ve Kadınlığın Mekanları”*, **Sanat Cinsiyet**, Çev. Esin Soğancılar, Edt. Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- Propp, Vladimir: **Masalın Biçimbilimi**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001.
- Rose, Jacqueline: **Görme ve Cinsellik**, Çev. Ayşe Deniz Temiz, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Russell, Bertrand: **İktidar**, Çev., Mete Ergin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1994.
- Ryan, Michael Kellner, Douglas: **Politik Kamera**, Çev: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Sabbah, Fetna Ayt: **İslamın Biliçaltında Kadın**, Çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.
- Saim, Hikmet: **Tecavüz**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2004.

- Saktanber Ayşe: “*Türkiye’de Medyada Kadın: Serbest, Müsait Kadın veya İyi Eş, Fedakar Anne*”, **1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, Edt. Şirin Tekeli, İletişim Yayıncılık, İstanbul, 1995.
- Sancar, Serpil: **Erkeklik: İmkânsız İktidar**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Sartori, Giovanni, **Görmenin İktidarı**, Çev. Gül Batuğ, Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004.
- Schroeder, Jonathan E: “*Consuming Representation: A Visual Approach to Consumer Research*”. Edt. In Barbara B Stern, **Representing Consumers: Voices, Views and Visions**, Routledge, London, 1998.
- Scognamillo, Giovanni: **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.
- Scully, Diana: **Tecavüz Cinsel Şiddeti Anlamak**, Çev. Şirin Tekeli, Lalepar Aytek, Metis Yayınları, İstanbul, 1994.
- Segal, Lynne: **Ağır Çekim**, Çev. Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1992.
- Segal, Lynne: **Gelecek Kadın mı?**, Çev. Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul, 1990.
- Sennett, Richard: **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Ayrıntı Yayınları, çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 1996.
- Shively JoEllen:, “*Cowboys and Indians: Perceptions of Western Films Among American Indian and Anglos*”, **Film and Theory**, edt. Robert Stam, Toby Miller, Blackwell Publishers, USA, 2000.
- Silverman, Kaja: **Görünür Dünyanın Eşiği**, Çev. Aylin Onocak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Smelik Anneke: **Feminist Sinema ve Film Teorisi Ve Ayna Çatladı**, Çev: Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: “*Madun Konuşabilir Mi?*”, **Méthodos: Kuram ve Yöntemin Kenarından**, Çev.ve Der. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 2009.
- Steeves, H. Leslie: “*Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları*”, **Medya İktidar İdeoloji** Der. ve Çev. Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1999.
- Suner, Asuman: **Hayalet Ev**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- Süalp, Z. Tül Akbal: “*“Adı Vasfiye” Bir Hülyaydı, Şimdi Anlatıcısı Yok*”, **Adı: Atif Yılmaz**, Haz. Kurtuluş Özyazıcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006.
- Süalp, Z. Tül Akbal: “*Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar*”, **Medya ve Kültür**, der. Nurçay Türkoğlu, Sevilen Toprak Alayoğlu, Urban Kitap, İstanbul, 2009.

- Süalp, Zeynep Tül Akbal: “*Kent, İmge, Özne ve “Dışarıklık” Zaman Mekanlar*”, **III. Mimarlık ve Felsefe Toplantısı “Zaman Mekan/Mekan Zaman”** İstanbul, İTÜ, 18-19 Kasım 2005.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: “*Yabancı, Dışarıklık ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları*”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni yönelimler VIII: Sinema ve Politika**, 8. kitap, Ed. Deniz Bayraktar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s.133-145.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: **Zaman Mekân Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.
- Şener, Sevda: **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- Tanör, Bülent: “*Siyasal Tarih 1980-1995*”, **Türkiye Tarihi**, 4. cilt, Der. Sina Akşin, Cem Yayınları, İstanbul, 1995.
- Tanrıöver Hülya Tufan, Eyüpoğlu, Ayşe: **Popüler Kültür Ürünlerinde Kadın İstihdamını Etkileyebilecek Ögeler**, TC Başbakanlık Kadın Statüsü ve Sorunları Genel Müdürlüğü, Ankara, 2000.
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı**, Ötüken yayınları, İstanbul, 2001.
- Temkin, Jennifer: “*Women, Rape and Law Reform*”, **Rape an Historical and Social Enquiry**, Edt. Sylvana Tomaselli- Roy Porter, Basil Blackwell, Oxford, 1986.
- Thompson, Kristin: “*The Formulation of The Classical Style, 1909-28*”, **The Classical Hollywood Cinema**, edt. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson , Columbia University Pres, New York, 1985.
- Tolun, Elif Okur: “*İktidar, Masal, Reklam*”, Çankaya Üniversitesi fen Edebiyat Fakültesi, **Journal of Arts and Sciences**, Sayı:3, Mayıs 2006.
- Topçu, Y. Gürhan: “*Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın*” **Sinemada Anlatı ve Türler**, Edt: Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004.
- Toprak, Binnaz: “*Türk Kadını ve Din*”, **Türk Toplumunda Kadın**, der. Nermin Abadan Unat, Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları, İstanbul, 1982.
- Tuksal, Hidayet Şefkatli: **İslamcı Erkekliğin İnşası- Geleneksel Rollerin İhyası**, Toplum ve Bilim, Sayı:102, İstanbul, Güz 2004.
- Ulusay, Nejat: “*Avrupa Merkezli Görsel İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması*”, **Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları**, Der. Mine Gencel bek, Ümit yayıncılık, Ankara, 2003.
- Vardan, Uğur: “*1980’lerden Sonra Türk Sineması*”, **Dünya Sinema Tarihi**, Edt. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2003.

- Vogler, Christopher, **The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers**, Studio City, CA : M. Wiese Productions, 1998.
- Wells, Jess: **Kadın Gözüyle Batı Avrupa'da Fahişeliğin Tarihi**, Çev. Nesrin Arman, Pencere Yayınları, İstanbul, 1997.
- Willemen, Paul: “*Voyeurism, The Look, and Dwoskin*” **Narrative, Apparatus, Ideology**, edt. Philip Rosen, Comumbia University Press, New York, 1986.
- Wollen, Peter: **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Wood, Robin: **Hitchcock Sineması**, Çev. Ertan Yılmaz, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Yanıkaya, Berrin: **TV’de Şiddet ve Sorumluluklarımız Paneli**, Reklam Verenler Derneği, Boğaziçi Üniversitesi, 8 Eylül 2006.
- Yavuz, Deniz: **Türkiye Sinemasının 22 Yılı 1990-2011**, Antrakt Sinema Kitaplığı, İstanbul, 2012.
- Yeğenoğlu, Metin, Çoşar, Simten: “*Savaş ve Patriarka: Savaş ve Barışı Yeniden Düşünmek*”, **Doğu Batı- Savaş ve Barış**, Doğu Batı Yayınları, Yıl:6, Sayı:24, Ağustos, Eylül, Ekim 2003, Ankara, 1. Baskı, 2003.
- Yüksel, N. Aysun: “*Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Kalıpları ve Popüler Bir Örnek Olarak Duruşma Filmindeki İzdüşümleri*”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Haz. Deniz Derman. Der. Övgü Gökçe, Bağlam Yayınları, 2001.
- Zizek, Slavoj: **Yamuk Bakmak**, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.

Sürekli Yayınlar

- Algan, Necla: “Antalya Film Festivali’nde Türk Filmleri”, **25. Kare**, Sayı:26, Ocak-Mart 1999, s. 55-57.
- Alkan, Ayten: ““Özel Alan- Kamusal Alan” Ayrımının Feminist Eleştirisi Çerçevesinde Kentsel Mekanlar”, **Kültür ve İletişim**, Sayı: 3/1 Kış Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Mezunları Vakfı, Ankara, 2000.
- Arslan, Umut Tümay :“*Onu Kaybettin Tahsin hem de Yıllar Önce*”: *Yeşilçam’ın Erkekleri Ne İstiyor?*, **Toplum ve Bilim**, Sayı:101, Güz 2004, s. 162-191.
- Arslan, Umut Tümay: “*Aynanın Sırları: Pikanalitik Film Kuramı*”, **kültür ve iletişim • culture & communication**, 2009, Kış:9-38.
- Arslantepe, Mehmet: “*Popüler Sinema Filmlerinde Hikâye Anlatımı*”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi** , Cilt: X, Sayı 1, Haziran 2008, s.237-256.
- Atman, Ümit Cihan: “*Kadına Yönelik Şiddet; Cinsel Taciz/İrza Geçme*”, **Sürekli Tıp Eğitimi Dergisi-STED**, cilt:12, sayı: 9, 2003, s. 333-335.
- Ayça, Engin: “*Yeşilçam Sonrası*”, Dosya: Türk Sinemasında yeni Bir Dönem: Bağımsızlar, **Antrakt**, Sayı:75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.
- Aydın, Öykü Didem: “*Yeni Türk Ceza Kanunu’nda Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar*”, http://www.turkhukuksitesi.com/makale_175.htm
- Biryıldız Esra: “*Şoför Nebahat mı Olalım, Küçük Hanım Efendi mi?*”, **Marmara İletişim Dergisi**, Sayı:4, Ekim 1993, s.1-14.
- Biryıldız, Esra: “*Western’ler, Gangster Filmleri ve Kara Filmlerde Erkeğin Sunumu Üzerine Bir Deneme*, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Sayı. 5, 1997, s.117-130.
- Bohner, Gerd, Siebler, Frank, Schmelcher, Jürgen: “*Social Norms and Likelihood of Raping: Perceived Rape Myth Acceptance of Others Affects Men’s Rape Proclivity*”, **Personality and Social Psychology Bulletin**, Sayı:32, 2006, s.286-297, www.sagepublications.com.
- Cantek, Levent: “*Gönderen: Bağımsız-Hollywood Sineması*”, **Kültür ve İletişim**, 3(2) Yaz, 2000, s. 56-73.
- Copjec Joen:, “*The Orthopsychic subject: Film Theory And The Reception Of Lacan*”, **Jsor**, The MIT Press Pub. October, Vol. 49, Summer 1989, <http://www.jstor.org>, s.53-71.
- Çiftçi, Ayça: “*Sınırdan Gelen Ses (Fatih Akın)*”, **Altyazı**, Ekim 2007.

- Çilingir, Sadi: “*Soruşturma*”, Haz. Bilge Akay, **Sinematürk**, Sayı:4, Şubat 2007, s. 19.
- Demir, Songül: “*Kamusal Alanın Belirlenmesinde Ben ile Ötekinin Yeri*”, **Kamusal Alan**, Doğu Batı Yayınları, Yıl:2, Sayı:5, Kasım, Aralık, Ocak 1998, Ankara, 3. Baskı, 2004.
- Dönmez, Umut Barış: “*‘Yarın’ Denen Hiçlik*”, **Altyazı**, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:13, Aralık 2002, s.40-41.
- Durakbaşa, Ayşe: “*Cumhuriyet Döneminde Modern Kadın ve Erkek Kimliklerinin Oluşumu: Kemalist Kadın Kimliği ve “Münevver Erkekler”*”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 29-50.
- Dülger, İbrahim, “*Irza Geçme Suçunun Tarihi Gelişimi*”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, , Sayı: 6, 2000s. 81-104.
- Ergül, Fatma Okumuş: “*Cinselliğin Farklı Yönlerinin 90’lı Yılların Türk Sineması’ndaki Yansımaları Üzerine Bir Giriş Denemesi: Düş Gezginleri, Döneren Işık Çal ve Gemide*”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Yay. Haz. Deniz Derman, Der. Övgü Gökçe, Bağlam Yayınları, İstanbul 2001.
- Erkılıç , Senem A. Duruel, Erkılıç, Hakan: “*Barda: Şiddet Bağlamında Barın İçi Ve Dışı*”, **Selçuk İletişim**, Sayı: 5, 3, 2008, s. 205-219.
- Erus, Zeynep Çetin: “*Film Endüstrisi ve Dağıtım:1990 sonrası Türk Sinemasında dağıtım Sektörü*”, **Selçuk İletişim**, C.4, sayı:4, Ocak 2007a, s 5-16.
- Erus, Zeynep Çetin: “*Son On Yılın Popüler Türk Sinemasında Televizyon Sektörünün Rolü*”, **Marmara İletişim**, Sayı:12, Ocak 2007b, s.123-133.
- Evren, Burçak: “*Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsızlar*”, **Antrakt**, Sayı:75-76 Aralık 2003-Ocak 2004,s.14-18.
- Görücü, Bülent: “*Sinemada Organize İşler*”, **Film**, sayı:11, 2006.
- Güçhan, Gülseren: “*‘İki Kadın’: 1990’lı Yılların Türk Sineması’nda Kadının Toplumsal Cinsiyet Rolündeki Değişmeler*”, **Her şeye Rağmen Ayakta 90’lı Yıllar Türkiye Sineması**, Edt. Şükran Kuyucak Esen, Aksav, Antalya, 2012.
- Güçlü, Özlem: “*Silent Representations of Women in The New Cinema of Turkey*”, **SineCine**, 1(2), Güz, 2010, s. 71-85.
- Gümüüşoğlu, Firdevs: “*Cumhuriyet Döneminde Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini (1928-1998)*”, **75 Yılda Kadınlar ve Erkekler**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 101-128.
- İmançer, Dilek: “*Türk Sinemasında Suskun Kadın İmgesi*”, **Manas Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 6, Sayı 12, 2004, s.203-211.

- Jefferson, Tony: “*Subordinating Hegemonic Masculinity*”, **Theoretical Criminology**, London, Thousand Oaks and New Delhi. Vol. 6(1) 2002, <http://tcr.sagepub.com>.
- Johnson, Kim K. P., Lee, MiYoung: “*Effects of Clothing and Behavior on Perceptions Concerning an Alleged date Rape*”, **Family and Consumer Sciences Research Journal**, 2000, 28, s. 332-357, www.sagepublications.com.
- Karabulut, Kerem: “*11 Teşrinisani 1942 Tarihli Varlık Vergisi’ne Bir Bakış*”, **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 27 Erzurum 2005, s.325-339.
- Karakaya, Serdar: “*Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli / Karşılaştırmalı Üç Örnek: "Okul", "Hababam Sınıfı Merhaba", "O Şimdi Asker"*”, **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, www.e-sosder.com ISSN:1304-0278 Kış -2007 C.6 S.19, s.252.
- Kılıçbay, Barış: “*Laura Mulvey ve “Görsel Haz”: Psikanalitik Feminist Sinema Kuramı’nın Bir Eleştirisi*” **İletişim Dergisi**, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, sayı:10, Yaz 2010. s.63-80.
- Kıraç, Rıza: “*Şiddet Oryantalizm, Minimalizm: 90’lı Yıllarda Türk Sinemasına Genel Bir Bakış*”, **25. Kare**, Bahar-Yaz, Sayı:31, 2000, s.11-17.
- Kök, Abdullah: “*XI. Yüzyılda Türk Dünyasında Haberleşme Metonimileri*”, **Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 5/1 Winter 2010, s.1195, http://www.turkishstudies.net/Makaleler/895103566_52k%c3%b6kabdullah.pdf.
- Köstepen, Enis: “*Türkiye’de Sinemacılığın Güncel Manzaraları*”, çev. Özden Şahin, **Altyazı**, Sayı:87, Eylül 2009, s.44-49.
- Kurtarıcı, Tülin: “*Erken Cumhuriyet Dönemi Romanında Kadın ve Cinsellik*”, **Toplumbilim**, Sayı:15, Mayıs 2002, s. 41-47.
- Küçüköner, Mustafa, “*Görme Üzerine Bir İnceleme*”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:8, 2005.
- Künüçen, Hale: “*Türk Sinemasında Kadının Sunumu Üzerine*”, **Kurgu Dergisi**, Sayı 18, Eskişehir, 2001.
- Lusher, Dean, Robins,Garry : “*Hegemonic and Other Masculinities in Local Social Context*”, **Men and Masculinities**, Volume 11 Number 4, June 2009, <http://tcr.sagepub.com>.

- McGowan, Todd: “*Looking For The Gaze: Film Theory And Its Vicissitudes*”, **Cinema Journal** 42, No.3, Spring 2003, <http://muse.jhu.edu>.
- Mercan, Faruk: “*100 bin Yahudi Kurtardı*” **Aksiyon**, 11-17 Aralık 1999
- Mulvey, Laura: **Görsel Haz ve Anlatı Sineması**, Çev. Nilgün Abisel, 25. Kare, Ekim Aralık, Sayı:21, 1997.
- Nagel, Barbara, Matsua, Hisako, McIntyre, Kevin P.: Nancy Morrison’un “*Attitudes Toward Victims of Rape: Effects of Gender, Race, Religion and Social Class*” **Journal of Interpersonal Violence**, Sayı:20, 2005, s. 725-737, <http://www.sagepublications.com>.
- Oktan, Ahmet: “*Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine:Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları*”, **Selçuk İletişim**, Cilt 5, Sayı 2, Ocak 2008.
- Özgür, Aydın Ziya: “Reklam Filmlerinde Görünen Kadınların İşlevsel Rollerini, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi, **Kurgu Dergisi**, say:14, 1996, s.233-240.
- Özsoy, Aydan: “*Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi*”, Sinemada **Anlatı ve Türler**, Edt: Fatma Dalay Küçükkurt, Ahmet Gürata, Vadi Yayınları, Ankara, 2004.
- Öztürk, Ruken, Tural, Nilgün: “*Sinemada kadın Karakterlerin Sessizliği: Sessizlik Bir Direnme Pratiği Olabilir Mi?*”, **Gazi İletişim Dergisi**, Sayı:10, Kadın Çalışmaları, Yaz, 2001, s.101-126.
- Öztürk, S. Ruken, Erdur-Baker, Özgür: “*Kadına Yönelik Şiddetin 1990 Sonrası Türk Sinemasında Temsili*”, http://cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd_int/pdf/S.%20Ruken%20Ozturk%20&%20Ozgur%20Erdur-Baker.pdf, 15.11.2010.
- Parkan, Mutlu, Aksu, Yüksel: “*Brecht Estetiği*”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:10, Ocak-Şubat 2002, s.57-61.
- Pişkin, Günseli: “*Günümüzde Türkiye’de Sinema Filmleriyle Televizyon Dizilerinde Kadınlar Ve Töre*”, **Fırat Üniversitesi Doğu Anadolu Bölgesi Araştırmaları Dergisi**; 2008, s.39-46.
- Serdar Akar Röportaj, **Empire Özel**, Ocak 2007, s. 65-68.
- Serdar Akar Röportaj, **Marie Claire**, Aralık 2006, s.237-240.
- Sözen, Mustafa: “*Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı Ve Örnek Çözümlenmeler*”, **ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt 4, Sayı 8, 2008b, s.123-145.

- Sözen, Mustafa: “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı Ve Örnek Çözümlenmeler”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:20, 2008a, s. 577-595.
- Süalp, Z. Tül Akbal: “Allegori ve Temsil: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığın İzlediği Filmler III, Sonun Başlangıcı-Gizemli Şehir ve Gemide”, **25. Kare**, Sayı:26, Ocak-Mart 1999, s. 13-20.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: “Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler) Bağımsızdır ve İllaki niye Bağımsızdır?”, **Antrakt**, Sayı:75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s.20-22.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III”, **Yeni Film**, Sayı:22, Şubat-Nisan 2011, s.63-67.
- Süalp, Zeynep Tül Akbal: “Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I”, **Yeni Film**, Sayı:20, Haziran-Eylül 2010, s.35-41.
- Thornhill, Randy Palmer, Craig T.: **Natural History of Rape : Biological Bases of Sexual Coercion**, MIT Pres, Cambridge, MA, USA, 2000, <http://0-site.ebrary.com.seyhan.library.boun.edu.tr/lib/bogazici/docDetail.action?docID=2001049&p00=national%20history%20rape>.
- Ulusay, Nejat: “Globalization and National Film Industries: The Turkish Case”, **Boğaziçi Journal**, Vol, 18, no:1-2, 2004, 107-119.
- Ulusay, Nejat: “Günümüz Türk Sinemasında “Erkek Filmleri”nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi”, **Toplum ve Bilim**, Sayı 101, Güz 2004.
- Uluyağcı, Canan: “1980 sonrası Türk Sinemasında Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar”, **Kurgu Dergisi**, Sayı 19, Eskişehir, 2002.
- Vardar, Bülent: “Soruşturma”, Haz. Bilge Akay, **Sinematürk**, Sayı:4, Şubat 2007, s. 16.
- Yılmaz, R. Ayhan: “Reklamlarda Toplumsal Cinsiyet Kavramı: 1960-1990 Yılları Arası Milliyet Gazetesi Reklamlarına Yönelik Bir İçerik Analizi”, **Selçuk İletişim**, 4, 4, 2007.
- Yücel, Fırat: “Soruşturma”, Haz. Bilge Akay, **Sinematürk**, Sayı:4, Şubat 2007, s. 18.
- Zaim, Derviş: “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Aliivyonik Türk Sineması ve Uluslar arası Kabul- 1. Bölüm” **Altyazı**, Boğaziçi Ün. Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:78, Kasım 2008, s. 48-55.
- Zaim, Derviş: “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Aliivyonik Türk Sineması ve Uluslar arası Kabul- 2. Bölüm” **Altyazı**, Boğaziçi Ün. Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:79, Aralık 2008, s.40-47.

Tezler

- Deliormanlı, Ece: **Fatih Akın'ın 'Aksanlı' Sineması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Nilüfer Timisi, Ankara Üniversitesi, Ankara, 2006.
- Er, Eda: “*Sinemada kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz, Doksanlı Yıllar ve Sonrasında Kadına Yönelik Şiddet ve Tecavüz Filmleri*”, **Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi**, Danışman: Prof. Dr. Zafer Özden, Ege Üniversitesi, İzmir, 2006.
- Esen, Şükran: **80 Sonrasında Türk Sinemasının Toplumsal Olaylara Yaklaşımı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 1990.
- Fikriye Tan “*İbrahim Tatlıses Sinemasında Kadın Temsili*” Danışman: Prof. Dr. Serpil Kirel, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü** Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, İstanbul, 2012.
- Karaman, Hakan: **90'lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2002
- Pösteki, Nigar: **Toplumsal Değişim Süreci: Bir Etkilenme Aracı Olarak Sinema ve 90'lar Türkiye Sineması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001.
- Sivas, Ala: “*Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı Ve Temsilcileri*”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Danışmanı: Prof. Dr. Esra Biryıldız, İstanbul, 2007.
- Yüksel, Eren: “*Yılmaz Güney Sinemasında Kadın İmgesi*” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Ruken Öztürk, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Ankara, 2006.

İnternet Kaynakları ve Diğer Kaynaklar

- “Salkım Hanım Tartışması Paşalarda Düğümlendi”,
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=39977>, 30.11.2001.
- Aslı Daldal, **Barda Ne Oluyor?**, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6770, 18/02/2007.
- Atilla Dorsay, **Atilla Dorsay’dan Sinema Eleştirileri, Duvara Karşı**,
<http://atilladorsay.blogspot.com/2010/01/duvara-kars.html>, 27-06-2012.
- Ayhan Aktar: **Radikal Gazetesi**, 28 Kasım 1999.
- Bülent Vardar, **Duvara Karşı**, <http://www.sinemafilm.net/f9.htm>, 27-06-2012.
- Çiçek Coşkun, “1990 Sonrası Türk Sineması Ve Derviş Zaim”,
<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/1990sonrasiturksineması.doc>,
15-11-2010.
- Daniel Chandler, “*Notes on The Gaze*”, <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/gaze/gaze02.html>, 06.10.2011.
- Ece Göksedef, “*Medyada Tecavüz Sahnesi Ve Etik Tartışmaları Peki Bilim Ne Dedi*”,
[http://www.Haberturkbuku.Com/Habergoster.Asp?İd=232&Adi=Medyada-Tecavuz-Sahnesi-Ve-Etik Tartismalari](http://www.Haberturkbuku.Com/Habergoster.Asp?İd=232&Adi=Medyada-Tecavuz-Sahnesi-Ve-Etik-Tartismalari), 23 Eylül 2010.
- Emek Erez, “*Duvara Karşı: Kimlik, Göç ve Kadın*”,
<http://blog.radikal.com.tr/sayfa/duvara-karsi-kimlik-goc-ve-kadin-5697>.
- haber.gazetevatan.com/internette-rekor-kirdi/329280/8/Haber
- haber.sol.org.tr/node/55396
- <http://fan.kanald.com.tr/fatmagulunsucune/yorum/bu-kizin-sucu-ne-13885.html>
- <http://sivrihisarhaber.com/haber/boyle-giderse-cinsel-siddet-hizla-artacak-304.html>
- <http://www.1oyunlar1.net/oyun/1730/Fatmagulun-Sucu-Ne-oyunu.html>
- <http://www.bardafilm.com/>, 10-07-2012.
- http://www.birgun.net/politics_index.php?news_code=1338398030&year=2012&month=05&day=30
- <http://www.cnnturk.com/2012/turkiye/05/29/kurtaj.yasasi.cikartacagiz.aciklamasi/662954.0/index.html>
- <http://www.haberaktuel.com/fatmagulun-sucu-ne-fragman-haberi-307287.html>

<http://www.habervitrini.com/haber/oynadigim-80-filmin-60inda-irzima-gecildi-423595/>

<http://www.hurriyet.com.tr/pazar/5850513.asp>

<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=3301>.

<http://www.muhalifgazete.com/39220-Tecavuze-ugrayan-dogursun-gerekirse-devletbakar.htm>

<http://www.oyuntc.com/fatmagulun-sucu-ne.html>

<http://www.sinematurk.com>

<http://www.trthaber.com/haber/gundem/basbakandan-kurtaj-aciklamasi-42244.html>

<http://www.trthaber.com/haber/gundem/basbakandan-kurtaj-aciklamasi-42244.html>

Lukas Modysoon, **Röportaj, Lilya 4 Ever (DVD İçinde)**, 2002.

Manfred Jahn, “A Guide to Narratological Film Analysis. Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres”, University of Cologne, English Department. 2003. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm> (05-12-2011)

Melih Altınok, Kurtlar Vadisi “Barda”yken, http://www.birgun.net/culture_index.php?news_code=1171290059 &year=2007&month=02&day=12, 12 Şubat 2007.

Murat Belge, “Gene Aynı Şey” **Radikal Gazetesi**, 08-12-2001.

Nihal B. Karaca, **Haneke'den Tenekeye: Barda...**, <http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=497975>, 09 Şubat 2007.

Nilüfer Narlı, <http://www.skyturk.net/dikkat-cekme-ugruna-escinsellik-teshiri-yapiliyor/>, 22 Eylül 2010

Oğuz Polat, “Cinsel Suçlar (Irza Geçme)”, <http://www.adlitip.org>, 21 Şubat 2009.

Serdar Kökçekoğlu, <http://www.beyazperde.com/filmler/film-133394/elestirilerbeyazperde/>, **12-07-2011**.

Tomris Giritlioğlu Söyleşisi, **Mithat Alam Film Merkezi**, 21.02.2013.

www.boxofficeturkiye.com.

www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalDetayV3...77